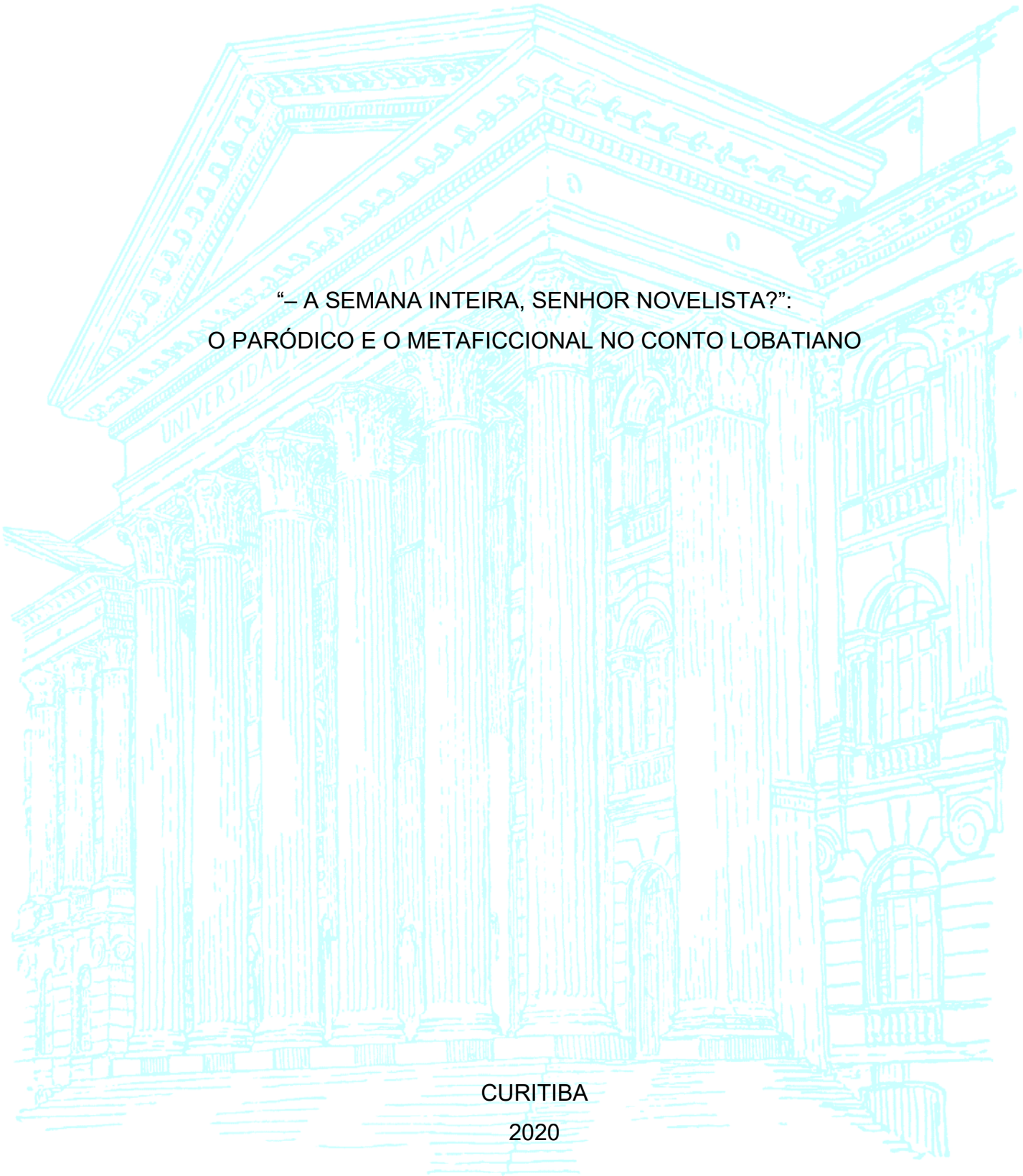
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

FELIPE KRUL BETTIOL



“– A SEMANA INTEIRA, SENHOR NOVELISTA?”:
O PARÓDICO E O METAFICCIONAL NO CONTO LOBATIANO

CURITIBA

2020

FELIPE KRUL BETTIOL

“– A SEMANA INTEIRA, SENHOR NOVELISTA?”:
O PARÓDICO E O METAFICCIONAL NO CONTO LOBATIANO

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Mestre, Curso de Pós-graduação em Letras – Estudos Literários, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Milena Ribeiro Martins

CURITIBA

2020

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Bettiol, Felipe Krul
"- A semana inteira, senhor novelista?" : o paródico e o metaficcional no conto lobatiano. / Felipe Krul Bettiol. – Curitiba, 2020.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.
Orientadora : Profª. Drª. Milena Ribeiro Martins

1. Lobato, Monteiro, 1882-1948. 2. Modernismo (Literatura) - Brasil. 3. Paródia. 4. Metaficção. 5. Literatura brasileira. I. Martins, Milena Ribeiro, 1973-. II. Título.

CDD – B869.341

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS - 40001016016P7

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **FELIPE KRUL BETTIOL** intitulada: **"- A SEMANA INTEIRA, SENHOR NOVELISTA?": O PARÓDICO E O METAFICCIONAL NO CONTO LOBATIANO, sob orientação** da Profa. Dra. MILENA RIBEIRO MARTINS, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 16 de Dezembro de 2020.

Assinatura Eletrônica
16/12/2020 16:25:55.0
MILENA RIBEIRO MARTINS
Presidente da Banca Examinadora (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica
17/12/2020 13:41:42.0
MARISA PHILBERT LAJOLO
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE)

Assinatura Eletrônica
17/12/2020 08:58:11.0
THIAGO ALVES VALENTE
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO NORTE DO PARANÁ)

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.
Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 66069
Para autenticar este documento/assinatura, acesse https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp e insira o codigo 66069

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha orientadora, Prof.ª Dr.ª Milena Ribeiro Martins, por ter acreditado em minha faceta pesquisadora e por ter dado suporte impecável ao trabalho em longas conversas presenciais e à distância, conforme o período nos exigia. A sagacidade, brilhantismo e bom-humor de sua orientação foram essenciais ao desenvolvimento desta pesquisa e não serão esquecidos.

Agradeço, também, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná pelo acolhimento do projeto e à CAPES pela concessão da bolsa em apoio à pesquisa que deu suporte financeiro a este estudo lobatiano pelo período de um ano.

Dirijo meus agradecimentos, igualmente, aos professores que fizeram parte desta caminhada tão enriquecedora a nível profissional e pessoal, aqui representados pela Prof.ª Dr.ª Naira de Almeida Nascimento, orientadora do meu trabalho de conclusão de curso de graduação e membro da banca de qualificação desta pesquisa, e pelo Prof. Dr. Antonio Augusto Nery, membro da mesma banca.

Agradeço, ainda, aos professores que aceitaram o convite para participarem como membros da banca de avaliação da defesa desta dissertação, Prof.ª Dr.ª Marisa Philbert Lajolo e Prof. Dr. Thiago Alves Valente.

Por último e não menos importante, agradeço aos meus familiares e amigos que participaram de maneira direta e indireta do desenrolar desta pesquisa.

“Moralidade há nas fábulas. Na vida, muito pouca – ou nenhuma...”

Monteiro Lobato

RESUMO

A obra de Monteiro Lobato, escritor considerado pela história da literatura muitas coisas menos moderno, necessita ser relida com olhos mais atentos e menos tendenciosos para que esse equívoco seja corrigido e para que novas leituras explicitem potencialidades de sua produção ficcional. Para colaborar com essa releitura, esta dissertação de cunho bibliográfico objetiva examinar os aspectos paródicos e metaficcionais, ambos associados, a fim de evidenciar procedimentos modernos na contística lobatiana. Para que essa análise seja possível, vamos, mais especificamente, definir paródia e metaficção a partir de teorias consolidadas para estabelecer um ponto de partida conceitual; apresentar uma seleção de contos em que tais procedimentos sejam essenciais; e, analisar as narrativas da obra adulta do autor com o intuito de demonstrar seus procedimentos paródicos, metaficcionais e, segundo nosso estudo, modernos. A partir das análises realizadas neste trabalho, sustenta-se aqui que a ficção lobatiana seja, então, moderna, motivo pelo qual sua obra merece ser revistada por novos prismas.

Palavras-chave: Monteiro Lobato. Modernismo brasileiro. Paródia. Metaficção.

ABSTRACT

The work of Monteiro Lobato, a writer considered by the history of literature a lot of things but modern, needs to be read with more attentive and less biased eyes in order to correct this misunderstanding and to explicit the potentialities of his fictional production. To collaborate with such reading, this bibliographic dissertation aims to examine the parodic and metafictional aspects, both associated, to highlight modern procedures in Lobatian contistics. To make this analysis possible, we are going to, more specifically, define parody and metafiction from consolidated theories to establish a conceptual starting point; to present a selection of short stories in which such procedures are essential; and to analyze some narratives of the author's adult work in order to demonstrate its parodic, metafictional, and, according to our study, modern procedures. Based on the analyzes carried out in this study, we claim here that Lobatian fiction is modern, and this is a reason why his work deserves to be revisited by new prisms.

Keywords: Monteiro Lobato. Brazilian modernism. Parody. Metafiction.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 10
2 “MINHA MARABÁ, NO ANDAMENTO EM QUE COMEÇOU, NÃO CHEGARIA NUNCA AO EPÍLOGO”: PARÓDIA E METAFICÇÃO 15
3 “– A SEMANA INTEIRA, SENHOR NOVELISTA?”: O PARÓDICO E O METAFICCIONAL NO CONTO LOBATIANO 23
3.1 *URUPÊS* (1918) 23
3.1.1 “Os faroleiros” 26
3.1.2 “Meu conto de Maupassant” 33
3.2 *CIDADES MORTAS* (1919) 43
3.2.1 “A vida em Oblivion” 54
3.2.2 “O ‘Resto de Onça’” 57
3.3 *NEGRINHA* (1920) 63
3.3.1 “Barba azul” 65
3.3.2 “Uma história de mil anos” 71
3.4 *O MACACO QUE SE FEZ HOMEM* (1923) 75
3.4.1 “Era no paraíso...” 78
3.4.2 “Duas cavalgaduras” 90
4 CONCLUSÕES 98
REFERÊNCIAS 100

1 INTRODUÇÃO

Monteiro Lobato, escritor considerado pela história da literatura muitas coisas menos moderno, teve seus entraves com o movimento encabeçado por Mário de Andrade e Oswald de Andrade, autores, respectivamente, de “Prefácio interessantíssimo” (1921) e de “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” (1924). Contudo, anos mais tarde, em edição comemorativa de *Urupês*, Oswald assume Lobato como moderno, culpando-o pela falta de reconhecimento como tal. Voltaremos a este texto mais adiante.

Esse reconhecimento do papel central desempenhado por Lobato no Modernismo brasileiro não costuma ser levado em conta pela crítica que insiste em classificar a obra do autor de *Cidades mortas* como pré-modernista regionalista e não se dispõe a rever seu posicionamento sobre o escritor. Uma leitura mais cuidadosa de sua obra revela, sem grandes segredos, elementos que fariam qualquer crítico sério se reposicionar sobre ela.

Dos muitos elementos passíveis de análise, escolhemos, aqui, como principal objetivo, examinar os aspectos paródicos e metaficcionais, ambos associados, a fim de evidenciar um procedimento moderno na contística lobatiana. Vamos nos ater, então, aos contos que tragam essa característica em maior ou menor evidência. Aproveitamos para ressaltar que esta pesquisa não tem interesse em longos biografismos, tampouco apresentações demasiadamente extensas de qualquer natureza.

Para que a análise proposta seja possível, vamos, mais especificamente, definir paródia e metaficção a partir de teorias consolidadas para estabelecer um ponto de partida conceitual; apresentar uma seleção de contos em que tais procedimentos sejam essenciais; e, analisar as narrativas da obra adulta do autor com o intuito de demonstrar seus procedimentos paródicos, metaficcionais e, segundo nosso estudo, modernos.

Para isso, estamos considerando os quatro livros de contos de Lobato: *Urupês* (1918), *Cidades mortas* (1919), *Negrinha* (1920) e *O macaco que se fez homem* (1923). Sabendo que o autor modificou sua obra significativamente no decorrer dos anos, é importante salientar que as versões analisadas aqui de seus contos são as últimas, publicadas na edição *Obras completas* pela Editora

Brasiliense, em 1946, que contou com uma revisão final do autor antes de sua morte.

Contudo, utilizamos também a edição de seus contos completos publicada pela Biblioteca Azul, braço da Editora Globo, que republicou toda a obra de Lobato com base nas *Obras completas*, sem deixar de inserir algumas modificações significativas. Optamos por essa edição por sua reorganização: nela, *O macaco que se fez homem*, dissolvido em outros livros na publicação da Brasiliense, foi reconstruído a partir de seu índice original. Falaremos disso mais detalhadamente adiante.

Infelizmente, por falta de uma edição crítica dos contos lobatianos, ficamos suscetíveis a perder informações preciosas para análise. Ajuda-nos nisso a dissertação de mestrado de Milena Ribeiro Martins, intitulada *Quem conta um conto... aumenta, diminui, modifica*: o processo de escrita do conto lobatiano, em que Martins se dedicou ao estudo das edições e reedições dos contos do autor.

De volta aos contratempos de Lobato com o Modernismo, reiteramos que, ao contrário do que normalmente se pensa sobre a obra do autor, como se fosse apenas associada ao ambiente rural decadente e seus habitantes, ele também representou aspectos da modernização da sociedade brasileira. Representou tais aspectos, inclusive, nos contos de ambientação rural, predominantes em *Urupês* e *Cidades mortas*. Para além desses seus dois primeiros livros de contos, Lobato traz o tema da modernização à tona em *Negrinha* e ainda de forma mais incisiva em *O macaco que se fez homem*.

Antes da reunião dos contos em livros, Lobato ganhou renome com seus artigos críticos publicados no jornal *O Estado de S. Paulo*, e Martins relembra dois deles, agregados ao final do livro de estreia do autor, “Velha Praga” e “Urupês”. Neles, o personagem que depois ficou conhecido como Jeca Tatu é caracterizado como um indivíduo “inadaptável à civilização, impenetrável ao progresso, avesso a transformações materiais, sociais e políticas, mesmo quando elas representam conquistas desejáveis, como a independência política, a abolição da escravatura e o direito ao voto” (2013, p. 158).

Entretanto, “não é incomum que os caboclos personagens dos contos sejam ameaçados e transformados pelo choque propiciado por elementos urbanos no meio rural” (MARTINS, 2013, p. 158). Assim, apesar de nos contos do autor de *Urupês* os

elementos da modernidade aparecerem de formas mais sutis e abstratas, o caipira sente suas iminentes consequências.

Nos contos lobatianos, a modernização aparece, por exemplo, na forma de algum personagem que transita entre a cidade e o campo e leva consigo diferentes "concepções de mundo, outras aspirações, características de quem não está isolado, mas em contato com outros povos, ambientes e culturas" (MARTINS, 2013, p. 159). Junto com esses diferentes pensamentos, chega ao campo a intriga, que pode vir a principiar a complicação narrativa dos contos.

A interferência de um transeunte da cidade se dá em diversos textos e das maneiras mais variadas, alguns deles comentados mais à frente. A título de rápido exemplo, podemos dizer que em "A colcha de retalhos", de *Urupês*, e em "Uma história de mil anos", de *Negrinha*, as protagonistas Pingo d'Água e Vidinha, respectivamente, são seduzidas por homens urbanos e as consequências são trágicas (MARTINS, 2013).

Sendo assim, em ambos os casos "a cidade *parece* encarnar um perigo para o modo de vida caipira e uma ameaça para certas tradições que talvez só fizessem sentido dentro de um conjunto de valores morais atribuídos a esse universo" (MARTINS, 2013, p. 162).

De acordo com Martins,

> Lobato representa literariamente um universo rural [e social] em transformação. Os narradores sentem tais transformações, causadas por elementos internos e externos ao ambiente rural, e lamentam as mudanças, o heroísmo ignorado, o trabalho não-recompensado, a perda de tradições e de valores morais (2013, p. 166).

Com isso, os caboclos, "figuras socialmente invisíveis e indesejáveis, que o escritor escolheu colocar no centro do debate acerca da sociedade brasileira do início do século XX" (MARTINS, 2013, p. 173), não cabiam no projeto de modernização idealizado por modernistas como Oswald.

Marisa Lajolo, organizadora do importante *Monteiro Lobato*: livro a livro, reflete que

> o Modernismo simbolizado pela Semana de Arte Moderna, com seus sonhos de cosmopolitismo e industrialização só poderia ter ocorrido em São Paulo. E por isso, o regionalismo paulista como o de Lobato pode ter sido uma gafe enorme: exibia, nas vésperas da grande festa, os andrajos, o bicho de pé e o desnorteio caipira, quando o que convinha, para legitimar a imagem de país

> moderno, era justamente afastar os jecas para os quartos do fundo. Afastamento que, em História literária, se expressa por classificações como pré-modernismo, regionalismo pós-romântico e congêneres (1987, p. 40).

Dado o escopo da literatura lobatiana, “o cruzamento de várias tendências parece ficar obscurecido por interpretações simplistas que, tomando a Semana de Arte Moderna de São Paulo (1922) como marco veem tudo que a antecedeu como precursor ou como marginal dela” (LAJOLO, 1987, p. 40), deixando a pluralidade de lado, pois, desde o começo do século passado,

> movimentos culturais relacionados ao advento de uma sensibilidade modernista vinham acontecendo em várias cidades brasileiras. Ocorre que as dinâmicas e os ritmos culturais desses lugares necessariamente não condiziam com o perfil urbano e industrial-tecnológico de São Paulo (VELLOSO, 2010, p. 28).

Partindo dessa incompreensão da crítica no que se refere à heterogeneidade no Modernismo brasileiro, “Lobato e outros autores regionalistas são vistos como refluxo da história literária: excluídos da galeria dos autores maiores, [e] tidos como esteticamente conservadores”, sendo “confinados a uma irremediável contramão do Modernismo” (LAJOLO, 1987, p. 40).

Um divisor de águas no embate entre Lobato e os modernistas paira sobre o momento em que ele critica de forma bastante enfática a exposição de Anita Malfatti no artigo “Paranoia ou Mistificação?”, de 1917. Porém, diferentemente do que se costuma propagar, a crítica do autor em relação à arte de Malfatti não se deu pela deformação figurativa praticada por ela, mas pelo que ele considerava ser uma simples imitação das vanguardas europeias.

Mais do que isso, é possível inferir de seus textos a respeito das artes plásticas que

> sua concepção de arte moderna ao mesmo tempo propunha a desvinculação do passado clássico, que não serviria para a representação dos anseios temáticos e estéticos do século XX, e do presente europeu, que não serviria para a representação dos anseios de artistas brasileiros (COSTA, 2012, p. 25).

Além disso, mesmo considerando que “o Lobato pintor está vinculado à arte acadêmica, a que reproduz com fidelidade o modelo, o Lobato escritor sabe que a imposição da realidade à literatura é um mal” (FREITAS E SOUZA, 2003, p. 8), o

que veremos representado em vários de seus contos, em especial os metalinguísticos.

A pintora, que mantinha laços de amizade com a alta cúpula do Modernismo brasileiro, representada por Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Menotti del Picchia e Tarsila do Amaral, parece ter sido influente o bastante para que Lobato fosse jogado para o escanteio dos louros do movimento até os dias atuais, em que estudiosos fazem esforços para reverter tamanho equívoco.

Para que isso aconteça, Lajolo cobra uma mudança de postura à recepção da obra do autor de *Negrinha*, dizendo que pode

> ser significativo para uma história literária menos comprometida com as belas letras e mais interessada em compreender a produção cultural como um todo amplo e heterogêneo, deixar ao menos temporariamente entre parêntesis o que disseram ou fizeram os escritores de 22 e, apagadas suas luzes, observar com mais atenção um escritor como Lobato (1987, p. 40).

Aceitando essa proposição, consideramos imprescindível que a obra de Monteiro Lobato seja relida com olhos mais atentos e menos tendenciosos. Esperamos que esta pesquisa colabore para que isso aconteça.

Com esse objetivo, proporemos a seguir a análise de alguns procedimentos paródicos e metaficcionais estruturantes em uma série de contos do escritor, não sem antes uma breve seção conceitual e, desde já, analítica.

2 “MINHA MARABÁ, NO ANDAMENTO EM QUE COMEÇOU, NÃO CHEGARIA NUNCA AO EPÍLOGO”: PARÓDIA E METAFICÇÃO

Para possibilitar a leitura da obra lobatiana a partir de uma perspectiva da paródia, é preciso definir de qual paródia estamos falando. Optamos por nos basear especialmente na teoria de Linda Hutcheon, por ser a mais difundida e sedimentada, em diálogo com a organização teórica a respeito de intertextualidade de Tiphaine Samoyault.

Comecemos por observar que, no caso com o qual estamos lidando, as operações entre um texto A (hipotexto, texto anterior) e um texto B (hipertexto, que se origina do primeiro) podem se dar de duas maneiras diferentes (GENETTE, 2010). Assim, Samoyault (2008) as explica: a *transformação* de um texto anterior resulta em *paródia*; e a sua *imitação* resulta em *pastiche*.

Nessas duas formas de intertextualidade, o hipertexto não precisa necessariamente citar o hipotexto diretamente, e raramente o faz. “A paródia transforma uma obra precedente, seja para caricaturá-la, seja para reutilizá-la, transpondo-a. Mas qualquer que seja a transformação ou a deformação, ela exibe sempre um liame direto com a literatura existente” (SAMOYAULT, 2008, p. 53).

A paródia, então, deriva de uma relação formal ou estrutural entre dois textos. Quando falamos em texto paródico, não nos referimos somente a dois textos que se inter-relacionam, implica-se também a “intenção de parodiar outra obra (ou conjunto de convenções) e um reconhecimento dessa intenção como capacidade de encontrar e interpretar o texto de fundo” (HUTCHEON, 1985, p. 34).

De acordo com Hutcheon (1985), o entusiasmo demonstrado no século XIX por uma paródia específica e ocasional dos poemas e novelas do Romantismo tardio fez da paródia um ato crítico de reavaliação e acomodação, mas foi no século XX que a literatura paródica ultrapassou a função de somente criticar os modismos e passou a ser um dos maiores modos de construção formal e temática de textos.

Considerando isso, “a própria composição devia ser tomada como ponto de partida para a revelação dos métodos de análise necessários à sua compreensão” e é ainda “mais evidente em obras de literatura metaficcionais que incluem ou constituem já o seu primeiro comentário crítico” (HUTCHEON, 1985, p. 14), como veremos ser comum na obra de Lobato.

Da mesma forma, para Umberto Eco, a identificação do uso da paródia seria um dos passos inferenciais que têm de ser dados pelo receptor, que “não são meras iniciativas caprichosas da parte do leitor, mas são antes suscitadas pelas estruturas discursivas e previstas por toda a estratégia textual como componentes indispensáveis da construção da obra” (1979, p. 32 *apud* HUTCHEON, 1985, p. 34).

Esta breve introdução de elementos teóricos relativos à paródia e à metaficção é essencial para a análise proposta, uma vez que a obra de Monteiro Lobato é inegavelmente paródica e metaficcional. Nela, o primeiro comentário crítico de seus contos muitas vezes é trazido por um leitor pressuposto transformado em personagem (SILVA, 1983), por exemplo. Analisaremos esse e outros recursos em “Marabá”, conto de *O macaco que se fez homem* e paródia do poema de mesmo título de Gonçalves Dias.

No texto do autor romântico, publicado em *Últimos cantos*, de 1851, Marabá, mestiça de índio e europeu, reclama que os guerreiros de sua tribo não a cortejam, pois não é puramente indígena. Diferencia-se da índia folhetinesca brasileira comparando o verde de seus olhos ao das safiras e ao do mar, e lamenta que os índios buscassem apenas por olhos pretos.

A diferenciação continua com a personagem se descrevendo branca como os lírios e de cabelos cacheados, loiros como o ouro, ao que o indígena responde que prefere a isso “um rosto de jambo corado” e “cabelos bem lisos”, “corridos”, “compridos” e não “cor d’oiro fino” (DIAS, 1851, p. 38). A adjetivação indicativa de sua origem mestiça se converte em acusação, em ofensa. A caracterização lírica de sua beleza, feita sob moldes europeus, é menosprezada em favor de metáforas e comparações que trazem à cena poética elementos da natureza brasileira.

Assim, recusada pelos homens de sua tribo, o poema termina com a protagonista enunciando sua solidão. Ao se perguntar a quem dirá as doces palavras que leva consigo, conclui que provavelmente a ninguém, por ser Marabá. A acusação é internalizada e se converte em traço identitário.

Segundo Hutcheon (1985), os modernistas europeus reconheceram que a mudança implica continuidade, e suas obras oferecem um modelo para o processo de transferência e reorganização desse passado. Essa reorganização crítica pode ser conferida, na obra de Lobato, na paródia do texto de Gonçalves Dias: amplificando o recurso paródico, o narrador menciona romances de longo fôlego do

Romantismo, citando com boa dose de humor algumas de suas características e fórmulas cristalizadas:

> Quer trabuco histórico? Tome tanto de Herculano, tanto de Walter Scott, um pajem, um escudeiro e o que baste de Briolanjas, Urracas e Guterres.
> Quer indianismo? Ponha duas arrobas de Alencar, uns laivos de Fenimore, pitadas de Chateaubriand, graúnas *quantum satis*, misture e mande.
> Receitas para tudo. Para começo (fórmula Herculano): "Era por uma dessas tardes de verão em que o astro-rei etc., etc.".
> E para fim (fórmula Alencar): "E a palmeira desapareceu no horizonte…". (LOBATO, 2008, p. 103).

Trabuco histórico ou indianismo, essa relação intertextual que imita um determinado autor pode ser denominada pastiche, podendo ser desse tipo (pastiche de estilo) ou pastiche de gênero. "O autor de pastiche interpreta como uma estrutura fatos redundantes do modelo e [...] graças ao artifício de um novo referente, reconstrói esta estrutura mais ou menos fielmente, segundo o efeito que quer produzir sobre o leitor" (MILLY, 1967, p. 37 *apud* SAMOYAULT, 2008, p. 57).

Não é o que o autor de *O macaco que se fez homem* faz em "Marabá", pois não se limita à imitação dos autores citados, apenas satiriza suas recorrências, sugerindo que a repetição de procedimentos uma vez originais os havia convertido em lugar-comum. Ao usar esse recurso, Lobato confere tom humorístico ao início de sua narrativa enquanto reorganiza o passado (uma determinada tradição literária) em sua paródia. Característica da literatura metaficcional, essa "nos pede que lembremos que a própria história e a própria ficção são termos históricos e suas definições e suas inter-relações são determinadas historicamente e variam ao longo do tempo" (HUTCHEON, 1991, p. 141).

Portanto, a "visada da paródia é então lúdica e subversiva [...] ou ainda admirativa; o exercício repousa sempre, de fato, sobre textos canonizados" (SAMOYAULT, 2008, p. 53) – de onde parte o conto de Lobato. Em outras palavras, a "paródia não é a destruição do passado; na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo" (HUTCHEON, 1991, p. 165). O autor desobedece às receitas que cita, e é nessa desobediência que "entra a modernidade irônica de Monteiro Lobato" (SILVA, 1983, p. 7). A ironia só exerce seu efeito, porém, se o leitor compreender a trama intrincada que o texto constrói:

> Decididamente, não foi para um leitor jejuno de muitas outras leituras que "Marabá" foi escrito. E seus parágrafos de abertura são apenas uma pálida

> amostra do extenso repertório com o qual o texto de Lobato pressupõe estar seu leitor familiarizado. Sem intimidade com um significativo elenco de autores, personagens e situações narrativas do cânon ocidental (particularmente do luso-brasileiro), a ironia latente no texto não se consuma. E a ironia precisa consumar-se para, ampliando ao máximo o leque de interpretações possíveis, gratificar e, como hoje se diz, fidelizar o leitor (LAJOLO, 2009, p. 2).

É “Marabá”, também, que evidencia o fato de “a paródia se virar abertamente para outras formas de arte e reavaliar o processo de produção textual” (HUTCHEON, 1985). Quando o narrador do conto avalia a época em que está inserido, por exemplo, abrevia sua narrativa, dizendo apostar na velocidade e nos recursos de um gênero seu contemporâneo, o cinema:

> Abreviemo-la, pois, transformando-a em entrecho de filme. Vantagem tríplice: não maçará o pobre do leitor, não comerá o escasso tempo do autor e ainda pode ser que acabe filmada, quando tivermos por cá miolo e ânimo para concorrer com a Fox ou a Paramount.
> Vá daqui para adiante a cem quilômetros por hora, dividida em *quadros* e *letreiros*.
>
> QUADRO
>
> Enquanto Anhembira [...] (LOBATO, 2008, p. 107).

Assim, o narrador atualiza seu texto para um formato que considera mais moderno, mais condizente com o ritmo de vida de sua época, informando que a narrativa seguirá o estilo de um de roteiro de filme, dividindo sua narrativa em quadros e letreiros *simulando*, mas não *emulando* o roteiro cinematográfico.

É importante considerar que a despeito da intenção anunciada de transformar em roteiro de cinema o enredo tradicional, o produto final não é um roteiro, mas um conto metalinguístico que narra o processo de reescrita, de adaptação e de recepção. O conto, ainda, apresenta uma reflexão crítica e bem humorada sobre as diferenças entre roteiro cinematográfico e narrativa literária, evidenciando estratégias romântico-folhetinescas e sugerindo que elas ainda produziam efeito sobre parcela dos receptores.

> Dentro do quadro parodístico em que se inscreve “Marabá”, está o rompimento com a verossimilhança. No século da industrialização, as fronteiras entre a realidade e a ficção se evaporam e fica mais claro ao homem que a arte é uma representatividade. Lobato lembra a seu leitor, a todo momento, que se trata de uma história, um texto ficcional que suporta vários formatos e que, portanto, cabe ao escritor adequar o formato às exigências estéticas do momento (FREITAS E SOUZA, 2003, p. 10).

Além disso, “Marabá” serve para evidenciar que a paródia trabalha com a ativação de um passado, conferindo-lhe um contexto novo e, normalmente, irônico. “Com efeito, o que é notável na paródia moderna é o seu âmbito intencional do irônico e jocoso ao desdenhoso ridicularizador” (Hutcheon, 1985, p. 17). Afinal, dedicar-se à paródia do passado é uma mentalidade moderna (BERMAN, 2007). Hutcheon exemplifica:

> A paródia é, pois, uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado. A *Pietà*, de Max Ernst, é uma inversão edipiana da escultura de Miguel Ângelo: um pai petrificado ampara um filho vivo nos braços, substituindo a mãe viva e o seu filho morto, Cristo. A paródia é, noutra formulação, repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança (1985, p. 17).

O conto “Marabá” também guarda uma distância crítica em relação à obra do poeta maranhense e à dos romancistas históricos que o narrador faz questão de elencar. Ainda usando a narrativa de *O macaco que se fez homem* como exemplar, é importante notar que a “imitação de modelos passados é mais do que apenas isso, é uma confrontação estilística, uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança” (HUTCHEON, 1985, p. 19). Por exemplo,

> se a *Sexta Sinfonia*, de Beethoven, fosse composta hoje, seria uma coisa embaraçosa – a não ser que fosse feita ironicamente para mostrar que o compositor estava consciente do ponto em que a música está e em que esteve (HUTCHEON, 1985, p. 20).

Essa consciência, aflorada em “Marabá”, de que os “atropelados dias modernos” demandavam outro modo de narrar, outros recursos, outro estilo, leva o narrador a abreviar seu romance, como demonstrado em citação anterior, justificando sua escolha da seguinte forma:

> Uma coisa me espanta: que haja inda hoje, nestes nossos atropelados dias modernos, quem *escreva* romances! E quem os *leia*!...
> Conduzir por trezentas páginas a fio um enredo, que estafa!
> Nada disso, sejamos da época. A época é apressada, automobilística, aviatória, cinematográfica, e esta minha Marabá, no andamento em que começou, não chegaria nunca ao epílogo. (LOBATO, 2008, p. 107).

“Ser da época” e apressar sua narrativa é se modernizar, segundo a teoria esboçada pelo narrador. De acordo com Hutcheon, a arte moderna, “em especial a

metaficção, tem estado muito consciente deste facto básico da actualização estética" (1985, p. 35).

Não é demais notar que, a despeito da atualização estética produzida pela adaptação "narrativo-cinematográfica" da lenda Marabá, o conto metaficcional não modifica os componentes e os eventos da fábula tradicional, mas a atualiza por meio de outro estilo, por meio da reorganização dos eventos e de uma outra economia linguística. O efeito produzido pela nova narrativa sobre os leitores/espectadores ficcionalizados é, por hipótese, oposto ao efeito produzido sobre leitores ideais: enquanto os espectadores do "filme" Marabá enxugam as lágrimas, os leitores do conto "Marabá" deveriam, idealmente, ser afetados pelo humor produzido por seus artifícios narrativos e por sua metaficcionalidade explícita.

Compreendendo a paródia como componente construtivo e tendo em conta sua consciência de renovação estética, Lobato parodia os românticos mais uma vez em "Duas cavalgaduras", um dos contos mais complexos de *O macaco que se fez homem,* analisado mais à frente. Nesse conto, em que o narrador-protagonista defende a tese "de que os tipos criados pela literatura moldam a percepção dos leitores a respeito do mundo real" (MARTINS, 2019, p. 84), lê-se o seguinte diálogo entre um leitor pressuposto e o referido narrador-personagem, que se apresenta como um escritor, um novelista:

> – A semana inteira, senhor novelista? Não estou compreendendo nada. Vosmecê disse que o último recurso dos famintos fora o coelhinho de lã, que trocaram por um pão. Ora, comido o pão, e nada mais havendo para vender, manda a lógica que mãe e filho tenham morrido de fome.
> – Obrigado, senhor lógico! Vejo que leu Stuart Mill e Bain, mas que nunca leu Dickens, nem Escrich, nem Montepin. Devia ser como dizes, se a vida fosse feita pelos lógicos. Mas Deus não era lógico, era apenas romancista. Não morreram, não, nem mãe nem filho. E não morreram porque justamente naquele dia o pai bêbado reapareceu...
> – Oh!...
> – Sim, meu Bain, reapareceu. E sabe que mais? Reapareceu regenerado...
> – Oh! Oh!...
> – ... e com dinheiro no bolso. Quer mais? E rico! Quer mais? E milionário, com a sorte grande da Espanha no papo. Quer mais? Quer mais? Nos romances há o epílogo e não sabe que o epílogo é o esparadrapo que une os bordos da ferida?, o dedo de Deus que recompensa?, o suspiro de consolo que nos reconcilia com a vida? (LOBATO, 2008, p. 64).

O leitor pressuposto – recurso também usado em "Marabá", como vimos –, volta a aparecer, dessa vez questionando a falta de lógica da narrativa, e é ironizado pelo narrador.

Assim, como crítica, a paródia tem a vantagem de ser uma criação e uma recriação, simultaneamente. Logo, “uma nova forma desenvolve-se a partir da antiga, sem na realidade a destruir; apenas a função é alterada” (HUTHEON, 1985, p. 52) – ou seja, não é somente uma imitação textual, já que envolve a questão da intenção; é um empréstimo confesso. Hutcheon, ainda, defende que “nada existe em paródia que necessite da inclusão de um conceito de ridículo, como existe, por exemplo, na piada” (1985, p. 48).

É dessa forma que a paródia se torna “um princípio construtivo na história literária” (HUTCHEON, 1985, p. 52). “A paródia é, pois, na sua irônica transcontextualização e inversão, repetição com diferença” (1985, p. 48), com distanciamento crítico e inserção do próprio autor na história da literatura, o que também pode ser conferido em “Marabá”:

> [...] E a moça desmaiava, e o leitor chorava e a obra recebia etiqueta de histórica, se passada unicamente entre Dons e Donas, ou de indianista, se na manipulação entravam ingredientes do empório Gonçalves Dias, Alencar & Cia.
> Veio depois Zola com o seu naturalismo, e veio a psicologia e a preocupação da verdade, tudo por contágio da ciência que Darwin, Spencer e outros demônios derramaram no espírito humano.
> Verdade, Verdade!... Que musa tirânica! Como fez mal aos romancistas – e como os força a ter talento!
> Foram-se as receitas, os figurinos. Cada qual faça como entender, contanto que não discrepe do *veritas super omnia*, latim que em arte significa mentir com verossimilhança.
> – Tudo isso para quê? – perguntará o leitor atônito.
> É que trago nos miolos uma novela tão ao sabor antigo, tão fora da moda, que não me animo a impingi-la sem preâmbulo. E não é feia, não. Vem de Alencar, esse filho de alguma Sherazade aimoré, que a todos nós, na juventude, nos povoou a imaginação de lindas coisas inesquecíveis. E compõe-se de um guerreiro branco, duas virgens das selvas, caciques, danças guerreiras, fuga heroica etc. (LOBATO, 2008, p. 104).

Além de trazer mais uma vez a reação de seu possível leitor, Lobato se insere na história da literatura do país ao citar autores românticos da tradição literária brasileira e critica a falta de talento dos escritores desse período, exatamente como pressupõe Hutcheon (1985). Entretanto, é importante ressaltar que, em “Marabá”, a maior crítica às narrativas desse período diz respeito a seu ritmo, ao tempo dispendido nas descrições e detalhamentos.

Outro ponto que merece menção quando tratamos deste conto e da produção do autor, de modo geral, é que a “coexistência do arcaico e do moderno marcando distintas temporalidades era uma realidade na vida cultural brasileira (VELLOSO,

2010, p. 28). É a partir disso que Monica Velloso sugere o uso do termo “modernismos” ao considerar as diferentes vertentes e a complexa experiência do Modernismo brasileiro.

Além disso, “’Marabá’ merece destaque na produção de Lobato porque antecipa algumas ideias que Oswald de Andrade defenderá com estardalhaço em seu ‘Manifesto da Poesia Pau-Brasil’, um ano depois das luzes lançadas por Lobato em seu conto”, pois “Lobato percebe a estagnação conteudística e ideológica das letras brasileiras” e, com este conto, “propõe uma renovação estética” (FREITAS E SOUZA, 2003, p. 6-7). No contexto apresentado, “não se sustenta a identificação do regional em oposição ao moderno” (VELLOSO, 2010, p. 47).

Sendo assim, com as definições de paródia e metaficção elucidadas a partir do frutífero exemplo de “Marabá”, damos início às nossas análises dos contos de Monteiro Lobato à luz dessas teorias.

3 “– A SEMANA INTEIRA, SENHOR NOVELISTA?”: O PARÓDICO E O METAFICCIONAL NO CONTO LOBATIANO

3.1 *URUPÊS* (1918)

Urupês, publicado em 1918, é o primeiro livro de contos de Monteiro Lobato. Seu lançamento foi um fenômeno sem equivalentes em nosso país e fez história ao mobilizar a opinião pública e intelectual brasileira, repercutindo nos mais diferentes veículos de imprensa. O livro de estreia do autor fez história, também, pela “extraordinária vendagem alcançada pela obra, objeto de altas tiragens, atípicas para os padrões de seu tempo, e de edições as mais variadas, utilizando-se de recursos gráfico-editoriais inovadores” (CECCANTINI, 2014, p. 44).

Segundo João Luís Ceccantini, a obra, subestimada até o início dos anos 1980, é um trabalho seminal, “peça-chave da gênese de nosso mercado editorial e da afirmação da carreira de Lobato como escritor e editor e, mais ainda, na contramão do que se tem afirmado, marco decisivo do próprio Modernismo” (2014, p. 44).

Para fundamentar essa ideia, Ceccantini traz à tona texto de Oswald de Andrade, que comentamos anteriormente, escrito para a celebração dos 25 anos de *Urupês*. Eis um trecho que cumpre com essa função e justifica alguns contratempos de Lobato com o movimento modernista:

> Mas você, Lobato, foi o culpado de não ter a sua 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!
> [...]
> Hoje, passados vinte e cinco anos, sua atitude aparece sob o ângulo legitimista da defesa da nacionalidade (Andrade, 2004, p. 50 *apud* Ceccantini, 2014, p. 44).

O livro, composto por doze contos e dois artigos, empresta seu título justamente de uma das unidades não ficcionais. “Urupês” dá o tom do conjunto, algo que seria regular na obra do autor: usar um dos textos como fio condutor temático, no mínimo. É importante lembrar, no caso desse texto, que ele já havia sido publicado três anos antes no jornal *O Estado de S. Paulo*, o que deixou o autor bem

conhecido para os leitores desse e de outros periódicos em que o artigo foi reproduzido.

Outro fato interessante é que, inicialmente, o autor de “Velha praga”, outro artigo publicado no mesmo jornal que já trazia uma ideia do Jeca Tatu e que foi incluído em *Urupês* posteriormente, tinha a intenção de batizar seu primeiro livro de *Dez mortes trágicas*, mas, quando Artur Neiva, chefe do Serviço Sanitário do Estado, sugeriu a mudança para o título definitivo, Lobato acatou imediatamente, pois o artigo o deixara conhecido no meio literário e fazia com que seus leitores de *O Estado de S. Paulo* o reconhecessem, angariando público para seus livros de contos.

A partir de sua pesquisa, Ceccantini constatou que

> se a ideia inicial de Lobato, como demonstram considerações suas em entrevistas e cartas da época, era fazer uma coletânea cuja unidade se daria, sobretudo, pelo trágico, quem sabe até pelo tragicômico, levando-se em conta o humor que perpassa algumas passagens de várias narrativas ou mesmo o tom geral de duas delas especificamente, o que sucedeu é que a unidade maior foi alcançada pela temática do universo rural, do homem do campo, do caipira paulista (2014, p. 47).

No fim das contas, isso foi mais relevante e renovador naquele momento, “bem distante da visada romântica, que, aliás, é satirizada por Lobato no início de ‘Urupês’” (CECCANTINI, 2014, p. 47) – ideia que ampliamos: satirizada pelo autor em todos os seus quatro livros de contos de diferentes maneiras e nos mais diversos níveis. O autor de “Os faroleiros” e “Meu conto de Maupassant”, contos analisados mais adiante, inclusive causou polêmica ao questionar mitos românticos a respeito do campo e seus habitantes.

Um exemplo disso é “O comprador de fazendas”, conto sobre um sujeito que se mostra interessado em comprar fazendas somente para ter comida e hospedagem gratuita por alguns dias; nesse conto, Lobato traz um narrador metaficcional, como em “Marabá”, guardadas as devidas proporções. Na narrativa de *Urupês*, após pensamentos românticos evidentemente paródicos por parte de um dos personagens, o narrador satiriza as escolas literárias e o funcionamento de suas fórmulas. Assim, depois de narrar parte importante do logro impingido pelo suposto comprador no fazendeiro e em sua família, o narrador acrescenta:

> Acaba-se aqui a história – para a plateia; para as torrinhas segue ainda por meio palmo. As plateias costumam impar umas tantas finuras de bom gosto e tom muito de rir; entram no teatro depois de começada a peça e saem mal as ameaça o epílogo.
> Já as galerias querem a coisa pelo comprido, a jeito de aproveitar o rico dinheirinho até ao derradeiro vintém. Nos romances e contos pedem esmiuçamento completo do enredo; e se o autor, levado por fórmulas de escola, lhes arruma para cima, no melhor da festa, com a caudinha reticenciada a que chama "nota impressionista", franzem o nariz. Querem saber – e fazem muito bem – se Fulano morreu, se a menina casou e foi feliz, se o homem afinal vendeu a fazenda, a quem e por quanto.
> Sã, humana e respeitabilíssima curiosidade! (LOBATO, 2014, p. 149).

O deboche acerca das escolas literárias, como o do trecho citado, está presente em grande parte da obra de Lobato, que parodia com frequência o estilo de autores românticos consagrados a fim de criticá-los satiricamente. A paródia, porém, não deixa também de ser uma homenagem: no conto "O estigma", Lobato escreve seu Fausto, sendo o original apogeu da figura romântica.

Nos contos em que há representação do ambiente rural, como em "A vingança da Peroba", "O mata-pau" e "Bucólica", o autor trabalha para desconstruir uma "visão idílica do campo" e denunciar a realidade e suas mazelas. Na literatura de Lobato, a gente do campo é humilde e ignorante; a organização socioeconômica rural em si, hostil e decadente (CECCANTINI, 2014).

Apesar de ter sido publicado originalmente em 1918, *Urupês* segue muito atual em suas questões e isso se deve, também, ao esforço do autor de produzir um estilo fortemente visual, sem no entanto ser excessivamente descritivo ou minucioso. De acordo com Ceccantini (2014), isso fez com que o livro tivesse uma grande capacidade de comunicação com o leitor, sendo esse um aspecto modernizante da obra.

Esse esforço vai ao encontro do que o autor expressa em carta a seu amigo Cesídio Ambrogi[1], que "o grande prazer da literatura" é

> ser lido pelo maior número de pessoas e ser entendido por crianças, velhos, adultos, sábios e imbecis. E para isso, meu caro, o remédio é escrever vitaminadamente, com tintas vivas, vivíssimas – e não empastar. Não sobrecarregar. Não dizer demais. Nunca, nunca dizer tudo. Já fiz essa descoberta. As coisas mais belas que um leitor encontra num livro não são o que pomos nele – são a que está dentro do leitor e nós apenas sugerimos. Vou dar um exemplo: Todos nós temos lá dentro a imagem duma certa fazenda onde passamos a infância, onde nascemos ou a primeira onde

[1] Cesídio Ambrogi (1893–1974) foi um dos maiores nomes da intelectualidade valeparaibana, tendo-se ocupado como professor, jornalista, trovador e escritor. Dentre outras obras, foi autor dos poemas de *As moreninhas*, publicados em livro pela Monteiro Lobato & Cia. em 1923.

> passamos as férias, ou a em que namoramos. Fazenda para nós é aquilo. Uma que discrepe, está errada. Muito bem. Vai um coelho qualquer e põe-se a descrever uma fazenda. E descreve uma certa fazenda que ele viu e decorou, em vez de sugerir a nossa fazenda querida. Resultado: ficamos com um empastelamento, e sentimos mau estar – o mal está causado pela traição. Porque o que nós instintivamente queremos é que os autores nos recordem a nossa fazenda, a única certa. E que faz um autor esperto e psicólogo? Dá uns trações gerais e espalha umas cores que sugere em cada cérebro de leitor exatamente a fazenda que ele tem lá na memória como a certa, a boa. E o leitor acha lindo e diz: "como este sujeito descreve bem uma fazenda!" e entusiasma-se e passa a ler tudo quanto ele escreve (LOBATO, 1984, p. 59 *apud* NEVES, 2007, p. 230).

3.1.1 "Os faroleiros"

"Os faroleiros", narrativa que abre o primeiro livro de contos de Monteiro Lobato, publicado em 1918, nasce de uma leitura de "*The Disturber of Traffic*", de Rudyard Kipling[2], conto que não por acaso também abre seu livro *Many Inventions*, de 1893 – que antecede *The Jungle Book*, obra que também serviu de inspiração para Lobato em outros momentos de sua produção.

Em carta a seu amigo Godofredo Rangel[3], datada de 27 de junho de 1909, o autor diz:

> Eu ando com uma idéia a me perseguir como certas moscas em dia de calor. Espanto-a e ela volta. Um conto. Um farol com dois faroleiros. O mar sempre a bater nas pedras do enrocamento da torre. A vida solitária dos faroleiros – o isolamento. As aves noturnas que se deixam cegar pela luz dos holofotes e se espedaçam contra os vidros. O objetivo é pintar o mar e as sensações de faroleiros isolados, mas para justificar a pintura ponho um drama qualquer – um mata o outro, algo assim. Faz uma semana que a idéia me está germinando lá num canteiro da cabeça, qual piolho interno (LOBATO, 1948, Tomo I, p. 243).

Obviamente, a ideia a persegui-lo era a do conto em questão. A partir de um trecho de uma outra carta, escrita em 15 de julho de 1915, podemos constatar que uma primeira versão do conto foi escrita, mas carecia de impressões mais pessoais do autor, que desejava o contato direto com o cenário da história: "Quero agora visitar o farol da Moela, para captar impressões e refazer um velho conto de faroleiros que fiz em Areias" (LOBATO, 1948, Tomo II, p. 43).

---

[2] Joseph Rudyard Kipling (1865–1936) foi romancista, contista e poeta britânico, ganhando o Nobel de Literatura em 1907. Escritor versátil, também foi autor de livros infantis. Sua obra mais famosa para esse público é *The Jungle Book*, protagonizada por Mogli, o menino lobo.

[3] José Godofredo de Moura Rangel (1884–1951) foi escritor, tradutor e amigo confidente com o qual Monteiro Lobato trocava cartas regularmente.

O processo de reescrita do conto dura alguns anos, como as cartas permitem documentar. Em 04 de maio de 1916, Lobato escreve ao amigo: “Tua carta recordou-me a tentativa d’Os Faroleiros, esboçado em Areias. Reli o conto. Chinfrim. Refi-lo inteiro e parece-me menos mau” (LOBATO, 1948, Tomo II, p. 86). Ao reescrevê-lo mais uma vez, o autor parece encontrar a versão final ao relatar que a

> história dos faroleiros é fantasia. De farol nunca vi senão a luzinha distante. Tem para mim esse demérito de ser todo imaginado, sem vinco de impressão pessoal e, por isso mesmo, procurei dar-lhe o tom da coisa vista e vivida. E engana, parece-me (LOBATO, 1948, Tomo II, p. 86).

Em paz com sua narrativa, publicou-a pela primeira vez em 1917, na *Revista do Brasil*, e, depois disso, no seu livro de estreia. Tida como uma releitura do conto de Kipling por Becker (2006), consideramos, por nossa vez, o texto uma paródia de seu par inglês, ou seja, uma releitura *paródica*, como a análise procurará demonstrar.

A narrativa começa com a dúvida se o que os personagem veem no horizonte é um navio ou um farol. A luz muda de cor e constata-se: “é farol”. Assim, um dos personagens, Eduardo, pergunta ao narrador que ideia ele faz de faróis, ao que ele responde: “– A ideia de toda gente, ora essa!”. Partindo disso, Eduardo faz uma crítica ao senso comum:

> – Quer dizer, uma ideia falsa. “Toda gente” é um monstro com orelhas de asno e miolos de macaco, incapaz duma ideia sensata sobre o que quer que seja. Tens na cabeça, respeito a farol, uma ideia de rua, recebida do vulgo e nunca recunhada na matriz das impressões pessoais. Erro? (LOBATO, 2014, p. 37).

Nesse trecho, Lobato usa o personagem para além da crítica: ele inicia uma argumentação em prol da verossimilhança – citada anteriormente em carta do autor. Como sabemos, Lobato não conseguiu ir a um farol pessoalmente como era seu desejo, mas joga com a certeza de Eduardo para que o efeito causado no leitor seja de crença, de confiança em suas impressões e na história que ele está prestes a contar.

Dessa forma, Eduardo introduz sua narrativa que, por sua vez, é metaficcional (revela seu mecanismo de produção, como veremos), metaliterária (refere-se à literatura dentro dela) e tem função estruturante no conto, alterando seu narrador:

> – [...] Já vivi uma inesquecível temporada no farol dos Albatrozes e falaria de cadeira.
> – Viveste em farol?!... – Exclamei com espanto.
> – E lá fui comparsa numa tragédia noturna de arrepiar os cabelos. O escuro desta noite evoca-me o tremendo drama... (LOBATO, 2014, p. 38).

Em "*The Disturber of Traffic*", o faroleiro Dowse enlouquece devido à solidão e ao barulho das ondas e decide ir embora do farol, o que seu parceiro, o também faroleiro Challong, ajuda-o a fazer. No conto de Kipling também há metaficção, uma vez que Fenwick conta a história de seu amigo Dowse para o narrador do conto, refletindo brevemente sobre o funcionamento da ficção, introduzida da seguinte maneira:

> *Omitting all those stories, and omitting also the wonderful ways by which he arrived at them, I tell here, from Fenwick's mouth, one that was not the least amazing. It was delivered in pieces between the roller-skate rattle of the revolving lenses, the bellowing of the fog-horn below, the answering calls from the sea, and the sharp tap of reckless night-birds that flung themselves at the glasses. It concerned a man called Dowse, once an intimate friend of Fenwick, now a waterman at Portsmouth*[4] (KIPLING, 1899, p. 5).

Como se vê, o trecho citado compartilha vários elementos com a carta que Lobato escreveu a Rangel: o barulho do mar, os pássaros que se chocam com os vidros do farol e o funcionamento dos holofotes, revelando o texto kiplinguiano como mais do que uma simples influência.

Mais importante, no conto de Kipling não importam apenas os eventos narrados por Fenwick para Dowse e, depois, por este para o leitor; importa grandemente a situação de sua recepção pelo ouvinte (Dowse), bem como a credibilidade advinda da experiência daquele que conta a história: Dowse informa que Fenwick trabalhara no farol por trinta anos.

Em "Os faroleiros", Eduardo, o narrador do conto dentro do conto, diz ao primeiro narrador algo semelhante, que o incentiva a começar seu relato. Mas antes, dá-se o diálogo metaliterário: "– Vamos ao caso, que estes negrumes clamam por espectros que o povoem. É calamidade à Shakespeare ou à Ibsen?", ao que Eduardo responde: "– Assina o meu drama um nome maior que o de Shakespeare...

[4] Omitindo todas aquelas histórias, e omitindo também as formas maravilhosas pelas quais ele chegou a elas, conto aqui, da boca de Fenwick, uma que não foi a menos surpreendente. Foi-me entregue em partes entre o barulho das engrenagens das lentes giratórias, o berro da buzina do aviso de nevoeiro, os chamados responsivos do mar e o canto agudo de pássaros noturnos imprudentes que se atiravam contra os vidros. Tratava-se de um homem chamado Dowse, outrora amigo íntimo de Fenwick, agora um barqueiro em Portsmouth (tradução nossa).

[...] ... a Vida, meu caro, a grande mestra dos Shakespeares maiores e menores". Ele começa, então, à Kipling:

> – O farol é um romance. Um romance iniciado na Antiguidade com as fogueiras armadas nos promontórios para norteio das embarcações de remo e continuado séculos afora até nossos possantes holofotes elétricos. Enquanto subsistir no mundo o homem, o romance "Farol" não conhecerá epílogo. Monótono como as calmarias, embrecham-se nele, a espaços, capítulos de tragédia e loucura – pungentes gravuras de Doré quebrando a monotonia de um diário de bordo. O caso dos Albatrozes foi um deles. Gerebita meteu-se no farol aos vinte e três anos. É raro isso. (LOBATO, 2014, p. 38).

Com isso, Lobato se aproxima do texto do autor britânico, mas o reescreve com distanciamento. Fazendo uma metáfora metaliterária, apresenta seu Dowse: Gerebita. Na sequência, Eduardo demora-se em uma longa descrição da vida no farol, e seu interlocutor o cobra: "– Mas Gerebita...", ao que Eduardo reelabora criando a ponte intertextual:

> – Uma leitura de Kipling despertara-me a curiosidade de conhecer um farol por dentro.
> – O *Perturbador do tráfego...*
> – Parabéns pela argúcia. Foi justamente a história do Dowse o ponto inicial do meu drama. Esse desejo incubou-se-me cá dentro à espera da ocasião para brotar. (LOBATO, 2014, p. 39).

Como lemos em trecho da carta do autor a seu amigo, Lobato compartilhava a vontade de Eduardo de conhecer um farol por dentro justamente pela leitura do conto de Kipling. A partir de agora, como no conto original, Eduardo – tal qual Fenwick, no texto inglês – assume a narração e continua o diálogo com o material de origem, subvertendo-o e o homenageando.

Depois de conversar com algumas pessoas e conhecer Gerebita, Eduardo consegue realizar seu desejo e vai passar um período no farol dos Albatrozes. Os dois conversam e o faroleiro, quando perguntado sobre o motivo de se dedicar tão novo a esse ofício, responde "– Caprichos do coração, má sorte, coisas..." (LOBATO, 2014, p. 41) e muda de assunto.

Entre uma história e outra, o visitante do farol comenta sobre os relatos de Gerebita: "[...] na sua pinturesca linguagem de marítimo, que às vezes se tornava prodigiosamente técnica, narrou-me toda a história daquelas paragens malditas" (LOBATO, 2014, p. 42). No conto inglês, uma passagem correspondente: "*Hereupon*

he [Fenwick] *ceased to talk down to me, and became so amazingly technical that I was forced to beg him to explain every other sentence*"[5] (KIPLING, 1899, p. 5).

Comprovando ser uma paródia ao passo que marca sua repetição com diferença no que concerne ao desenvolvimento dos personagens, o pano de fundo continua a se aproximar quando eles se referem ao outro faroleiro:

> – E o ajudante? Tem-no cá? – perguntei.
> O rosto do meu faroleiro mudou de expressão. Vi de relance que eram inimigos.
> – É aquele estupor que lá pesca – disse apontando da janela ao vulto imóvel, acocorado num penedo. – Está a apanhar garoupinhas. É Cabrea. Mau companheiro, mau homem... (LOBATO, 2014, p. 42).

Enquanto na narrativa de Kipling, "*he was most part a beast [...]. Dowse told me that he wasn't a companionable man, like you and me might have been to Dowse*[6]" (1899, p. 8), em mais uma comprovação da repetição do texto original que vai sendo alterado à medida em que se desenvolve a narrativa lobatiana.

No conto de Lobato, Gerebita continua, em tom de confissão: "– Está cá de pouco, e é o único homem no mundo que não podia cá estar. Já reclamei do capitão do porto, já mostrei o perigo. Mas, qual!...". Eduardo acha estranho o fato de os dois ali, isolados, não se darem bem, de estarem separados pelo ódio mesmo naquelas condições. Dada a solidão do cenário e notando que havia espaço para as famílias de ambos, ele pergunta a Gerebita sobre seus familiares. A resposta que recebe é vaga, imprecisa, mas reveladora do desejo de privacidade: "– Família não tenho, isto é, tenho e não tenho. Tenho, porque sou casado, e não tenho porque... Histórias! Estas coisas de família é bom que fiquem com a gente" (LOBATO, 2014, p. 42).

Essas informações, fornecidas de modo fragmentado, assim como a história de Dowse foi contada por Fenwick, vão compondo a história de fundo à que o autor se referiu em carta, como vimos anteriormente, e são importantes para o desfecho pensado por ele: "um mata o outro". Com isso, Eduardo passa a notar o ódio de Gerebita por Cabrea, e o primeiro faroleiro reclama:

> – O mundo é tão grande, há tanta gente no mundo, e cai-me aqui justamente o único ajudante que eu não podia ter...

[5] "Neste ponto, parou de falar num nível que eu compreendesse e se tornou tão incrivelmente técnico que eu fui forçado a implorar a ele que me explicasse metade do que dizia" (tradução nossa).
[6] "ele era em grande parte um animal [...]. Dowse me disse que ele não era um homem amigável, como você e eu poderíamos ter sido para Dowse" (tradução nossa).

> – Por quê?
> – Por quê?... Porque... é um louco.
> [...]
> Desde esse dia nunca mais o faroleiro abandonou o tema da loucura do outro. Demonstrava-me de mil maneiras. (LOBATO, 2014, p. 43).

Nosso Dowse também enlouqueceu, de certa forma, tornando-se obsessivo, e convenceu Eduardo, por insistência, que Cabrea era quem havia enlouquecido. A situação começa a tomar outra proporção quando Gerebita busca um álibi ao perguntar a seu interlocutor:

> – Quero que o senhor me resolva um caso. Estão dois homens numa casa; de repente um enlouquece e rompe, como cação esfomeado, para cima do outro. Deve o outro deixar-se matar como carneiro ou tem o direito de atolar a faca na garganta do bicho?
> Era por demais clara a consulta. Respondi como um rábula positivo:
> – Se Cabrea enlouquecesse e o agredisse, matá-lo seria um direito natural de defesa – não havendo socorro à mão. Matar para não morrer não é crime – mas isto só em último caso, você compreende.
> – Compreendo, compreendo – respondeu-me distraidamente, como quem lá segue os volteios duma ideia secreta [...]. (LOBATO, 2014, p. 43).

Depois desse diálogo, Eduardo mais uma vez se perde na narração em longas reflexões sobre o mar, o tempo, o progresso – especialmente importante para nosso objetivo maior –, entre outras coisas. É quando o ouvinte da história representando também o leitor volta para compor uma crítica metaficcional e fazer com que Eduardo regresse à narrativa dos faroleiros:

> – Se paras o caso dos loucos e te metes por *intermezzos* líricos para uso de meninas olheirudas, vou dormir. Volta ao farol, romanticão de má sorte.
> – Eu devia castigar o teu prosaísmo sonegando-te o epílogo do meu drama, ó filho do “café” e do carvão!
> – Conta, conta... (LOBATO, 2014, p. 45).

Como em “Marabá” – via narrador no conto de *O macaco que se fez homem* e agora via personagem no conto de *Urupês* –, o autor faz uma crítica ao ritmo da prosa romântica, mais descritiva e digressiva. Assim, depois de chamado a atenção, Eduardo volta à narrativa de Gerebita e Cabrea.

Numa noite, conta ele, acordou de um pesadelo e ouviu barulhos vindos de cima: os faroleiros estavam lutando um contra o outro. Ao ver os dois homens no chão, Eduardo parte para a briga em auxílio de Gerebita quando ouve Cabrea pela primeira vez e se surpreende ao notar que nada nele denunciava loucura, a despeito do que lhe dissera o outro faroleiro.

Na sequência, Gerebita mata Cabrea violentamente e na manhã seguinte sugere como pretende se livrar do corpo, sem deixar pistas, condição para que o crime se mantivesse em segredo:

> – O mar não leva daqui os corpos à praia e o mundo não precisa saber de que morreu Cabrea. Caiu n'água – morte de marinheiro, e o moço é testemunha de que matei para não morrer. Foi defesa. Agora vai jurar-me que isto ficará para sempre entre nós. (LOBATO, 2014, p. 47).

Avaliando a situação, Eduardo se compromete a não contar o acontecido e, no mesmo dia, a pessoa que o indicou para a estadia no farol vai buscá-lo. Respeitando seu juramento, ele reconta a morte de Cabrea, de acordo com a versão proposta por Gerebita, e a romanceia: "[...] narrei-lhe a morte do faroleiro, romanceando-a: Cabrea, louco, a despenhar-se torre abaixo e a sumir-se para sempre no seio das ondas" (LOBATO, 2014, p. 47).

Contudo, o homem que vai buscá-lo desconfia e lhe conta a história por trás do ódio de Gerebita: Cabrea havia furtado Maria Rita, mulher do agora assassino, e que "o pobre Gerebita se não acabou de paixão é que era teso. Mas entrou para o farol, o que é também um modo de morrer pro mundo" (LOBATO, 2014, p. 48). E mais, Maria Rita fugiu com um terceiro, o que fez com que Cabrea também se isolasse no farol.

Pela última vez, o interlocutor de Eduardo e primeiro narrador do conto o interpela dizendo que seu amigo foi enganado por um assassino vulgar, ao que Eduardo responde dizendo que "o fato de se não manejarem floretes não tira àquele pugilato o caráter de duelo" (LOBATO, 2014, p. 48). Seu amigo, então, compara o acontecido com a ópera *Cavalleria rusticana*, de Pietro Mascagni, de 1890, em que dois homens duelam por uma mulher.

Eduardo, bem-humorado, responde à comparação "– E por que não?", elevando a violenta e gráfica luta ao grau da elegância da ópera, em que o duelo é apenas comunicado para os espectadores. Independente dos meios, o resultado da briga de "Os faroleiros" e do duelo de *Cavalleria rusticana* não deixa de ser o mesmo: morte.

Se parodiar é repetir com diferença e distanciamento crítico, conforme define Hutcheon, constatamos, a partir dessa análise, que é esse o procedimento intertextual de "Os faroleiros". Mais do que isso, a criticidade se faz presente por

meio da metaficção, cabendo ao interlocutor do narrador a correção dos rumos do processo de contar, chamando-lhe a atenção e dispensando digressões.

Dessa maneira, Lobato encerra *seu conto de Kipling*, parodiando o conto-base, mas não imitando o estilo do autor, diferentemente do que acontece em *seu conto de Maupassant*.

3.1.2 “Meu conto de Maupassant”

O pastiche de estilo escrito pelo autor de *Urupês*, que tem sua prática anunciada já no título, é, assim como “Marabá”, um exemplo muito frutífero desse recurso intertextual.

Lembramos que, para uma diferenciação mais clara entre os procedimentos, adotamos a teoria de Linda Hutcheon no que se refere à paródia e ao pastiche e a de Tiphaine Samoyault no que diz respeito à terminologia. Isso acontece porque, para a primeira, o pastiche também é paródia – com o que concordamos –, mas a falta de um termo específico para designar um texto paródico que se volta a um gênero ou autor específico fez com que adotássemos a terminologia da segunda, o que é possível dado o alinhamento das teorias.

Voltando ao “Meu conto de Maupassant”, é a partir da dissertação de mestrado de Angela das Neves, leitora crítica de Monteiro Lobato e de Guy de Maupassant[7], em que a pesquisadora analisa o conto em questão frente às recorrências da literatura do autor francês, que é possível constatar que

> há uma série de técnicas narrativas, recursos estilísticos e um temário que, guardadas as particularidades, [...] é comum entre os dois contistas, os quais, recriados na poética lobatiana, apontam-lhe ainda modernidade nos procedimentos e atualidade no prazer estético que produzem no leitor (2007, p. 225).

Se o objetivo desta pesquisa é caracterizar Monteiro Lobato como autor moderno no que diz respeito às suas técnicas narrativas, a análise de Neves corrobora isso.

[7] Henri René Albert Guy de Maupassant (1850–1893) foi autor francês realista de contos, romances e poemas. Ao lado de Kipling, Maupassant é um dos contistas mais elogiados por Lobato, de quem informa ter vários títulos em sua biblioteca: “Ou Kipling ou Maupassant. Não há maiores. Tenho aqui *Boule de Suif, La Main Gauche, Clair de Lune, Mlle Fifi, Sur l’eau...*” (Lobato, 1948, Tomo I, p. 244-245).

Segundo o cuidadoso garimpo da pesquisadora nas correspondências de *A barca de Gleyre*, muitas obras de Maupassant são citadas como lidas ou, ainda, enviadas a seu amigo Godofredo Rangel. De acordo com essa pesquisa, Lobato seguramente leu, entre romances e contos, *Bel Ami*, *Notre coeur*, *Mont-Oriol*, *Pierre et Jean*, *Une vie*, Toine, *Boule de Suif*, *Clair de lune*, *Le Horla*, *La main gauche*, *Mlle. Fifi*, *Sur l'eau* e "*Une soirée*".

O estudo de Neves, ao resgatar a leitura de Maupassant feita pelo autor de *Urupês*, teve como um dos objetivos "verificar como Lobato aproveitou para a formação de sua própria poética os princípios estilísticos e temáticos do autor francês e como operou a ambientação desses elementos à cultura e à paisagem brasileiras" (2007, p. 225), e aqui, a partir disso, ampliamos a ideia ao defender "Meu conto de Maupassant" como *pastiche de estilo*, conforme definição que já apresentamos e retomaremos adiante.

Neste momento da literatura brasileira, "Guy de Maupassant configuraria para Lobato, bem como para outros escritores seus contemporâneos, um contista modelar" (NEVES, 2007, p. 227), o que justifica ser tomado como base ou, ainda, ter o nome usado para dar etiqueta a bom conto escrito em terras brasileiras.

Neves analisa que o idealizador de *O Saci-Pererê:* resultado de um inquérito empresta, fundamentalmente, três aspectos da literatura do autor europeu: a arte como representação da vida; a temática; e, principalmente, "as técnicas formais (o 'enquadramento') que Lobato absorve e transforma" (2007, p. 227). Essa transformação nos interessa já que, de acordo com Hutcheon (1985), é própria da paródia, termo que ela também usa para designar o pastiche.

Além disso, "Meu conto de Maupassant" traz outra característica importante para esta pesquisa: o recurso narrativo metaficcional, ou seja, "a arquitetura de um conto dentro do conto". Assim, "o leitor não só presencia o labor de uma narração como também assiste a uma reflexão metalingüística da literatura, a qual dá início e término a essa narração e encerra o conto" (NEVES, 2007, p. 228).

Em definição, o pastiche de estilo é "um texto curto, de algumas páginas, e fechado mais frequentemente, pois ele se encerra ao mesmo tempo que a breve intriga ficticiamente atribuída a um escritor outro que seu autor". Também nele, "o autor contenta-se em esboçar uma situação: sabe que o assunto conta menos que o estilo" (BOUILLAGUET, 1996, p. 21 *apud* SAMOYAULT, 2008, p. 56).

Esse procedimento é comum nos contos de Lobato, como pudemos constatar na análise de “Marabá”, adiantada do último livro de contos do autor para dar corpo às teorias utilizadas neste trabalho, e na de “Os faroleiros”, recurso que o contista empresta, como vimos, de outro escritor-modelo, Kipling.

O empréstimo e a transformação no conto que abre *Urupês* resulta em uma *paródia*. No conto maupassantiano, por sua vez, empresta-se o estilo do autor francês (NEVES, 2007) e se origina um *pastiche*. Na análise das práticas intertextuais numa variedade de contos de Lobato, observamos que ele refina os procedimentos livro a livro, até chegar a seu ponto máximo utilizando tais recursos em *O macaco que se fez homem*, como pôde ser constatado em sua paródia do poema de Gonçalves Dias, por exemplo, e como veremos na análise de outros contos, mais adiante.

Quando nos referimos ao fato de o leitor assistir a uma reflexão metalinguística,

> falamos também de alguém intermediando as duas narrações, uma que ele mesmo processa e outra de que foi ouvinte “indiscreto” (caracterizado assim como narrador heterodiegético) e que procura reproduzir literalmente, conforme indicam as aspas e o discurso direto na voz do segundo narrador. Ambos narradores são anônimos; o segundo, também personagem, é um ex-delegado e foi da sua experiência na profissão que extraiu a história que conta a um amigo (configurando-se um narrador homodiegético, dado que foi personagem não protagonista da ação), sobre o qual nada sabemos senão que vem a ser um ouvinte generoso, pois se deixa ingenuamente envolver na trama narrativa do companheiro de viagem (NEVES, 2007, p. 228).

O conto, então, traz o primeiro narrador ouvindo a conversa entre dois amigos, em que um deles se torna o segundo narrador dentro do conto. O primeiro ouve o causo contado e reflete sobre a narração, modulando-a para o leitor de maneira metaficcional.

Para Walter Benjamin, “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores” e, mais do que isso, “entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (1987, p. 198), como é o caso de nossos narradores no conto em questão.

Benjamin (1987) reitera que a figura do narrador pode ser proveniente de dois grupos, e cada um dos grupos pode ser representado por uma figura: o primeiro, pelo marinheiro viajante, que vai para longe e volta com histórias para contar; o

segundo, pelo camponês sedentário, que ganhou a vida honestamente sem sair de seu país. Independentemente do grupo ao que o narrador pertença, o importante é saber passar a história adiante. É “esse procedimento que leva à perfeição da narrativa apegada à tradição oral [que] foi rigorosamente trabalhado por Maupassant e outros contistas ditos ‘à Maupassant’, entre eles, Monteiro Lobato” (NEVES, 2007, p. 229).

Lobato valoriza o narrador que conta grandes histórias a partir de um evento cotidiano, como teoriza no conto “O ‘Resto de Onça’”, analisado mais adiante, em que também reitera esta sua consideração sobre o gênero, feita na carta já citada de 27 de junho de 1909:

> Sou partidário do conto, que é como o soneto na poesia. Mas quero contos como os de Maupassant ou Kipling, contos concentrados em que haja drama ou que deixem entrever dramas. Contos com perspectivas. Contos que façam o leitor interromper a leitura e olhar para uma mosca invisível, com olhos grandes, parados. Contos-estopins, deflagradores das coisas, das idéias, das imagens, dos desejos, de tudo quanto exista informe e sem expressão dentro do leitor. E conto que ele possa resumir e contar a um amigo – e que interesse a esse amigo. (LOBATO, 1948, Tomo I, p. 244).

Esse pensamento do autor justifica o que alguns críticos apontam como falha em sua obra: a ausência da psicologia dos personagens. Sabe-se, a partir de citações anteriores, que essa é uma escolha do autor, e Benjamin contribui para o entendimento dessa opção que vai ao encontro do conto ideal de Lobato:

> Nada facilita mais a memorização das narrativas que aquela sóbria concisão que as salva da análise psicológica. Quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia (1987, p. 204).

É partindo disso que o narrador heterodiegético (que chamamos de *primeiro narrador*) inicia o “Meu conto de Maupassant”.

> Conversavam no trem dois sujeitos. Aproximei-me e ouvi.
> – Anda a vida cheia de contos de Maupassant; infelizmente há pouquíssimos Guys...
> – Por que Maupassant e não Kipling, por exemplo?
> – Porque a vida é amor e morte, e arte de Maupassant é nove em dez um enquadramento engenhoso do amor e da morte. Mudam-se os cenários, variam os atores, mas a substância persiste – o amor, sob a única face impressionante, a que culmina numa posse violenta de fauno incendido de luxúria, e a morte, o estertor da vida em transe, o quinto ato, o epílogo

> fisiológico. A morte e o amor, meu caro, são os dois únicos momentos em que a jogralice da vida arranca a máscara e freme num delírio trágico.
> – ? (LOBATO, 2014, p. 94).

O primeiro narrador, ao contar que ouviu a conversa no trem em que estava, tende a aumentar o grau de verdade da narrativa, como se fosse um causo cotidiano ouvido por acaso. A admiração pelo conto maupassantiano vem na primeira fala do diálogo ouvido, do personagem que será o segundo narrador, o narrador homodiegético, que anuncia também o talento em extinção: “infelizmente há pouquíssimos Guys...”.

O interlocutor do diálogo logo questiona a escolha de Maupassant e não de Kipling, o escritor modelo do segundo narrador de “Os faroleiros”, em uma conversa metaliterária. De acordo com Neves, há nessa fala “um resumo bastante completo do que é a arte do Maupassant contista para Lobato”, considerando que “a personagem, culta e atenta leitora do autor francês, seleciona as características deste que anunciam a sua história e que justificam nomeá-la seu ‘conto de Maupassant’” (2007, p. 236).

Além disso, o personagem faz alusão à teoria das máscaras de Oscar Wilde[8], o qual voltará a ser usado no final do conto. No ensaio *A verdade das máscaras*, Wilde fala sobre combinar “a ilusão da vida real e a maravilha do mundo irreal” a fim de proporcionar “a arquitetura e o aparato que convenham à época em que se desenrole a ação” (WILDE, 2007, p. 1058). Para ele, a combinação perfeita desses fatores é necessária para criar a ilusão de verdade: a arte serve de modelo à vida – essa reflexão é ampliada em “Duas cavalgaduras”, narrativa do último livro de contos de Lobato, que analisaremos posteriormente.

Com desconfiança, a reação de hesitação de seu amigo é representada por um ponto de interrogação e um riso de quem suspeita e pede mais – reaproximando-nos, portanto, da situação dialógica oral (NEVES, 2007). Assim, o sujeito que falava retoma, desfazendo-se da atitude do ouvinte:

> – Não te rias. Não componho frases. Justifico-me... Na vida, só deixamos de ser uns palhaços inconscientes a mentirmos à natureza quando esta, reagindo, põe a nu o instinto hirsuto ou acena o “basta” final que recolhe o mau ator ao pó. Só há grandeza, em suma, e “seriedade”, quando cessa de agir o pobre jogral que é o homem feito, guiado e dirigido por morais,

[8] Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde (1854-1900) foi poeta e dramaturgo irlandês, mais lembrado, curiosamente, por seu romance *O retrato de Dorian Gray*, publicado em 1890.

> religiões, códigos, modas e mais postiços de sua invenção – e entra em cena a natureza bruta.
> – A propósito de quê tanta filosofia, com este calor de janeiro?... (LOBATO, 2014, p. 94).

Cansado das divagações do amigo, seu interlocutor o interrompe com um comentário sobre o calor da estação. Isso faz com que olhemos pela janela do trem e emolduremos, juntamente com os personagens, a natureza bruta citada por um e o tempo quente citado por outro.

Dessa forma, o ambiente serve de "pano de fundo, antes só indicado pela menção ao trem, em que se dá a conversa e a segunda narração, lugar em que ocorrem inúmeras narrações e diálogos nos contos de Maupassant" (NEVES, 2007, p. 238), imitação que reforça a percepção do conto como um pastiche uma vez que ficam mais evidentes os empréstimos praticados por Lobato para compor seu texto. É dessa maneira que o primeiro narrador, que está ouvindo o diálogo dos amigos, volta a tempo de descrever a "pura paisagem europeia de trigais":

> A espaços feriam nossos olhos quadros de Millet, em fuga lenta, se longe, ou rápida, se perto. Vultos femininos de cesta à cabeça, que paravam a ver passar o trem. Vultos de homens amontoando feixes de espigas para a malhação do dia seguinte. Carroções tirados a bois recolhendo o cereal ensacado. E como caía a tarde e a Mantiqueira já era uma pincelada opaca de índigo a barrar a imprimadura evanescente do azul, vimos em certo trecho o original do "Angelus"... (LOBATO, 2014, p. 95).

FIGURA 1 – *ANGELUS*, DE JEAN-FRANÇOIS MILLET

FONTE: Acervo digital do Musée d'Orsay (2020).

No quadro *Angelus*, de Jean-François Millet[9], como visto na reprodução acima, “a paisagem diverge um pouco dos arrozais, milharais e trigais pintados por Lobato” (NEVES, 2007, p. 239): o lugar é outro, mas segue usando a referência do quadro francês por seu autor ser o pintor predileto de Maupassant.

Assim, retoma-se a ideia de que a arte não imita a vida, nem mesmo a vida representada na arte, e, mais do que isso, reitera-se o esforço de Lobato de usar as referências do escritor francês, mantendo-se fiel a seu pastiche.

Expandindo o repertório de recorrências do conto maupassantiano na narrativa de Lobato, “em ‘*La mère aux monstres*’ [conto de Maupassant], igualmente, a descrição da natureza fértil precede a narração de um caso trágico [...]. Este, entre tantos outros contos de Maupassant, também se apresenta sob enquadramento de narrativas” (NEVES, 2007, p. 241).

Por fim, o amigo dá sequência ao diálogo pausado pelo primeiro narrador depois de mudar o tópico na pergunta sobre o motivo de tanta filosofia, que é interrompido mais uma vez para o leitor pelo sujeito que está ouvindo a conversa entre os amigos:

> – Já te digo a propósito de quê vem tanta filosofia.
> E, enfiando os olhos pela janela, calou-se. Houve uma pausa de minutos. Súbito, apontando um velho saguaraji avultado à margem da linha e logo sumido para trás, disse:
> – A propósito dessa árvore que passou. Foi ela comparsa no “meu conto de Maupassant”.
> – Conta lá, se é curto. (LOBATO, 2014, p. 95).

Fica evidente que o segundo narrador estava esperando a saguaraji aparecer para iniciar seu conto, e, ao anunciá-lo, o interlocutor permite que o causo seja contado, contanto que seja curto. Juntamente com a crítica feita às narrativas românticas em “Os faroleiros”, essa é mais uma referência a um ritmo prosaico mais rápido, mais dinâmico, associado a elementos da vida moderna, explicitamente ao tempo da viagem de trem, no qual estão os personagens. Ele não perde tempo:

> – Havia um italiano, morador destas bandas, que tinha vendola na estrada. Tipo mal-encarado e ruim. Bebia, jogava, e por várias vezes andou às voltas com as autoridades. Certo dia – eu era delegado de polícia – uns piraquaras vieram dizer-me que em tal parte jazia o “corpo morto” de uma velha, picado a foice. (LOBATO, 2014, p. 95).

[9] Jean-François Millet (1814-1975) foi um pintor realista francês. É conhecido como precursor do Realismo e por suas representações de trabalhadores rurais.

Já no início desse relato, os personagens são sumariamente apresentados e ocorre “uma breve transcrição de expressão regional, ‘corpo morto’, que freqüentemente ocorre nos contos de Lobato (ou, nos de Maupassant, no registro do dialeto normando)” (NEVES, 2007, p. 95). As marcas de oralidade informal também aparecem em escolhas lexicais (como em “vendola”), no ritmo da fala, com frases curtas e orações intercaladas (como em “– eu era delegado de polícia –”), em imprecisões (“em tal parte”) e na força da descrição violenta e sintética com que a frase culmina (“picado a foice”).

Na sequência, a narrativa continua, mas a partir de agora ganha aspas para indicar o discurso direto do segundo narrador. A transição do registro da fala desse narrador, primeiro por meio de travessão, depois por meio de aspas, parece sinalizar o *crescendo* de sua atuação como narrador. Uma vez que sua história engrenou, envolveu, enredou ouvintes, o recurso gráfico que marca sua fala anuncia a mudança:

> “Organizei a diligência e acompanhei-os. ‘É lá naquele saguaraji’, disseram ao aproximarem-se da árvore que passou. Espetáculo repelente! Ainda tenho na pele o arrepio de horror que me correu pelo corpo ao dar uma topada balofa num corpo mole. Era a cabeça da velha, semioculta sob as folhas secas. Porque o malvado a decepara do tronco, lançando-a a alguns metros de distância. (LOBATO, 2014, p. 95).

De acordo com Neves, a ênfase na experiência do contador que aumenta a tragicidade da narrativa em expressões como “ainda tenho na pele...” é uma das “fórmulas freqüentes do narrador engenhoso, que se faz recorrente entre os contos de Lobato e Maupassant, forma de valorizar o seu relato” (2007, p. 244). Além disso, concorrem para esse efeito a economia de recursos e a coesão interna da narrativa, com a recuperação de elementos recém-mencionados – a saraguaji, a título de exemplo, sequer foi descrita, uma vez que foi apontada, mostrada ao interlocutor. A escassez de elementos descritivos permite que o horror do corpo decapitado ocupe mais espaço e se sobressaia nessa fala do narrador e ex-delegado.

O narrador afirma ter prendido o italiano por haver “indícios fortes” contra ele. Viram-no, por exemplo, “sair com a foice, a lenhar, na tarde do crime”, mas, por falta de provas, tiveram que deixá-lo ir. Apesar disso, o ex-delegado “pressentia naquele

sórdido tipo – e negue-se o valor ao pressentimento! – o miserável matador da pobre velha" (LOBATO, 2014, p. 96).

Perguntado sobre qual o interesse do italiano no crime, o narrador da história diz que "nenhum" e, como em "Os faroleiros", há uma crítica ao senso comum: "Era como argumentava a logicazinha trivial de toda gente". Ele, opondo-se à *logicazinha trivial*, tinha certeza de que o homem era o homicida. Anos mais tarde, a polícia teve "indícios veementes" contra o italiano e o prendeu. Mandaram-no de volta a São José, onde seria julgado.

A isso, o interlocutor responde com uma frase incompleta: "– Os teus pressentimentos..." e o narrador do causo sorri com malícia, sabendo que o desfecho é outro. O leitor, porém, não sabe do desfecho; o narrador-ouvinte, tampouco o sabe: ambos se situam em posição semelhante à do interlocutor, que só pode desconfiar do riso malicioso do contador do causo, aguardando que o conto traga uma explicação para sua atitude sugestiva.

Quando o italiano estava sendo levado para o julgamento, viu o saguaraji pela janela e "nesse ponto armou um pincho de gato e despejou-se pela janela fora. Apanharam-no morto, de crânio rachado, a escorrer a couve-flor dos miolos perto da árvore fatal". Seu ouvinte, envolvido, conclui a partir da narrativa: "– O remorso!" (LOBATO, 2014, p. 96).

O narrador finaliza "– Está aqui o 'meu conto de Maupassant'. [...] No progresso ingênuo da narrativa li toda a tragédia íntima daquele cérebro, senti todo um drama psicológico que nunca será escrito..." (LOBATO, 2014, p. 96) – não por Monteiro Lobato, nem por Guy de Maupassant, pelo menos. Já entendemos essa opção no projeto literário dos autores.

Mas a tragédia do saguaraji não acaba por aqui:

> o primeiro sujeito acendeu o cigarro e concluiu sorridente, com pausada lentidão:
> – O curioso é que mais tarde um dos piraquaras denunciadores do crime, e filho da velha, preso por picar um companheiro a foiçadas, confessou-se também o assassino da velhinha, sua mãe...
> – ? (LOBATO, 2014, p. 97).

Antes da conclusão do conto, temos os três personagens intercalados: a volta do primeiro narrador (heterodiegético) para descrever os gestos do segundo narrador (homodiegético) que levam o interlocutor e o leitor ao *plot twist*, com a

revelação de que o assassino era outro, o filho da velha. Assim, mais uma vez, o amigo reage com um ponto de interrogação, indicando, agora, sua reação de confusão frente às informações reveladoras sobre o enredo narrado.

Por fim, o primeiro narrador encerra o conto fazendo suas considerações após ouvir o amigo contando ao outro o causo do assassinato da velha: “Meu caro, aquele pobre Oscar Fingal O’ Flahertie Willis Wilde disse muita coisa, quando disse que a vida sabe melhor imitar a arte do que a arte sabe imitar a vida” (LOBATO, 2014, p. 97).

Retomando a ideia de Oscar Wilde citada anteriormente no conto, da ilusão do real, o autor de *Urupês* encerra seu conto de Maupassant, que foi escrito a partir de um acontecimento real:

> a história é verídica: o autor baseou-se num processo a que o Dr. J. Pereira de Matos serviu como advogado do réu, um italiano que a fim de abreviar o recebimento da herança, assassinara a velha sogra. Condenado pela justiça local, seu patrono apelou, conseguindo em segundo julgamento a sua absolvição. Posto em liberdade, regressava o criminoso de trem para Caçapava, quando, com surpresa para todos, atira-se sob as rodas do mesmo, falecendo instantaneamente (CAVALHEIRO, 1962, p. 181).

Neves alega que Monteiro Lobato segue o conselho do autor francês e parte de um fato, aproveitando-se da realidade e a romanceando quando necessário para construir sua narrativa. Além disso, “reiteram em seus contos a teoria de que a vida, inverossímil, tem na literatura a sua solução; seu caos natural resolve-se organizadamente na arte. Assim se justifica o comentário final do narrador homodiegético lobatiano” (NEVES, 2007, p. 250).

Entre as características enunciadas por Neves que se revelam mais relevantes para nosso estudo estão as de que o conto analisado é “um diálogo bastante interessante com a técnica narrativa (a inserção de vários narradores, a narração nascida de um diálogo, a transposição de tempos)” e com a “ironia antirromântica que opõe natureza e ação (de certa forma, ambas mórbidas, uma pela pacatez e outra pelas trágicas mortes que põe em cena)”, sendo uma “reflexão intratexto muito bem arquitetada sobre a arte do conto” (NEVES, 2007, p. 251).

Isso é importante, segundo Neves, pois a estrutura de “Meu conto de Maupassant” dá voz própria a diferentes narradores. “Isso corresponde, sem dúvida, a uma concepção moderna de literatura, em que o homem comum não só faz parte

da história (como foi introduzido a partir do Romantismo), como também é porta-voz de si mesmo" (2007, p. 252).

No estudo de Neves, que intercalou vários textos dos dois autores em análise, concluiu-se que, de maneira antropofágica, o autor de *Cidades mortas* "fez do autor francês uma leitura bastante completa trazendo com 'Meu conto de Maupassant' um saboroso *pot-pourri* da arte do autor francês" (2007, p. 251), sendo esse o argumento final para a leitura desse conto como um pastiche de estilo: Lobato imita o de Maupassant e elabora uma interessante reflexão metaficcional acerca da literatura.

3.2 *CIDADES MORTAS* (1919)

Em 1919, após o sucesso estrondoso de seu primeiro livro publicado no ano anterior, Monteiro Lobato lança seu segundo livro, *Cidades mortas*. De maneira geral, a temática e a forma não são muito diferentes do que o autor comprovou funcionar na prática: questões políticas, sociais e econômicas do interior paulista, algumas das quais poderiam ser tomadas como nacionais, desenvolvidas por meio de um tom irônico e bem-humorado, marcas do autor.

Lobato, que conheceu de perto o ambiente rural das pequenas cidades do Vale do Paraíba, diz na nota de abertura da primeira edição: "Entra neste livro um punhado de coisas antigas, impressões d'uma mocidade morta que vegetou no ambiente marasmático das cidades mortas. Oblivion, Itaoca... Quantas saudades!..." (LOBATO, 1919, s/p).

A produção antiga à qual se refere diz respeito aos textos que escrevera entre 1900 e 1916, compreendendo o período de sua juventude. De sua passagem pelo *Minarete*, que começou como república em que morou enquanto estudante de Direito e que deu nome a um periódico semanário em 1903 – ano em que também ganhou um concurso literário com "Gens ennuyeux", conto que figuraria em *Cidades mortas* –, a sua nomeação como promotor em Areias, onde ficou de 1907 a 1911. Depois disso, ainda, o autor assume uma fazenda em Taubaté, herdada de seu avô.

De Areias, Lobato envia a Godofredo Rangel suas primeiras impressões, em carta datada de 14 de maio de 1907:

> Areias, Rangel! Isto dá um livro à Euclides (e, por falar, Euclides passou uns tempos aqui, ocupando exatamente o quarto que é o meu). Areias, tipo de ex-cidade, de majestade decaída. A população de hoje vive do que Areias foi. Fogem da anemia do presente por meio duma eterna imersão no passado. Há casos, há crimes estupendos do período da passada grandeza (LOBATO, 1948, Tomo I, p. 166).

Ou, como diz no artigo “Cidades mortas”, que abre o livro e dita seu tema, “Ali tudo foi, nada é. Não se conjugam verbos no presente. Tudo é pretérito” (LOBATO, 2014, p. 192). O relato ao amigo Rangel e o trecho do primeiro texto de seu segundo livro comprovam sua alegação de que o que escreve “não é de imaginação – é pensamento descritivo; não cria, copia do natural” (LOBATO, 1969, p. 315 *apud* ALBIERI, 2014, p. 81) e reforçam a significação do subtítulo da primeira edição: contos e impressões.

De acordo com Thaís de Mattos Albieri, é dessa maneira, “entre a vida na São Paulo do início do século XX e a sua vida na fazenda, passando por Areias, que Monteiro Lobato escreve boa parte dos textos que figurarão em *Urupês* e *Cidades mortas*” (2014, p. 81).

Sobre o último, é importante notar que, como de costume na vida editorial dos livros do autor, inserções e cortes foram feitos em busca de uma maior unidade (MARTINS, 2003). Assim, segundo Cavalheiro, “todos os cortes, é preciso reconhecer, foram úteis à unidade de ‘Cidades mortas’” (1962, p. 218). Entretanto, o biógrafo compara o segundo livro do Lobato com o primeiro da seguinte maneira:

> Literariamente, Monteiro Lobato estreia com uma obra-prima. “Urupês” não surge, como mostramos, de improviso ou imprevistamente. Fora elaborado lenta e pacientemente. Ao publicá-lo, andava o autor próximo à maturidade. Apenas o livro se impõe pelas suas grandes e reais qualidades, o escritor torna-se editor. Natural que aproveite a onda publicitária para a publicação de novos livros. Mas Monteiro Lobato não se recolhe para escrever outra obra-prima. O que faz é bem mais simples: vai ao fundo das gavetas e começa a retirar contos, crônicas, artigos que desde os tempos acadêmicos viera publicando em jornais e revistas de circulação restrita. Reúne tudo isso, o bom e o mau ao lado do ótimo e do péssimo, e o resultado são livros como “Cidades mortas, “Negrinha” (CAVALHEIRO, 1962, p. 218).

Apesar de alguns estudiosos discordarem de Cavalheiro no que diz respeito a essa afirmação, aqui se concorda. Entrou em *Cidades mortas* o que não entrou em *Urupês*. Assim, estão contidos nele, como discorre o autor de *Monteiro Lobato*: vida e obra, o bom, o mau, o ótimo e o péssimo. Tanto é que o próprio autor segue alterando as narrativas e o índice do livro, incluindo e excluindo contos (e

impressões) dele, em busca de maior unidade e qualidade – assunto para outro estudo.

No que concerne aos elementos centrais desta pesquisa, o metaficcional e o paródico, os contos selecionados de *Cidades mortas* para análise são “A vida em Oblivion” e “O ‘Resto de Onça’”. Além deles, é claro que há muito a ser comentado. Sabemos que esses recursos aparecem com maior e menor intensidade na produção do autor, e *Cidades mortas* é o único livro de contos em que não temos uma análise a partir da perspectiva da paródia (inclui-se nisso o pastiche). Iremos nos ater, então, à metaficção.

Apesar disso, o conto “O plágio” tem uma relação mais próxima com a paródia, apesar de não sê-lo. Antes de iniciarmos essa aproximação e diferenciação com mais fôlego, vamos ao conto.

Ernesto d’Olivais sai de casa em um dia nublado, contrariado pela esposa, e é pego pela chuva iminente. Para se refugiar, entra em um sebo de belchior francês, mas não evita um resfriado: “– Atchim... Brr! Pra burro! Espirro pra burro. *C’est le diable*”, ao que o narrador intervém de maneira metalinguística e bem-humorada, endereçando sua fala a um suposto leitor de centenas de anos no futuro, entre parêntesis:

> (Século trinta! Se por acaso um exemplar deste livro chegar ao conhecimento dos teus fariscadores de antigualhas, não se assombrem eles com a expressão curralina do meu Ernesto. Nem quebrem a cabeça a interpretá-la com ajuda da filologia comparada, da veterinária e mais ciências conexas. Cá fica a chave do enigma. A expressão “pra burro” viveu correntia pelas imediações da Grande Guerra, com significação de abundante, excessivo ou estupendo. Nascida nalguma cocheira, alargou-se às ruas e passou destas aos salões. Penetrou até na retórica amorosa. Romeus houve que, pintando a formosura das respectivas Julietas, substituíram o arcaico *linda como os amores* por este soberbo jato de impressionismo cavalar: *É linda pra burro!* Não obstante, as Julietas casavam com eles e eram felizes. Lá se entendiam.) (LOBATO, 2014, p. 265).

A explicação é uma piada para seu leitor contemporâneo, em que o autor via narrador mais uma vez debocha dos romantismos exacerbados os categorizando como arcaicos e atualiza a retórica amorosa com a expressão “pra burro” – cotidiana, prosaica, oral e de origem rural. Além disso, recomenda que seus futuros leitores não “quebrem a cabeça” usando a “veterinária e mais ciências conexas”, para interpretar o termo, dando o tom à zombaria.

A comunicação do narrador lobatiano com seu leitor pressuposto é uma constante na contística do autor e vai ganhando mais força com o passar do tempo. Como já vimos em “Marabá” e veremos em “Era no paraíso...” e “Duas cavalgaduras”, reiteramos que seu quarto e último livro de contos é o apogeu de tudo que estamos analisando aqui.

De volta ao conto, Ernesto fazia questão de se comunicar com o francês em sua língua materna, tendo ciência de várias expressões de baixo e alto calibre – emprestadas de *Os miseráveis*, de Victor Hugo. O narrador aproveita para apresentar uma outra faceta de d’Olivais dizendo que “já é bagagem glóssica de peso para um carrapato orçamentário com seis anos de sucção” (LOBATO, 2014, p. 265), não sendo a primeira vez que o autor, de alguma maneira, critica o funcionalismo público.

Enquanto Ernesto espera a chuva passar, o narrador comenta sobre sua leitura habitual do romancista espanhol Enrique Pérez Escrich[10], muito popular no Brasil do início do século XX. Dessa vez, ele estava somente buscando abrigo, e ao esperar a chuva passar começou a revirar as estantes até que esbarrou com um livro chamado *A maravilha*, de seu xará Ernesto Souza.

Seguindo seu costume que adquiriu no colégio de ler o trecho inicial e final do livro, fê-lo com o romance esquecido que trazia “o nome do autor à frente duma comitiva de identificações, à laia de passaporte à posteridade, muito em moda no tempo do onça”, e exemplifica:

> ALFREDO MARIA JACUACANGA
> (Natural do Recife)
> 3º anista da Escola de Medicina da Bahia
> ou
> DOUTOR CORNÉLIO RODRIGUES FONTOURA
> *Ex-lente disto, ex-diretor daquilo, ex-membro do Pedagogium, ex-deputado provincial, ex-cavaleiro da Cruz Preta etc. etc.* (LOBATO, 2014, p. 266).

Gozando da carteirada de títulos laudatórios e da escrita folhetinesca, o narrador diz que é um livro “onde há lágrimas grandes como punhos, punhais vingativos e virtudes premiadíssimas de par com vícios arquicastigados pela intervenção final e apoteótica do Dedo de Deus” (LOBATO, 2014, p. 266). A ostensiva ironia do narrador ridiculariza o tema e o tipo de livro escolhido pelo

[10] Enrique Pérez Escrich (1829-1897) foi romancista e dramaturgo espanhol romântico.

personagem – caracterizado por elementos estilísticos tradicionais e ultrapassados, como faz supor a página de identificação do escritor.

Ernesto "*né* de Oliveira mas d'Olivais por contingências estéticas", como de costume já declarado, leu a frase final de *A maravilha*: "E um rubro fio de sangue correu do níveo seio da donzela apunhalada como uma víbora de coral num mármore pagão" e a achou magnífica. "Degustou-a em surdina inúmeras vezes" até que, por fim, "à noite, já a preciosa frase se lhe encrustara nos miolos, no lugar onde costumavam encruar as ideias fixas" (LOBATO, 2014, p. 267).

Sendo assim, o funcionário público teve a ideia de escrever um conto "em linguagem bem caprichada, com floreados bem bonitos, arabescos de alto estilo...", passando-se "na França, que nunca achara jeito em personagens nacionais, vivendo em nosso meio, ao nosso lado. Perdiam o encanto". A narrativa, finalmente, desaguaria "naquele final... oh, sim!... naquele final, porque, em suma, o conto só viveria para justificar a exibição daquela joia" (LOBATO, 2014, p. 268), já tendo a ideia como muito sua, de "propriedade artística indiscutível" e pensando no livro do qual a tirou como de existência insignificante.

Seguro disso, justificava para si mesmo: "Plágio? Como plágio? Por que plágio? É tão comum duas criaturas terem a mesma ideia... Coincidência apenas... E, além disso, quem daria pela coisa?" (LOBATO, 2014, p. 268).

Afinal, "Ernesto era literato", marca o narrador em tom irônico, e reflete sobre o fazer literário:

> "Fazer literatura" é a forma natural da calaçaria indígena. Em outros países o desocupado caça, pesca, joga o murro. Aqui beletra. Rima sonetos, escorcha contos ou tece desses artiguetes inda não classificados nos manuais de literatura, onde se adjetiva sonoramente uma aparência de ideia, sempre feminina, sem pés e raramente sem cabeça, que goza a propriedade, aliás preciosa, de deixar o leitor na mesma. 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 jus a qualquer academia de letras, existente ou por existir, de Sapopemba a Icó. (LOBATO, 2014, p. 268).

Assim, de modo bem-humorado, joga a literatura (pelo menos aquela de baixa qualidade, carregada de defeitos) aos desocupados do país e cutuca, mais uma vez, os estilos excessivamente adjetivados. Zomba, também, das academias de letras, dizendo que qualquer escrito faria jus a uma delas – as academias de letras, pouco queridas pelo narrador, também não gozavam da simpatia do autor.

Um ponto importante, ainda, do trecho citado, é a preocupação com a recepção da obra, que, se de má qualidade, deixa o leitor na mesma. Dessa maneira, supõe-se que uma boa literatura para o narrador é aquela que produz algum efeito em seu leitor, pelo drama ou pela comédia.

A caracterização dos livros de que Ernesto gostava ajuda a defini-lo como escritor recalcado e de pouco sucesso: "Incompreendido pelo público, [...] disse cobras cascavéis do país, do público, da crítica, de José Veríssimo[11] e da 'cambada' da Academia de Letras" (LOBATO, 2014, p. 269), sendo expulso de casa pelo pai, que havia sido levado à miséria depois de ter financiado a publicação de um livro de sonetos do filho.

Zombando dos "incompreendidos" – lê-se aqui "só não muito bons mesmo" –, o narrador mais uma vez critica a Academia de Letras, reduzindo seu idealizador e seus membros à cambada. O incompreendido de "O plágio", na verdade, é compreendido por todos, mas não satisfaz a ninguém: nem público, nem crítica, e, por isso, ataca de mal apreciado.

Fora de casa, aproximou-se de um tio metido na política e conseguiu cavar um "empreguinho" – no diminutivo, desdenha o narrador. Nesse emprego, o narrador infantiliza a produção de Ernesto, dizendo que o incompreendido, "em tiras de papel de Governo, lançou em belo cursivo um lindo começo bem arredondado" (LOBATO, 2014, p. 269).

Seu conto acabaria como acaba *A maravilha*, de seu xará, mas começava assim: "Era por uma dessas noites de abril, em que o céu recamado de estrelas lembra um manto negro com mil buraquinhos..." (LOBATO, 2014, p. 270), e, intitulado "*Never more*", foi publicado. O título em inglês, a ambientação na França e a dificuldade na lida com personagens nacionais compõem seu conto como a perfeita antítese do conto lobatiano.

Seus amigos leem a publicação do autoproclamado d'Olivais e comentam:

> – Olha, li o teu "Never more" n'*O Lírio*. Esplêndido! O final, então, divino! Tens miolo, meu caro! Pagas o chope?
> [...]
> – Li o seu trabalho, senhor Ernesto, e gostei; termina com brilhantismo; continue, continue...
> [...]

[11] José Veríssimo Dias de Matos (1857–1916) foi escritor, jornalista, educador, membro e principal idealizador da Academia Brasileira de Letras.

> – Que ótimo fecho arranjaste para o teu conto! O resto está pulha, mas o final é *un morceau de roi*! (LOBATO, 2014, p. 270).

A falta de talento do autor de "*Never more*" é evidenciada pelos comentários que vangloriam o final plagiado de seu texto e desprezam o caminho até ele, ou seja, o que de fato foi produzido por Ernesto. O título, emprestado dos versos do poema "*The Raven*", de Edgar Allan Poe, remete à angústia do personagem do poema e à tormenta por vir na vida de Ernesto. Apesar dos elogios, o plagiador desconfia da fala de um amigo, que usa a expressão "pulha" para se referir ao miolo do conto.

Desconfiado, então, sai à caça de exemplares de *A muralha* e queima os que encontra para que não descubram a fonte de seu plágio. Com a desconfiança de ter sido descoberto, vem o arrependimento: "– [...] Se ao menos houvesse eu variado a forma, conservado apenas a ideia...", e o narrador completa: "Fora audacioso, não havia dúvida. Fora tolo, pois não", afinal, "um plágio... é sempre um plágio" (LOBATO, 2014, p. 270).

Na repartição,

> Nas palavras mais inocentes o pobre autor via alusões irônicas, diretas, claras, brutais. Num simples 'bom dia' enxergava risinhos de mofa. O próprio capitão Prelidiano, honestíssima cavalgadura incapaz de ironias, afigurava-se-lhe o chefe da tropa.
> Conspiravam contra ele, não havia dúvida.
> Ernesto pôs-se em guarda. Fugiu dos amigos. Deu cabo do mate domingueiro. Não podia sequer ouvir falar em literatura, o assunto dileto de tantos anos. Emagreceu. (LOBATO, 2014, p. 271).

Passou a interpretar nas entrelinhas das falas dos colegas o ininterpretável. Não só sua desconfiança se tornou uma neurose, como o isolou de todos, inclusive da própria literatura. "É o diabo ser a vida tão pouco romântica como é!", diz o narrador. Segundo ele, a história de Ernesto "merecia fim trágico, duelo ou quebramento de cara" (LOBATO, 2014, p. 272).

Nota-se aqui uma evolução (sem juízo de valor) no projeto literário lobatiano: em *Urupês*, o final trágico era uma constante e a morte uma resolução possível em quase todos os contos, mas não mais. Vejamos como o autor conclui "O plágio":

> Ernesto adoeceu, mas sarou. [...] Depois, com o decorrer do tempo, esqueceu o plágio. Os amigos esqueceram o "Never more". *O Lírio* morreu como morrem *Lírios*, *Dalilas* e *Cromos*: calote na tipografia. Ernesto engordou. Já é major. Tem seis filhos. Continua a fazer literatura –

> clandestinamente, embora. E se encontrar a talho de foice um novo final de estrondo, plagiará de novo.
> Moralidade há nas fábulas. Na vida, muito pouca – ou nenhuma... (LOBATO, 2014, p. 272).

A principal mudança está no fato de que o protagonista adoece, mas sara. Sua vida volta à normalidade depois da intriga. Ernesto errou e, se tiver oportunidade, vai errar outra vez, pois não há moral da história na vida real. Na primeira edição havia um último parágrafo, composto de uma breve frase: “E é pena...” (LOBATO, 1919, p. 151). Lobato tateou essa ideia em “Meu conto de Maupassant” em seu livro anterior, continua a explorá-la em *Cidades mortas* e *Negrinha* e chega a seu a ponto máximo em “Duas cavalgaduras”, de *O macaco que se fez homem*, mas não nos adiantemos.

Por ora, é suficiente observar que, em lugar do desfecho trágico, predominante em *Urupês*, nos contos de *Cidades mortas* se observa com frequência o anticlímax irônico ou jocoso.

Além dessa mudança significativa, “O plágio” também é uma reflexão sobre o fazer literário e as possibilidades da intertextualidade. Há paródia e pastiche em *Urupês*, como vimos em “Os faroleiros” e “Meu conto de Maupassant”, que são as tipologias das práticas intertextuais que mais nos interessam nesta pesquisa. Porém, o conto agora em questão serve para marcar as diferenças dessas práticas.

Ampliando as discussões sobre intertextualidade dos primeiros capítulos, em especial da paródia e do pastiche, o plágio, segundo Samoyault, “constitui uma retomada literal, mas não marcada e a designação do heterogêneo aí é nula. A apropriação total explica que questões jurídicas sejam levantadas a seu respeito, já que coloca em causa [...] a propriedade literária” (2008, p. 51).

É o motivo da neurose de Ernesto no conto de Lobato: ser descoberto, além de um demérito intelectual para o dito literato, faria com que ele fosse considerado um criminoso. Ele modifica o início do texto e repete o seu final, o que poderia ser considerado uma paródia caso seu autor tivesse a intenção de subverter o texto original em alguma medida e/ou homenageá-lo.

No caso da literatura, é claro que a questão de intenção do autor nunca é fácil de ser resolvida e trabalhamos com suposições em grande parte do tempo – é sorte termos muitas correspondências de Lobato a nosso dispor, mas isso deve ser

tratado como exceção e com muito cuidado, uma vez que o biografismo pode ser uma vereda perigosa e as cartas não são um espelho da alma.

No caso de “O plágio”, nem mesmo o “*Never more*”, texto de Ernesto, nos está disponível para maiores conclusões – é uma criação de que só se conhecem poucos elementos internos e a má fortuna. No entanto, a partir das informações contidas no conto, podemos inferir seu tipo de intertextualidade desde a obviedade do título.

Com “*Never more*”, diferencia-se o plágio da citação, que é

> imediatamente identificável graças ao uso de marcas tipográficas específicas. As aspas, os itálicos, a eventual separação do texto citado distinguem os fragmentos emprestados. Se basta uma dessas marcas para assinalar a citação, a ausência total de tipografia própria transforma a citação em plágio, cuja definição mínima poderia ser a citação sem aspas, a citação não marcada (SAMOYAULT, 2008, p. 49).

Pelo conto, entendemos que Ernesto não faz nenhuma marcação tipográfica em seu texto. Se tivesse mantido a ideia, mas alterado o modo como ela foi trazida ao mundo por seu xará, ele poderia ter feito uma referência, que “não expõe o texto citado, mas a este remete por um título, um nome de autor, de personagem ou a exposição de uma situação específica” ou, ainda, uma alusão, que também pode “remeter a um texto anterior sem marcar a heterogeneidade tanto quanto a citação” (SAMOYAULT, 2008, p. 50).

Além do conto que trata do plágio de Ernesto e dos contos que analisaremos adiante, outra narrativa de *Cidades mortas* que traz à tona questões acerca de autoria e merece menção é “O romance do chupim”. Nele, dois amigos estão no cinema quando avistam um casal curioso para eles: “quem manda e quem obedece; quem dá e quem recebe. Ela falava do alto; ele ouvia de baixo e mansinho; caso evidente em que cantava a galinha e o galo chocava os pintos” (LOBATO, 2014, p. 274). Um dos amigos comenta:

> – Um chupim.
> – Chupim? – repeti interrogativamente, estranhando a palavra que ouvia pela primeira vez.
> – Quer dizer, marido de professora. O povo alcunha-os desse modo por analogia com o passarinho-preto que vive à custa do tico-tico. Conheces?
> [...]
> – Os chupins – prosseguiu meu cicerone – são homens falhos, *ratés* da virilidade – a moral, está claro, que a outra lhes é indispensável para o bom desempenho do cargo.

> – Cargo?
> – Cargo, sim. Eles desempenham o cargo importantíssimo de maridos. Em troca as esposas ganham-lhes a vida e dirigem os negócios do casal [...].
> [...]
> – Em matéria de chupins conheço um caso interessante. Que segui desde os primórdios. (LOBATO, 2014, p. 274).

É dessa maneira que Lobato desloca a narração para um segundo narrador, o outro amigo, assim como fez em “Os faroleiros”, “Meu conto de Maupassant”, ambos analisados aqui, e tantos outros. Na história, Eduardinho Tavares, submisso desde criança, casa-se com uma nova professora que aparece na cidade, Zenóbia, por conselho de um amigo. “Em três tempos namorado, noivado, casado e metido no gineceu, o pobre moço, quando abriu os olhos, estava chupim para todo o sempre” (LOBATO, 2014, p. 277).

Ela, diretora de escola particular e com juros que lhe rendiam mensalmente; ele, em casa, cuidando do filho que tiveram. Incomodada com os comentários da cidade, “dona Zenóbia deu de gabar as qualidades artísticas do esposo. Eduardo era um grande talento literário, capaz de obras deveras notáveis” (LOBATO, 2014, p. 277).

A professora dizia a suas colegas de trabalho que Eduardo era uma “verdadeira revelação”, um gênio, e que estava escrevendo um lindo romance. Todos os dias, dava notícias da obra e exaltava o talento do marido. Começou, então, a contar a história pouco a pouco às outras professoras, que se interessavam cada vez mais pelo enredo.

Núpcias fatais, suposto romance do chupim, virou “folhetim vocalizado” – sabemos da predileção de Lobato pela cultura oral e exploraremos isso na análise de “O ‘Resto de Onça’”, o que consideramos ser sua própria teoria do conto. Reproduzido oralmente pelas professoras, “o enredo das *Núpcias fatais* corria de boca em boca pela cidade, os lances de efeito gabados, com citação das melhores tiradas. *O Popular*, noticiando o aniversário do moço, consagrou-o – ‘festejado homem de letras’” (LOBATO, 2014, p. 278).

Eduardo ia ganhando fama e dona Zenóbia, habilidade narrativa. Ela “sabia dosar a narração de modo a manter as professoras suspensas nos lances mais comoventes” e elas, por sua vez, sugeriam rumos ao casal da história: “– [...] Peça ao seu marido, dona Zenóbia, que lhe faça sair a sorte, sim?”, ao que ela atendia: “–

Não pode. Prejudicaria o desfecho e, ademais, não é estético – respondeu preciosamente dona Zenóbia" (LOBATO, 2014, p. 278).

O narrador dá a primeira dica sobre a verdadeira autoria do romance no momento em que diz que, dona Zenóbia,

> quando estava de saia preta, em seus dias de 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 professoras ficavam pensativas... (LOBATO, 2014, p. 279).

Ficamos pensativos juntamente com as professoras que, decerto, também se perguntavam sobre a coincidência de Eduardo não produzir quando dona Zenóbia estava de mal com a vida. É assim que, nesse ponto, fica claro que é a diretora quem está por trás de *Núpcias fatais*.

Chegando o dia do ponto culminante da história, Dona Zenóbia estimula a ansiedade das ouvintes, adiando o anúncio do desfecho: "Como a solução do caso vem das profundezas do subconsciente estético, e ainda não viera até a hora de eu sair, pedi-lhe que me comunicasse o resultado pelo telefone. Esperemos..." (LOBATO, 2014, p. 280). As ouvintes se retorciam de inquietude até que o telefone toca e a professora vai atender.

Era Eduardo, sim, mas falando sobre o bebê. Não faz menção alguma ao romance, do qual provavelmente nem saiba da existência. Passivamente, ele leva uma bronca da esposa e ouve-lhe palavras de ordem – segue o mesmo submisso sem grandes qualidades conhecido da cidade. Sem desfecho em mente, a autora de *Núpcias fatais* se volta para as professoras, perguntando sobre o enredo e arriscando uma conclusão:

> "– Estes artistas... – começou ela. – Que é que vocês pensam que Lauro fez?
> "– Fugiu! – disse uma.
> "– Deixou-se prender! – aventurou outra.
> "– Suicidou-se! – declarou a terceira.
> "– Ninguém adivinha. Lauro rompeu o pavimento, entrou na cela e depois de uma grande cena resolveu fazer-se frade!...
> "Foi um oh! geral de desapontamento. Aquele fim imprevisto decepcionara 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 descansar um bocadinho. Ficou para outro dia o fim. Esperemos. (LOBATO, 2014, p. 281).

Depois de testar um desfecho para seu folhetim rocambolesco e tê-lo reprovado por suas ouvintes, dona Zenóbia retira o que disse e adia mais uma vez o fim de seu romance. O que diz respeito ao verdadeiro romance do chupim, àquilo que efetivamente fora criado pelo casal, o narrador conclui: “tem hoje onze anos. Já é menino de escola. Chama-se Lauro e, para reabilitação do sexo barbado, puxou o caráter da mãe” (LOBATO, 2014, p. 281).

“O plágio” e “O romance do chupim” têm uma coisa em comum: louros atribuídos a escritores que não mereciam esse título. Num caso, por ser plagiário; no outro, por não ser escritor de fato. No último, ainda, Lobato lida com as narrativas orais quando transforma o *Núpcias fatais* em “folhetim vocalizado” – esse modo de contar muito interessa ao autor, que o explora de maneira mais profunda (e teórica) em “O ‘Resto de Onça’”, aqui analisado.

Além disso, o autor de *Cidades mortas* insere no causo de Eduardinho Tavares uma narrativa rocambolesca em ambiente de pouca expressão letrada, o que veremos acontecer mais uma vez na análise a seguir.

3.2.1 “A vida em Oblivion”

O primeiro conto de *Cidades mortas*, alocado na sequência do artigo que dá nome ao livro, conta a história de Oblivion, uma cidade morta. Dela, desviou-se a civilização, diz o narrador, e 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 intermédio de humilde ramalzinho” (LOBATO, 2014, p. 195).

Como em “Os faroleiros”, a atmosfera de isolamento e esquecimento se evidencia: “O mundo esqueceu Oblivion, que já foi rica e lépida, como homens esquecem a atriz famosa logo que se lhe desbota a mocidade”, e a vida da cidade é “humilde e quieta como a do urupê escondido no sombrio dos grotões” (LOBATO, 2014, p. 195).

O conto não demora em ligar o segundo livro do autor ao primeiro, por nome e tema, como já comentamos. Com as informações que o narrador vai trazendo, vamos entendendo Oblivion cada vez mais: a cidade esquecida foi rica outrora, agora é decadente.

Chegam à cidade jornais, mas só para meia dúzia de pessoas, que compõem "a aristocracia mental da cidade". O narrador logo satiriza a concentração intelectual da cidade lépida em outros tempos: "São 'Os Que Sabem'. Lembra o primado dos Dez de Veneza, esta sabedoria dos Seis de Oblivion" (LOBATO, 2014, p. 195), comparando seus membros aos do órgão tomador de decisões do século XIV.

Seus habitantes, abandonados até pelos filhos que vão embora atrás de oportunidades em terras novas, são chamados de "mesmeiros", aqueles 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 de tempo. (LOBATO, 2014, p. 196).

A cidade morta é a mesma em todas as cidades mortas, e a mesmice toma conta também de seus moradores e suas respectivas rotinas. Nada nela acontece. Apesar disso, entre as poucas originalidades de Oblivion, "uma pede narrativa: o como da sua educação literária" (LOBATO, 2014, p. 196), e o conto se justifica.

Na cidade circulam apenas três livros, velhos e encardidos, lidos e relidos: *La Mare d'Auteuil*, de Paul de Kock[12], para leitores de francês; "uns volumes truncados do *Rocambole*[13], para enlevo das imaginações femininas; e *Ilha maldita*, de Bernardo Guimarães[14], para deleite dos paladares nacionalistas" (LOBATO, 2014, p. 196).

O narrador, em Oblivion não sabemos por quê, busca livros na cidade depois de esgotar suas leituras: "Quando se esgotou a minha provisão de livros e, ignorante ainda da riqueza literária da terra, deliberei recorrer ao estoque local, dirigi-me a um dos Seis. O homem enfunou-se de legítimo orgulho ao dar-me os informes pedidos" (LOBATO, 2014, p. 196).

Ironizando a pobreza dos livros circulantes na cidade, vai a "um dos Seis", como se tais pessoas fizessem parte de uma cúpula superior, e um de seus membros orgulhosamente lhe oferece:

---

[12] Charles Paul de Kock (1794–1871) foi romancista francês majoritariamente aclamado pelo público, as camadas mais populares, e rechaçado pela crítica, que julgava suas obras imorais.

[13] Pierre Alexis Ponson du Terrail (1829–1871) foi um prolífico escritor francês e criador do personagem Rocambole, protagonista de diversos de seus livros.

[14] Bernardo Joaquim da Silva Guimarães (1825–1884) foi romancista e poeta romântico, conhecido principalmente por seu romance *A escrava Isaura*, de 1875.

> – Temos obras de fôlego, poucas mas boas, e para todos os paladares. Gênero pândego, para divertir, temos, "por exemplo", *La Mare d'Auteuil*, de Paul de Kock. Impagável!
> – Obrigado. De Kock, nem a tuberculina.
> – Temos o célebre *Rocambole*, "gênero imaginoso"; infelizmente está incompleto; faltam uns dezessete volumes.
> – Não me serve o resto.
> – E temos uma obra-prima nacional, a *Ilha maldita*, do "nosso" Bernardo Guimarães. (LOBATO, 2014, p. 197).

A variação de três livros que servem a todos os paladares inclui o "engraçado" livro de Kock, acompanhado de um "'por exemplo'" entre aspas por ser o único do gênero, mas o autor, tido como popular, não agrada ao narrador. Recusa-o. O homem continua, oferecendo-lhe o *Rocambole*, porém incompleto: faltam *apenas* dezessete volumes. Tendo essa leitura como resto, recusa-a também. Sobra-lhe o "'nosso'" Bernardo Guimarães, entre aspas, também, por não representar as ideias do narrador, e ele explica o motivo:

> No concerto dos nossos romancistas, onde Alencar é o piano querido das moças e Macedo a sensaboria relambória dum flautim piegas, Bernardo é a sanfona. Lê-lo é ir para o mato, para a roça – mas uma roça adjetivada por menina de Sion, onde os prados são *amenos*, os vergéis *floridos*, os rios *caudalosos*, as matas *viridentes*, os píncaros *altíssimos*, os sabiás *sonorosos*, as rolinhas *meigas*. Bernardo descreve a natureza como um cego que ouvisse contar e reproduzisse as paisagens com os qualificativos surrados do mau contador. Não existe nele o vinco enérgico da impressão pessoal. Vinte vergéis que descreva são vinte perfeitas e invariáveis amenidades. Nossas desajeitadíssimas caipiras são sempre lindas morenas cor de jambo.
> Bernardo falsifica o nosso mato. Onde toda gente vê carrapatos, pernilongos, espinhos, Bernardo aponta doçuras, insetos maviosos, flores olentes.
> Bernardo mente. (LOBATO, 2014, p. 197).

Como de costume, a literatura de Lobato critica o Romantismo, a adjetivação excessiva e a falta de realismo. Dessa vez, determina o funcionamento desse tipo de texto: falsificação da realidade. Para a discussão, traz à mesa José de Alencar e seu público e Joaquim Manuel de Macedo e suas breguices. Usa os dois autores para chegar a Bernardo Guimarães, chamado por ele de sanfona, fazendo referência ao instrumento musical comum em certos ambientes rurais.

Apesar disso, acusa-o de falsificar o ambiente rural, numa espécie de autoafirmação de seu *Urupês* e de seu *Cidades mortas*. Segundo o narrador de "A vida em Oblivion", a impressão pessoal não existe na escrita de Guimarães, falta apontada como defeito no conto.

Entretanto, Lobato não deixa de também ser um falsificador, pois quando não teve acesso ao farol para escrever “Os faroleiros”, reescreveu a narrativa até que fosse digna das tais impressões pessoais. O autor de *Urupês* falsifica o farol e não deixa de também falsificar a roça, ou seja, ele a romanceia assim como Bernardo, mas de outra forma e com outras intenções.

Por isso, retomamos a ideia: Monteiro acusa Bernardo para se autoafirmar e o faz a partir da metaficção, discorrendo sobre o funcionamento da literatura de Guimarães e argumentando contra o tipo de literatura escrita por ele. Todavia, é importante lembrar que, como editor, Lobato publicou em 1922 o romance *O bandido do rio das mortes*, de Bernardo Guimarães. É um indício de que ele não rechaçava a obra do escritor, nem deixava de reconhecer a importância de sua circulação.

Escolhido o livro, *Ilha maldita*, o narrador o recebe, “velho como um monumento egípcio e como ele revestido de inscrições. Cada leitor que passava ia deixando o rastro gravado a lápis” (LOBATO, 2014, p. 197), “de pessoas falecidas e das meninas casadeiras da época”. Reflete, por fim, sobre a cidade esquecida e sua educação literária:

> Essa trindade impressa bastava à educação literária da cidade. Feliz cidade! Se é de temer o homem que só conhece um livro, a cidade que só conhece três é de se venerar. Veneração, entretanto, que não virá, porque o mundo desconhece totalmente a pobrezinha da Oblivion... (LOBATO, 2014, p. 198).

Fazendo jus à expressão “ignorância é uma bênção”, o narrador retrata a cidade de Oblivion como tão ignorante quanto feliz, digna de veneração. Pondera sobre sua pureza e eleva sua condição frente ao mundo. Apesar disso, está ciente de que a cidade é ponto final.

3.2.2 “O ‘Resto de Onça’”

A narrativa “O ‘Resto de Onça’” é um dos textos mais importantes de Monteiro Lobato. Nele, o autor escreve sua teoria do conto – daquele momento, ao menos.

“– Leram o conto de Alberto de Oliveira?”, pergunta o narrador para seus interlocutores e também para o leitor. Acontece que Alberto de Oliveira, imortal

fundador da Academia Brasileira de Letras, nunca escreveu conto, de acordo com informações da própria academia.

O narrador confirma ser o mesmo Alberto de Oliveira, poeta, quando interpelado se se tratava do imortal, como se referem aos membros da ABL. Seus interlocutores perguntam se perderam alguma coisa ao não terem lido o tal conto, e recebem como resposta: "– Não perderam coisa nenhuma, que aquilo é maçador. Confesso que bocejei de enfado e, consoante velho costume, passei-o à minha cozinheira, velha mulata sabidíssima, parenta da cozinheira de Molière" (LOBATO, 2014, p. 234).

Alberto de Oliveira compunha a famosa tríade parnasiana junto com Olavo Bilac e Raimundo Correia, movimento e autores criticados por historiadores da literatura pela falta de essência e preocupação excessiva com a forma, própria do Parnasianismo. É justamente o que não interessa ao autor de "O 'Resto de Onça'", como veremos adiante.

Lobato, que costuma valorizar a sabedoria pragmática, insere uma personagem leitora de confiança do narrador, crítico da academia – relembrando a antipatia do autor de *Cidades mortas* no que concerne à Academia Brasileira de Letras, que, neste conto, é satirizada em diversos momentos. O narrador brinca sobre sua cozinheira ser parente da cozinheira de Molière, considerado o pai da comédia satírica. O primeiro traço, então, tido como importante na essência narrativa é o humor, no que sabemos Lobato ser especialista – usando o nome de um poeta como se fosse de um contista, de exemplo imediato.

A partir deste ponto, a narrativa ganha aspas e o narrador conta uma história de memória, utilizando a metaficção como recurso. Nela, pede para Josefa, sua cozinheira, ler uma narrativa e dar-lhe uma opinião, e inicia uma comparação bastante ilustrativa entre literatura e culinária:

> "Josefa 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 Zefa demonstra na confeição de uma obra-prima culinária, revela-o no julgamento das coisas de literatura. Tem o faro que não falha do rato, o qual entre cem queijos escolhe sempre o melhor. Por essa razão, quando me sinto em dúvidas apelo para seu juízo instintivo e acato-lhe a sentença como emanada da própria Minerva. (LOBATO, 2014, p. 234).

A avaliação de Zefa, escolada em sua arte, parte da intuição. Os sentidos humanos são usados para reforçar as motivações de seu julgamento literário: o paladar, o faro. O veredito de Josefa é valiosíssimo para o narrador, que o compara ao de Minerva, deusa romana das artes, e o acata sem reservas.

Sobre o suposto conto de Alberto de Oliveira, Zefa bate o martelo:

> "– Não fede, nem cheira – disse –; é virado de feijão velho mexido com farinha mal torrada. Falta sal, tem gordura demais – parece comida feita por menina da Escola Normal – concluiu, com sorriso de veterano ao ouvir falar em proezas de recruta. (LOBATO, 2014, p. 235).

A cozinheira dá continuidade à analogia culinária e se diz indiferente ao conto, antes de diminuí-lo à insipidez (a falta de sal) e às arestas mal podadas (gordura demais).

O narrador indaga, quer mais, e pergunta a Zefa o que, afinal, o autor do conto quer dizer. Ela responde: "'– 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 mesmo?... pici... pici" ao que o narrador completa e amplia:

> "– ... cólogos, psicólogos. Os homens dos estados d'alma. Penso como você, Josefa. Quero conto que conte coisas; conto donde 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... (LOBATO, 2014, p. 235).

O autor de *Cidades mortas* traz à mesa seus contistas modelos: Maupassant, autor de quem Lobato empresta o estilo no pastiche "Meu conto de Maupassant", como vimos, e Kipling, que motivou a paródia "Os faroleiros", ambos de *Urupês*, livro de estreia que já sai com duas etiquetas de peso. Suas influências justificam o fato do brasileiro dispensar profundidades psicológicas e aqui amplia a ideia que começou a traçar em "O comprador de fazendas". Relembremos:

> [...] as galerias querem a coisa pelo comprido, a jeito de aproveitar o rico dinheirinho até ao derradeiro vintém. Nos romances e contos pedem esmiuçamento completo do enredo; e se o autor, levado por fórmulas de escola, lhes arruma para cima, no melhor da festa, com a caudinha reticenciada a que chama "nota impressionista", franzem o nariz. Querem saber – e fazem muito bem – se Fulano morreu, se a menina casou e foi feliz, se o homem afinal vendeu a fazenda, a quem e por quanto. (LOBATO, 2014, p. 149).

Partindo da ideia de “O comprador de fazendas”, Zefa intervém e o narrador de “O ‘Resto de Onça’” continua:

> – 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 os cabelos ou repuxe músculos faciais, esta gelatina insossa da Academia de Letras de Itaoca... (LOBATO, 2014, p. 235).

Em seu diálogo com Josefa, o narrador valida outros contistas, agora nacionais. Cornélio Pires, importante pesquisador da cultura caipira, e Artur de Azevedo, irmão de Aluísio, mais conhecido como dramaturgo. Se a presença de Pires em sua fala é importante pela rede temática, a de Azevedo vem trazer uma luz para as impressões do narrador sobre a Academia Brasileira de Letras, da qual o referido autor é um dos fundadores.

Dá-nos a entender que Artur de Azevedo é mesmo uma exceção, pois o narrador do conto de *Cidades mortas* não demora a criticar a academia mais uma vez e de maneira mais enfática, classificando sua produção como “gelatina insossa” pretensiosa. Josefa, ao ouvir falar da Academia de Letras de Itaoca, ri pela lembrança de uma leitura de *Condessa Hermínia*, peça do imortal Dantas Barreto, militar autor de “quejandas” (LOBATO, 2014, p. 235).

Ao ouvir as ideias do narrador, a cozinheira pergunta “– E então este seu Alberto também é imortal, dos tais que escrevem homem sem h?” (LOBATO, 2014, p. 235), referindo-se a uma tentativa de reforma ortográfica mal sucedida da ABL. O narrador encerra a história com Zefa, respondendo-a:

> “– É, Zefa, é imortal vitalício, com patente e direito de podar os *hh* da língua e comer o s de ciência, e – o que é pior – com privilégio de maçar a humanidade com sornices pacóvias, que só não engolem criaturas como tu, sãs de paladar e sinceridade.” (LOBATO, 2014, p. 236).

O conto volta à roda primária, da qual se originou a história com o diálogo sobre literatura com Josefa. Um dos membros diz:

> – Contos andam aí aos pontapés, a questão é saber apanhá-los. Não há sujeito que não tenha na memória uma dúzia de arcabouços magníficos, aos quais, para virarem obra de arte, só falta o vestuário da forma, bem cortado, bem cosido, com pronomes bem colocadinhos. Querem vocês a prova? Vou

> arrancar um conto ao primeiro conhecido que entrar. (LOBATO, 2014, p. 236).

Assim como outro membro da roda acabava de contar uma história de memória, um outro diz que todo sujeito é um narrador em potencial, e que para seus causos virarem literatura só precisam de um tratamento. Para comprovar sua tese, fica de tocaia a esperar a próxima pessoa adentrar o ambiente em que estavam e dela arrancar um conto. Não demora a surgir Cerqueira César[15], recém-chegado do sertão.

> – Viva! Fazia-te ainda no sertão, homem – comecei eu.
> – Pois estou cá. Cheguei ontem, refeito, oxigenado, reverdecido de alma e corpo. Que delícia o sertão!
> – Muita caçada?
> – Dez queixadas, três onças... E, por falar, já ouviram vocês a história do "Resto de Onça"?
> – "Resto de Onça" – Exclamamos, aparvalhados.
> César gozou o nosso espanto. Depois narrou. (LOBATO, 2014, p. 236).

Cerqueira César chega de longe e imediatamente oferece um causo à roda. Ele conta que estavam organizando uma batida às onças e que seu capataz, Quim da Peroba, o planejador, era quem escolhia os companheiros. "– Vai – Dizia o Quim, contando nos dedos –, vai o Nico, vai o Peva, vai o 'Resto de Onça'..." (LOBATO, 2014, p. 236).

César também fica surpreso com o apelido do homem e pergunta quem ele é – a narrativa continua, agora, entre aspas, e César se torna o narrador. Seu capataz o responde dizendo que é "um pedaço de homem; um homem a quem a onça comeu uma parte e que continua a viver com o resto do corpo" (LOBATO, 2014, p. 236).

Na véspera da caçada, o primeiro a chegar foi "Resto de Onça". César descreve-o:

> "Era um caboclo chupado, sem o braço direito, sem um olho, sem um pedaço de cara. 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 unhaço, era outra horrível cicatriz de arrepiar.
> "Pedi-lhe que contasse a sua história. 'Resto' não se fez de rogado. (LOBATO, 2014, p. 237).

[15] José Alves de Cerqueira César (1835–1911) foi presidente interino do estado de São Paulo, governando-o de dezembro de 1891 a agosto de 1892.

A partir desse momento, “Resto de Onça” passa a ser o narrador de seu causo, que, com marcas de dialeto, bom-humor e acontecimentos concretos conta sua luta com a onça que lhe deixou “resto”, concluindo: “– E fiquei assim. O braço direito, sem carne, sem osso inteiro, 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 pra escorar o diabo!”.

O membro da roda que se propôs o desafio de arrancar um conto do primeiro conhecido que entrasse reitera sua tese:

> – Então, que lhes dizia eu? – comentou, voltando-se para os companheiros [...].
> – Sim – retrucou o ranzinza do grupo –, mas não é bem um conto, não passa dum caso, duma anedota de caçador.
> – Está enganado. Tem todas as qualidades do conto e tem a principal: poder ser contado adiante, de modo a interessar por um momento o auditório. (LOBATO, 2014, p. 239).

Sendo assim, uma característica definidora para o membro do grupo que narrou seu diálogo com a cozinheira é a possibilidade de recontar o conto, passar o causo adiante. Portanto, essencialmente, o conto deve narrar fatos concretos – não reais, mas ações para além do psicológico –, uma trama que permita a narrativa ser recontada para um amigo e ter “drama, comédia ou pelo menos uma anedota original” (LOBATO, 2014, p. 235).

> Na qualidade do contista (“caçador”) e na do conto (potencialidade retransmissora), encontram-se inerentes outros atributos, sendo um deles, necessariamente, o duplo papel do contista, ao mesmo tempo narrador e ouvinte, ou melhor, narrador porque ouvinte atento do conto (SILVA, 1983, p. 4).

Por fim, o primeiro narrador conclui a partir do causo de “Resto de Onça”:

> Dê ao fato forma literária, umas pitadas de descritivo, pronomes por ali, uns enfeites pimpões e pronto! – vira conto dos autênticos, dos que não secam a paciência da humanidade com a arquimaçadora psicologia do senhor Alberto de Oliveira... (LOBATO, 2014, p. 239).

De acordo com Benjamin (1987), o homem que volta de viagem regressa com histórias para compartilhar. Para Lobato, por sua vez, além da bagagem com a qual o sujeito retorna, é importante refletir a respeito do compartilhamento dessas

histórias: a linguagem, a fluidez e o enredo factual – e teoriza sobre isso de modo metaficcional. Assim, em “O ‘Resto de Onça’”, o autor de *Cidades mortas* escreve sua teoria do conto a partir dessa reflexão e a aplica, majoritariamente, em seus dois primeiros livros.

3.3 *NEGRINHA* (1920)

Em 1920, depois dos sucessos das publicações de *Urupês*, em 1918, e de *Cidades mortas*, em 1919, Monteiro Lobato publica *Negrinha*, que inicialmente continha somente seis contos. Isso se deve a seu projeto editorial, diferente dos livros anteriores do autor. O experimento consistia na ideia de um meio livro, vendido a dois mil e quinhentos réis, enquanto o preço médio de um livro era de quatro mil réis (MARTINS, 2014).

O conceito funcionou e a vendagem se equiparou às de seus primeiros livros de contos, contudo, a ideia de um livro mais curto, ou um meio livro, foi sendo deixada de lado com a inserção de novos contos a cada edição, chegando a conter vinte e dois contos na edição das *Obras completas* (MARTINS, 2003) – é importante relembrarmos aqui que estamos considerando a versão das *Obras completas* menos os contos de *O macaco que se fez homem*, formato adotado pela Biblioteca Azul, braço da Editora Globo, na republicação dos contos lobatianos.

Dessa forma, *Negrinha* já atingia o número de páginas típico aos livros do autor de *Urupês*, e a inserção da novela “Os negros” foi fundamental para o limiar temático da obra, isto é, “o tratamento de consequências da escravidão, com foco sobre a situação de ex-escravos ou filhos de escravos num Brasil que, embora se quisesse moderno, ainda não encontrara lugar para os negros no corpo da sociedade” (MARTINS, 2014, p. 118).

Essa temática, presente nos contos “Negrinha” e “O jardineiro Timóteo”, por exemplo, é expandida com a adição de outros grupos sociais marginalizados, “pobres mas não apenas negros”. Isso acontece por meio das transformações urbanas, que afetam, entre outras coisas, as relações humanas. Martins alega que “os personagens atingidos por essas transformações sociais são o foco de boa parte das narrativas de *Negrinha*, livro no qual se percebe, portanto, certa unidade estruturadora” (2014, p. 119).

Em “O jardineiro Timóteo”, conforme analisa Martins (2014), a vida rural é ameaçada por modas urbanas, o que é representado metaforicamente pelas flores na fazenda em que o conto é ambientado. Timóteo tenta preservar o jardim composto por flores nacionais, mas os novos donos chegam com ideias de “jardins ingleses” e “floricultura alemã” (LOBATO, 2014, p. 375).

Podemos constatar, a partir disso, que “assim como tia Nastácia e tio Barnabé, Timóteo é representante de um conhecimento sobre o universo rural que está em risco de se perder [...]” (MARTINS, 2014, p. 127). A sabedoria do jardineiro pode ser comparada à sabedoria pragmática da cozinheira Josefa, de “O ‘Resto de Onça’”, por exemplo.

> A vinculação dessa narrativa com aspectos essenciais de outros textos do escritor permite perceber a existência de um projeto de arte e cultura defendido por ele. No bojo desse projeto está a constatação de que os elementos enraizados à cultura nacional, os elementos definidores das tradições brasileiras não são conhecidos pelos brasileiros urbanos, excessivamente atentos a uma cultura de importação (MARTINS, 2014, p. 127).

Além das mudanças na ambientação rural comum à produção do autor, que sofre as consequências da modernização da cidade, outra modificação significativa acontece no conto “Negrinha”, importante a ponto de dar nome à obra. A partir de certo momento na narrativa,

> a opção do narrador pela investigação da alma da personagem ganha corpo e densidade, de forma pouco comum até então na obra do escritor, para quem as ações costumavam ser mais importantes do que o desvendamento das emoções e do mundo simbólico dos personagens (MARTINS, 2014, p. 123).

Se o autor evitava o aprofundamento psicológico em suas narrativas até aqui, no texto sobre a criança órfã que sofre abusos da dona da casa que habita ele utiliza esse artifício para dar profundidade ao drama vivido pela menina. Assim, suas ideias expressadas via narrador de “O ‘Resto de Onça’” começam a valer cada vez menos para sua própria produção, que se modifica em *Negrinha* e tem um salto metalinguístico em *O macaco que se fez homem*: seus contos ficam cada vez mais difíceis de serem recontados oralmente.

Observemos algumas dessas modificações na análise de “Barba azul” e de “Uma história de mil anos”, uma paródia e um pastiche de contos de fadas.

3.3.1 “Barba azul”

“Barba azul”, conto alocado em *Negrinha* depois da novela “Os negros” a partir da segunda edição de *Negrinha* (1922), além de servir como uma espécie de respiro em relação à extensão na compilação depois de uma narrativa mais longa, parodia “O barba azul”, conto de fadas de Charles Perrault[16]. Ressaltamos, pois, que “tudo – desde os quadrinhos e os contos de fadas até os almanaques e os jornais – fornece intertextos culturalmente importantes para a metaficção” (HUTCHEON, 1991, p. 173).

No caso de um escritor que mergulhou com intensidade a partir de 1920 na produção literária para crianças, é importante notar que progressivamente aumenta a quantidade de textos em que há relações intertextuais com narrativas *destinadas* a crianças ou que tenham a infância por tema.

O texto parodiado, publicado em *Contos da Mamãe Ganso*, de 1695, narra a história do personagem-título, um homem rico em busca de uma esposa. Porém, sua barba azul o tornava “tão feio, tão horroroso, que não havia menina nem mulher que não fugisse dele” (PERRAULT, 2018, p. 30). Ademais, o fato de já ter sido casado anteriormente desagradava ainda mais as mulheres cortejadas por ele – soma-se a isso o fato de que não se sabia o que havia acontecido com as ex-esposas.

No conto de fadas, para que determinadas moças o conhecessem melhor, Barba Azul as levou junto da mãe e de amigos a uma de suas casas de campo. Depois de passeios, danças e brincadeiras, a caçula da família passou a vê-lo como um homem respeitável, mudança de percepção que levou ao casamento dos dois quando retornaram à cidade.

Pouco tempo depois, o marido precisou viajar a negócios para a província, pedindo à esposa, que ficaria sozinha em seu castelo, que chamasse as amigas para lhe fazerem companhia. Junto à sugestão, deixou a ela um molho de chaves por meio das quais ela teria acesso a todas as suas riquezas.

Nesse mesmo molho havia uma pequena chave que abria um gabinete ao fim de um corredor, cômodo sobre o qual o homem determina: “abra tudo, ande por

[16] Charles Perrault (1628-1703) foi o escritor francês que estabeleceu as bases para o gênero conto de fadas, o que lhe conferiu o título de “pai da literatura infantil”.

todos os cantos, mas nesse pequeno gabinete eu a proíbo de entrar, e a proíbo de tal modo que, caso aconteça de abri-lo, você nem imagina o que serei capaz de fazer de tanta raiva" (PERRAULT, 2018, p. 32).

Assim, depois de sair para sua viagem, as amigas da esposa foram visitá-la e lá conferiram as riquezas do Barba Azul. Elas "não paravam de exaltar e de invejar a felicidade da amiga que, entretanto, não se divertia nada vendo aquelas riquezas todas, devido à impaciência que sentia para ir abrir o gabinete do apartamento térreo" (PERRAULT, 2018, p. 34).

A curiosidade, então, levou-a a abrir a porta do gabinete, mesmo que temerosa. De início, não viu nada,

> mas momentos depois começou a notar que o chão estava todo coberto de sangue coagulado e que nesse sangue estavam refletidos os corpos de várias mulheres mortas e penduradas ao longo das paredes (eram as mulheres com as quais Barba Azul se casara, todas estranguladas por ele, uma após a outra). (PERRAULT, 2018, p. 36).

Ao se assustar com a cena, a recém-casada derrubou a chave, sujando-a de sangue. O objeto, como estava enfeitiçado, não tinha como ser limpo. Nessa mesma noite, o homem retornou ao castelo e pediu as chaves à mulher. Assim que ela as devolveu, ele notou que a do cômodo proibido estava ensanguentada, ao que a esposa responde:

> – Não sei de nada – respondeu a pobre mulher, mais pálida do que a própria morte.
> – Não sabe de nada, não é? – prosseguiu o Barba Azul. – Eu, porém, sei muito bem; a senhora resolveu entrar no gabinete! Pois então, madame, agora vai entrar de vez, para ocupar seu lugar junto das damas que lá viu. (PERRAULT, 2018, p. 38).

Assim, quando soube que iria morrer, pediu ao Barba Azul um tempo para rezar, o que ele concedeu. Na sequência, "pegando-a pelos cabelos com uma das mãos e, com a outra, levantando o facão no ar, ele se preparou para cortar a cabeça da mulher" (PERRAULT, 2018, p. 42). Nesse momento, os irmãos da esposa entram pela porta com espadas em punho e matam o facínora.

Como o homem não tinha herdeiros, a mulher ficou com todos os seus bens e usou o dinheiro para comprar títulos aos irmãos, casar a irmã e para se casar com um homem correto, que a fez se esquecer dos maus tempos que passou com o

Barba Azul. Depois disso, o conto de fadas acaba com duas morais diferentes, em verso, sendo a primeira:

> A curiosidade, com seu deslumbramento,
> Causa muito arrependimento;
> Há mil exemplos, todos os dias, a aparecer.
> É, que a mulher me perdoe, um prazer tão raro
> Que, satisfeito, deixa de ser
> E sempre custa muito caro. (PERRAULT, 2018, p. 44).

E a segunda:

> Quem de bom senso tem um pingo,
> E do mundo já conhece a tramoia,
> Percebe logo que esta história
> É um conto bem do tempo antigo.
> Não mais há esposo tão terrível,
> Nem que assim peça o impossível.
> Se ele estiver ciumento e triste,
> Não põe, perto da esposa, o dedo em riste;
> E, seja lá de que cor sua barba for,
> É difícil saber qual dos dois é o senhor. (PERRAULT, 2018, p. 44).

A partir do enredo e das morais oferecidas ao leitor, Lobato escreve a sua versão do conto de fadas, alterando-o significativamente e, assim, subvertendo a segunda moral oferecida por Perrault ao atualizar a figura do homicida.

Na paródia, o narrador e seu amigo Lucas estão jantando em um restaurante quando o amigo "que sabe histórias" (LOBATO, 2014, p. 418) – caracterizado assim como uma possível piscadela ao leitor que conhece a história original, estabelecendo a intertextualidade – avista a figura do criminoso. O narrador pergunta:

> – Quem é?
> – Um celerado que tem muito dinheiro e teve muitas mulheres.
> – Até aí nada vejo de mais.
> – *Tem muito dinheiro porque teve muitas mulheres*. Está poderoso. Ri-se do mundo e de sua justiça. Inventou um crime inédito não previsto pelas leis e com isso enriqueceu. Se um de nós o denunciasse, o patife nos processaria e nos meteria na cadeia. Note-lhe bem o tipo; raras vezes terás ocasião de topar um celerado desse tamanho.
> – Mas...
> – Lá fora contarei tudo. Toca a jantar. (LOBATO, 2014, p. 418).

No trecho acima, Lucas repete a descrição do Barba Azul que o leitor conhece do conto de fadas e, ao adicionar o "porque" na frase destacada em itálico

no texto, crava o *statement* da narrativa enquanto atualiza o personagem diferenciando – ou ao menos explicitando – a origem das riquezas do facínora. No conto de Lobato, o personagem descrito também é poderoso e influente, a ponto de colocar na cadeia quem o denunciasse por meio de uma justiça da qual ri.

O narrador lobatiano não conhece a história que Lucas está contando e tem sua função ressignificada: se no conto original ele ajuda a reforçar a curiosidade da esposa do Barba Azul, aqui ele é o curioso. Quando inicia um questionamento ou uma contradição, é interrompido pelo narrador da história que diz que vai contá-la por inteira, mas depois do jantar. Assim, desperta a curiosidade do interlocutor, de dentro e de fora da obra.

Outra mudança significativa é a respeito da aparência do sujeito: “enquanto jantávamos examinei o sujeito, sem que nada no seu físico me parecesse estranho. Deu-me a impressão dum médico aposentado que vivesse de rendas” (LOBATO, 2014, p. 419). A barba azul, então, passa a ser simbólica, fazendo mais referência ao texto parodiado do que sendo um elemento que torna o homem fisicamente assustador. Contudo, o narrador completa: “as máscaras nunca dizem das caras verdadeiras que escondem” (LOBATO, 2014, p. 419).

Mais tarde, em um café, Lucas retoma a história, dizendo ser “caso merecedor de novela ou conto, já que a Justiça não tem forças para metê-lo na cadeia” (LOBATO, 2014, p. 419). Assim, Lobato revela suas motivações por trás de narrativas como “Negrinha”, um conto-denúncia. Seguindo o raciocínio de “Duas cavalgaduras”, se a vida não faz o que deveria, cabe à literatura fazê-lo.

O amigo que sabia histórias continua, lembrando-se do princípio da qual está contando, pois assistira ao primeiro casamento do Barba Azul a convite dos pais da noiva, Pequetita Mendes. Ao contrário de outros contos de *Negrinha*, este segue o padrão do conto de memória que pode ser recontado. Inclusive, é justamente isso que acontece na narrativa: um amigo conta o causo a outro.

Assim, a partir de agora, as falas do narrador ganham aspas, como já vimos ser costumeiro na produção lobatiana: dar voz ao outro. Refere-se ao apelido Pequetita como bem dado, porque “não era bem mulher aquela isca de gente. Miudinha, magrinha, sequinha, sem cadeiras, sem ombros, sem seios” (LOBATO, 2014, p. 419). Vamos, dessa forma, desenhando a fraqueza física da primeira esposa do assassino em série que seria modelo para suas próximas vítimas.

Lobato retoma na fala de seu novo narrador o tom rural ao comparar a debilidade de Pequetita a um “sabuguinho débil” ao lado de “espigas viçosas”, e nomeia seu vilão: Panfilo, e como se o leitor que conhece o texto original se perguntasse de onde saiu o nome, ausente no texto do francês, ele completa entre travessões: “chama-se Panfilo Novais o meu facínora”, provavelmente fazendo referência à Pánfilo de Narváez, cruel conquistador espanhol. Seu primeiro casamento, porém, não se deu pelo motivo dos outros. Nele, “era ele pobre e ela arranjada, [assim] explicou-se financeiramente a união” (LOBATO, 2014, p. 419).

Lucas alega, ainda, que nada poderia sair de positivo de uma união dada dessa forma. Segundo ele, “Pequetita não viera ao mundo para o matrimônio. O instinto da espécie fizera-a ponto final”. É justamente a impossibilidade de gerar um filho que faria de Barba Azul um assassino-serial.

Fora das aspas da narrativa de Lucas, o amigo interpela um sinal de interrogação. A curiosidade da esposa do texto original marca presença no interlocutor (e do leitor) da história mais uma vez, reforçando a transferência e subversão dos papéis. Isso acontece uma segunda vez, mas chegaremos lá. O narrador da história do facínora responde ao sinal gráfico: “– Ouve”, pedindo calma a seu ouvinte (e ao leitor, consequentemente).

Tudo ia bem, continua Lucas, até que a morte os separou, pois “Pequetita não resistiu ao primeiro parto; faleceu após cruel intervenção cirúrgica”. Assim, o narrador começa a especular:

> “Panfilo, dizem, chorou amargamente a morte da esposa, embora viessem consolá-lo os trinta contos de um seguro por ela constituído em seu favor.
> “A meu ver é daqui por diante que surge o criminoso. O desastre do primeiro casamento criou-lhe no cérebro um pensamento sinistro – pensamento que o iria nortear pela vida afora e que o fez, como te disse, rico e poderoso. A morte de Pequetita ensinou-lhe um crime inédito, não previsto pelas leis humanas”
> – ?
> – Espera. Compreenderás tudo dentro em pouco. (LOBATO, 2014, p. 420).

A curiosidade do ouvinte mais uma vez interrompe o causo graficamente, apenas – o que pode ser lido como alguém que pede mais da história –, e mais uma vez o narrador precisa pedir calma, que espere pelo desfecho. Enquanto o amigo de Lucas espera pelo final da história, já podemos dar novo significado às mortes das esposas do Barba Azul. No conto de Lobato, a motivação é financeira. Ele lucrou com o casamento, depois com o seguro. Repetiria o crime.

Um ano após os eventos que envolviam Pequetita, Panfilo conhece outra mulher nos moldes da primeira esposa. Dessa vez, a mãe da mulher se opôs, “que era loucura aquilo; que a menina lhe nascera enfezada”, mas era justamente isso que interessava ao criminoso, e ele se justificava “– É o meu gênero. Gosto dos bibelôs e esta me lembra a minha amada Pequetita...” (LOBATO, 2014, p. 420).

Dez meses depois do casamento, morreu também a segunda esposa no parto. O seguro, agora, era de cem contos. Anos depois, ainda, o narrador diz tê-lo encontrado por acaso numa casa de chá, “elegantemente vestido, denunciando prosperidade por todos os poros”. Reconhecendo-o, o assassino o chamou para sua mesa e nela os dois conversaram. Na conversa, Panfilo revela que casara pela quarta vez e que a terceira esposa havia morrido no parto, sendo ele perseguido pelo destino.

> “– Como a primeira, então? Mas, doutor, perdoe-me a liberdade: o senhor escolhe mal as mulheres! Vai ver que essa terceira era miudinha como as anteriores – disse eu irrefletidamente.
> “O homem franziu os sobrolhos e encarou-me dum modo estranho, como se lhe batera a pacuera ante a ironia dum Sherlock disfarçado. Voltou logo ao natural, porém, e prosseguiu com serenidade:
> “Que quer? É o meu gênero. Não suporto mulheraças...
> “E mudou de assunto. (LOBATO, 2014, p. 421).

Panfilo culpa o destino pelos crimes que comete, eximindo-se do papel de algoz. É quando Lucas percebe o padrão e, sem pensar duas vezes, fala com Barba Azul em tom acusatório. O homem, percebendo que seu conhecido havia ligado os pontos, usa a mesma desculpa que usara com a mãe de sua segunda esposa e muda de assunto antes que entregasse mais algum fato incriminador.

Não satisfeito, Lucas foi atrás de mais informações sobre a quarta esposa e descobriu que ela correspondia fisicamente às anteriores, com vida “garantida em mais de duzentos contos”. O amigo, confuso com o desenrolar do causo, pergunta por que o narrador dizia que o homem matava as esposas se elas morriam no parto.

> – Aí está o maquiavelismo do celerado. O Barba Azul aproveitou singularmente bem a lição do primeiro matrimônio. Viu que perdera a Pequetita no primeiro parto em virtude da sua *má conformação*, da sua inaptidão procriativa. Franzina em excesso, muito estreita de bacia... (LOBATO, 2014, p. 422).

Com “olho médico” para a má conformação, Panfilo descobriu um crime ainda não descoberto pelas leis dos homens. Enriqueceu ao custo da vida das mulheres com quem se casou. Seu sistema, segundo Lucas, dava-se assim: “escolhia a vítima, representava a comédia do amor, sagrava a união e... seguro de vida!”. Pensando na consciência do assassino, o narrador fabula: “Depois, imagina o sadismo dessa alma ao ver desenvolver-se no ventre da vítima, não o filho que ela docemente esperava, mas a bolada gorda que viria acrescentar os seus cabedais” (LOBATO, 2014, p. 422).

Noutro dia, viu Barba Azul no restaurante, na mesma mesa. Lá, várias mulheres entraram na sala, mas nenhuma lhe chamou a atenção, “bemfeitas de corpo que eram”, e voltou a ler seu jornal. Está em busca de sua quinta “mal-conformada” (LOBATO, 2014, p. 422). Encerra-se assim o causo, e o narrador do início do conto, amigo de Lucas, volta para concluir o conto paródico, em que o mal vence o bem, diferente do texto de Perrault.

Embora seja ancorada numa história tradicional, a situação narrativa se passa num hotel e depois num café, ambientes de circulação de pessoas, de passagem, de encontros fugazes. Nesses ambientes públicos, a vida privada de Panfilo Novais/Barba Azul vai sendo objeto de escrutínio pela curiosidade despertada por seus atos sucessivos.

Além disso, a economia da narrativa é significativa. Os gestos do interlocutor, sinalizando sua incompreensão e seu pedido por mais detalhes são resumidos por símbolos de interrogação. Isso torna a prosa mais ágil, condizente com demandas e expectativas da modernidade – soma-se a isso, ainda, o olhar clínico científico do personagem-título e o seguro de vida de suas esposas.

É dessa forma que Lobato, em sua paródia de Barba Azul, pratica uma escrita que compatibiliza as tradições com o moderno.

3.3.2 “Uma história de mil anos”

“Uma história de mil anos” é um pastiche dos contos de fadas, “construído numa linguagem poética sem igual nos contos lobatianos” (MARTINS, 2003). O conto de fadas de Lobato não começa com “era uma vez” e sim com uma descrição dos sons da mata que circundam a história de Vidinha, princesa do campo e protagonista do pastiche:

> – *Hu... Hu...*
> É como nos ínvios da mata soluça a juriti.
> Dois *hus* – um que sobe, outro que desce.
> O destino do *u*!... Veludo verde-negro transmutado em som – voz das tristezas sombrias. [...] *Urutau*, *uru*, *urutu*, *inambu* – que sons definirão melhor essas criaturinhas solitárias, amigas da penumbra e dos recessos? (LOBATO, 2014, p. 437).

Mais do que estabelecer o cenário para a história de Vidinha, o narrador, a partir da valorização do som produzido pela juriti, começa a arquitetar uma comparação entre a princesa e a ave, "pombinha eternamente magoada, [que] é toda *us*. Não canta, geme em *u* – geme um gemido aveludado, lilás, sonorização dolente da saudade" (LOBATO, 2014, p. 437).

Com essa apresentação, o narrador já adianta os acontecimentos da história de mil anos – título que também faz referência aos contos de fadas, que se passam num passado impreciso ou imemorial. E, apresentada a princesa, apresenta-se o malfeitor (e falso herói, neste caso): "o caçador passarinheiro sabe como ela morre sem luta ao mínimo ferimento. Morre em *u*..." (LOBATO, 2014, p. 437).

De acordo com Vladimir Propp, todo personagem em um conto de fadas tem uma função clara. "Por função compreende-se o procedimento de um personagem, definido do ponto de vista de sua importância para o desenrolar da ação" (2006, p. 22). É a partir de seu estudo sobre os contos de magia que podemos identificar com mais facilidade as subversões de Lobato ao escrever o seu conto de fadas.

Vidinha, já dita juruti, ganha também características de flor: "[...] na grota fria onde tudo é sombra e cerração, ergue-se a espaços, em meio dos caetês valentes e dos fetos rendados, a solitária begônia". Assim, "tímida e frágil, o menor contato a magoa". Sabendo da tristeza fácil e da fragilidade demasiada da princesa, o narrador pergunta a si e a seu leitor: "– Vingará Vidinha, solta no mundo em meio da alcateia humana?" (LOBATO, 2014, 438).

Dividindo a narrativa com uma linha em branco, foca-se o olhar para o cotidiano de Vidinha, que mora com seus pais em um sítio isolado. Lá,

> Vidinha é a manhã da casa. Vive entre duas estações: a mãe – um outono, e o pai – inverno em começos. Ali nasceu e cresceu. Ali morrerá. Inocente e ingênua, do mundo só conhece o centímetro quadrado de mundo que é o pequeno sítio paterno. Imagina as coisas – não as sabe. O homem: seu pai. Quantos homens haja, todos serão assim: bons e pais. A mulher: sua mãe um tudo. (LOBATO, 2014, p. 439).

Em sua pureza, tudo o que conhece para além de seu universo particular soube pelos pais. Soube que longe do sítio há cidades, e, nelas, ruas e casas. Vidinha soube pelos pais, também, que nelas moram os ricos. Além disso, aprendeu que há “um Deus no céu, bom, imenso, que tudo vê e ouve até o que a boca não diz”, e seus prazeres se resumem à “vida da casa, os incidentes do terreiro”, como seu cachorro que persegue o próprio rabo (LOBATO, 2014, p. 439).

Vidinha é linda, mas não o sabe, “não se conhece, não faz de si nenhuma ideia. Se nem espelho possui... [...] Tem a beleza das begônias silvestres. Deem-lhe um vaso de porcelana e cintilará”. Assim, o narrador conclui a ideia equiparando o conto de fadas que conta com outro: “Cinderela, a eterna história...” (LOBATO, 2014, p. 440).

Mais uma linha em branco, dessa vez sinalizando a passagem do tempo: “Os anos passam. Os botões se fazem flor”. Vidinha amadurece e já não vê graça nos brinquedos.

> A mãe notou a mudança.
> – Em que está pensando, menina?
> – Não sei. Em nada... – e suspirou.
> A mãe observou-a inda uns tempos e disse ao marido:
> – É lado de casar Vidinha. Está moça. Já não sabe o que quer. (LOBATO, 2014, p. 440).

A solução encontrada pela mãe é casar sua filha, mas o narrador nos lembra do quão ermo é o lugar em que vivem, sem vizinhos. O destino, todavia, encarregaria-se, e o contador da história mais uma vez relaciona seu conto com outro conto de fadas, “Chapeuzinho vermelho”: “O lobo fareja de longe a menina da capinha vermelha” (LOBATO, 2014, p. 440).

No parágrafo seguinte, não demora em fazer referência a mais um conto de fadas, “Branca de Neve”, e a seu caçador:

> A begônia daquele deserto, filha das selvas, será caça. Será caçada por um caçador...
> Está na idade do sacrifício.
> O caçador não tardará.
> Vem perto, piando de inambu, com a espingarda nas mãos. Trocará de bom grado, vão ver, os inambus perseguidos pela inocente juriti incauta.
> – Ó de casa! (LOBATO, 2014, p. 441).

O malfeitor (aquele que causa dano) e também falso herói (aquele que parte em busca e recebe o prêmio do herói), nas definições de Propp (2006), enfim entra em cena. Diz-se perdido, cansado e faminto; pede abrigo e os pais de Vidinha o acolhem. Moço da cidade, encanta a todos com suas histórias – o narrador o compara às sereias, seres mitológicos famosos por encantarem os marinheiros com seu canto. Eles, sob o efeito do encanto, morrem afogados ao mergulharem em busca delas.

O malfeitor de “Uma história de mil anos” canta “no pomar, sob o dossel das laranjeiras abotoadas”:

> – Nunca pensou em sair daqui, Vidinha?
> – Sair? Aqui tenho casa, pai, mãe – tudo...
> – Acha muito isso? Oh, lá fora é que é o lindo! Que maravilha é lá fora! O mundo! As cidades! Aqui é o deserto, prisão horrível, aridez, melancolia...
> [...]
> – Mas isso é um sonho...
> O príncipe confirmava.
> – A vida lá fora é um sonho. (LOBATO, 2014, p. 441).

Ironicamente travestido de príncipe pelo narrador, o malfeitor conta maravilhas da vida na cidade e se desfaz da realidade de Vidinha, deixando-a instigada sobre a vida fora do sítio. Mais do que isso, Vidinha se espanta ao passo que o caçador elogia sua beleza, dizendo que uma pessoa tão bonita quanto ela pode ter tudo na cidade.

Iludida pelas palavras do algoz, os dois se beijam, “e tudo na alma de Vidinha se aclara. As ideias vagas se definem. Os hieróglifos do coração se decifram. Compreende a vida enfim”. Apaixonada, “tinha agora a chave de tudo. O príncipe encantado viera afinal” (LOBATO, 2014, p. 442). Seu príncipe encantado, falso herói, foge dez dias depois.

Desde então, para Vidinha, “já não recendem os manacás. São negras as flores do jardim. Não brilham as estrelas do céu. Não cantam os passarinhos. Não luzem os vaga-lumes. O sol não alumia. A noite só traz pesadelos”, e o narrador reaproxima da princesa a figura da ave triste: “uma coisa só não mudou: o *hu*, *hu* magoado da juriti lá no recesso das grotas” (LOBATO, 2014, p. 443).

Frustrada relembrando das mentiras do falso herói, Vidinha “não se desespera, não luta, não explode. Chora por dentro e definha” e, assim, desfalece. Morre em *u*, como anuncia o narrador no início do conto, pois sua mãe, lacrimejante,

não se esquece de suas últimas palavras: “agora um beijo, mamãe, um beijo *seu*...” (LOBATO, 2014, p. 443).

Subvertendo a sequência dos contos de fadas, que, segundo Propp, partem “de um dano ou de uma carência e passando por funções intermediárias, termina com o casamento” (2006, p. 90), o conto de Vidinha parte de sua carência por um amor, passa por funções intermediárias, mas não acaba em celebração, sua história termina em tragédia.

Lobato, ao refletir acerca dos estatutos dos contos de fadas, produz um pastiche de gênero (imita-o e o subverte) e explicita algumas de suas referências citando-as na narrativa (“Cinderela, “Chapeuzinho vermelho” e “Branca de Neve”), aproximando seu texto desses títulos e criando um contraste ainda maior entre eles e seu conto.

Partindo de elementos genericamente estabelecidos, dicotomias como ingenuidade e esperteza, o autor escreve um conto de fadas moderno com ambientação rural – plástica e sonora – que depende da poesia da natureza para produzir seu efeito.

3.4 *O MACACO QUE SE FEZ HOMEM* (1923)

O macaco que se fez homem, publicado em 1923, já foi concebido como possivelmente o último livro de contos do autor, como se pode constatar no trecho desta carta para Godofredo Rangel:

> Está me voltando a mania e creio que dou mais dois livros este ano. Como sempre, parto gêmeo. Um, de idéias e impressões extraídas daquele meu velho Diário de solteiro, como leve apuros da forma e da filosofia. Outro de contos – contos novos. Não dispenso teu juízo preliminar à moda de sempre. Ponho-os na Revista e depois dou-os em livro – o bom sistema (Lobato, 1948, Tomo II, p. 252).

Na carta, que data do mesmo ano em que *O macaco que se fez homem* seria publicado, Lobato também faz alusão ao *O mundo da lua*, livro que reúne críticas, resenhas e crônicas que o autor escreveu na juventude, igualmente publicado em 1923. Apesar de na carta Lobato afirmar que será um livro de contos novos, fragmentos e comentários sobre algumas dessas narrativas já haviam aparecido anteriormente.

Como defende Martins (1998, p. 93), “datar o momento da escrita de um conto [...] é sempre um problema sério, se considerarmos que essa gestação pode ter sido muito longa”. Sabendo que os contos eram tidos por Lobato como novos mesmo sendo possível rastrear alguns deles até na década anterior, pode-se contar com a possibilidade de a ideia de um conto ser desenvolvida pelo autor somente anos depois de concebê-la.

Em trecho de outra carta, Lobato revela, em 1912, que seu próximo conto será sobre aves. A narrativa à qual ele faz referência é possivelmente a “Tragédia dum capão de pintos”, publicado 11 anos depois em *O macaco que se fez homem*. A partir disso, podemos compreender melhor o processo de escrita do autor se somarmos a isso o seguinte comentário, feito em carta de 1923: “o curioso é que quando produzo um conto, de forma nenhuma o tenho completo na cabeça; tenho lá dentro uma só coisa: a ideia central do conto. Tudo mais se forma no ato de escrever” (LOBATO, 1948, Tomo II, p. 253).

Com isso, podemos inferir que *O macaco que se fez homem* é composto por contos novos, mesmo que tenham sido escritos a partir de ideias antigas. De contos novos e possíveis reescritas, Lobato confere unidade a essa obra. Abaixo, os contos que compõem *O macaco que se fez homem*:

Quadro 1 – Sumário de *O macaco que se fez homem*

O macaco que se fez homem (1923)
Era no paraíso...
A nuvem de gafanhotos
A tragédia de um capão de pintos
Duas cavalgaduras
Um homem honesto
O bom marido
O rapto
Marabá
Fatia de vida
A morte do Camicego

FONTE: Editora Globo (2008).

Lobato, em 1946, ao reorganizar sua obra, extinguiu o livro em questão e dividiu seus dez contos entre versões estendidas de *Cidades mortas* e *Negrinha* (Martins, 2003). Foi somente em 2008 que a Editora Globo reeditou o livro em sua forma original, onde cada um dos contos conta com sua respectiva data de escrita retirada das edições das *Obras completas*.

De acordo com essa última organização de Lobato, em que a data de cada narrativa foi informada, os contos “A nuvem de gafanhotos” (1914), “O bom marido” (1922) e “A morte do Camicego” (1919) são anteriores a 1923. Curiosamente, o conto “Tragédia dum capão de pintos”, sobre ao qual Lobato possivelmente se refere em carta anos antes, está datado como sendo do ano de lançamento do livro. Isso nos leva a constatar, mais uma vez, que há imprecisões no que diz respeito a essas informações.

Urupês e *Cidades mortas*, os dois primeiros livros de contos do autor, contêm textos não ficcionais de destaque (artigos que dão título às obras), que visam, aparentemente, justificar a seleção das narrativas que os compõem e nortear os conjuntos. Em *O macaco que se fez homem* isso não acontece da mesma maneira, o que diferencia essa obra das anteriores. Nesse último, é nossa hipótese que o primeiro texto, dessa vez *ficcional* (como em *Negrinha*), procura ditar as regras da obra e conferir unidade a ela.

Apesar da novidade sobre os contos, anunciada por Lobato, muito se pode entender sobre *O macaco que se fez homem* a partir da leitura de *Urupês*, por exemplo. *Urupês*, relembremos, foi um ponto de virada não somente na carreira de Lobato, mas também no Modernismo (CECCANTINI, 2014).

A oralidade da cultura caipira recuperada por Lobato desde *Urupês* “cria condições para o exercício constante de metalinguagem, recurso sob medida para a explicitação do projeto narrativo de um escritor” (LAJOLO, 1987, p. 41), o que é fundamental para compreendermos o projeto literário metalinguístico e paródico de Lobato, incluindo o leitor pressuposto e o levando para dentro do conto, desenvolvendo ideias a partir de suas possíveis impressões e indagações.

Mais do que traçar um panorama do uso da paródia e da metalinguagem na obra lobatiana a partir da história editorial de *O macaco que se fez homem*, a ideia, aqui, é também de trazer à mesa o entrelaçamento entre ele, *Cidades mortas* e *Negrinha*. Como dito anteriormente, Lobato, quando reorganizou sua obra de

maneira estável em 1946, extinguiu seu último livro e realocou seus dez contos nos seus dois livros anteriores (MARTINS, 2003).

Sendo assim, “Era no paraíso…”, “A nuvem de gafanhotos”, “Tragédia de um capão de pintos”, “Um homem honesto” e “O rapto” passaram a fazer parte de *Cidades mortas*, enquanto “Duas cavalgaduras”, “O bom marido”, “Marabá”, “Fatia de vida” e “A morte do Camicego” foram realocados em *Negrinha*. Com isso, a unidade de *O macaco que se fez homem* foi diluída, assim como as unidades dos outros dois livros com adições de narrativas que destoavam das respectivas obras.

Isso se deu possivelmente por causa da preocupação de Lobato com as vendas de *O macaco que se fez homem*, que cerca de um mês depois de seu lançamento não alcançaram os números esperados pelo autor, que também era editor e interessado no sucesso comercial da obra. Na época, Lobato chegou a associar a vendagem lenta à crise econômica (LOBATO, 1948, Tomo II, p. 259).

Apesar de ter sido bem recebido pela crítica, “não foi recebido com o mesmo entusiasmo que os livros anteriores do escritor. Talvez tenha colaborado para isso a diminuição significativa do universo rural, predominante em *Urupês* e *Cidades mortas*” (MARTINS, 2014, p. 120).

3.4.1 “Era no paraíso...”

“Era no paraíso…” é a narrativa que abre o último livro de contos do autor. É nossa hipótese que esse primeiro conto não só dá título ao conjunto como também serve de fio condutor para a obra, ditando a temática e os recursos literários utilizados na contística do autor durante sua escrita. Focaremos, aqui, na paródia.

Em “Era no paraíso...”

> Lobato reescreve o Gênesis, misturando aspectos da tradição bíblica e outros da tradição científica a um arcabouço ficcional que contém traços do melhor do seu estilo. O narrador pretende apresentar "a verdade dos fatos" relativos à criação ou ao surgimento do homem, em substituição às metáforas poéticas de Moisés em sua narrativa bíblica (MARTINS, 2003, p. 347).

Tendo em mente as ideias defendidas por Hutcheon (1985) acerca da paródia, de que esse recurso intertextual é repetição com diferença e subversão do texto parodiado, analisemos o conto como uma releitura paródica do primeiro livro

da Bíblia. Em sua reescrita parcial do primeiro livro bíblico, Monteiro Lobato inicia da seguinte maneira:

> Era no Paraíso e Deus estava contente. Tinha criado a luz, as estrelas, o ar, a água e por fim criou a Vida, semeando-a sob milhares de formas por cima da terra fresquinha e nua. E esfervilhou de viventes o orbe, aqui bactéria e mastodonte, ali musgo e baobá, além craca e baleia – a suma variedade de aspectos dentro da perfeita unidade de plano.
> E Deus, que achara aquilo bom, deliberou consolidar obra de vida *per secula seculorum*[17] com o invento da Fome e do Amor, dois apetites tremendos engastados no âmago das criaturas à guisa de moto-contínuo da Perpetuação. E confiando a imensa barba branca, velha como o Tempo, lançou a palavra mágica que tudo move e tudo explica:
> – Comei-vos uns aos outros e nos intervalos amai! (LOBATO, 2008, p. 19).

Originalmente, o Gênesis principia de modo similar, com a criação do dia e da noite, dos céus, da terra e do mar, e, por fim, da vida, quando Deus cria as plantas, as ervas, as árvores e os animais (BÍBLIA, 1978). No texto de Lobato, mantém-se a luz como tal, mas o mar vira água e os céus se tornam ar e estrelas, nenhuma mudança significativa. A vida, por sua vez, vai além dos termos vagos do texto sagrado e ganha especificidades bem-humoradas: bactéria, mastodonte, musgo, baobá, craca e baleia – o humor reside também na justaposição de elementos contrastantes.

A perfeita unidade, citada no fim do primeiro parágrafo, não parece remeter somente ao que está sendo criado por Deus, mas também ao que o autor está criando: os textos de *O macaco que se fez homem* são ilhas de um mesmo arquipélago e o primeiro conto é seu norte quando pensamos no seu tema (religião e ciência) e nos recursos literários utilizados por Lobato (paródia e metaficção).

Na sequência, no trecho citado, lê-se “E Deus, que achara aquilo bom [...]”, o que faz referência direta ao texto bíblico em que a frase “Deus viu que isto era bom” é dita sobre diversas de suas criações. O humor do texto vai ficando mais evidente ao passo que descreve a procriação da raça humana como “moto-contínuo da Perpetuação” e parafraseia a fala do Criador, que, na Bíblia, lê-se “Frutificai, disse ele, e multiplicai-vos, enchei a terra e submetei-a” (1978, p. 49) e, em “Era no paraíso...”, “Comei-vos uns aos outros e nos intervalos amai!”.

O narrador lobatiano continua e seu leitor pressuposto, comum nos textos do autor, como temos evidenciado, questiona o texto:

[17] Pelos séculos dos séculos; para sempre.

> Em seguida elaborou para regência da animalidade o Código da Sabedoria Ingênita.
> Não deu esse nome ao Código, visto como, no começo, não existindo homem, não existiam nomes.
> – Não existindo homens?...
> Sim, o homem não estava nos planos do Criador. Esta revelação mirífica, que ainda há de roer pelos alicerces as caducas verdades oficiais (e talvez me conquiste o prêmio Nobel), está ansiosinha por me fugir da pena. Que fuja, que se espoje no espírito do leitor. Adeus, filha!... (LOBATO, 2008, p. 19).

Apesar de Deus supostamente não dar nomes às coisas antes de criar o homem e esse sim depois de criado nomeá-las, o Criador dá nome à luz e às trevas no texto bíblico, por exemplo: “Deus disse: ‘Faça-se a luz!’ E a luz foi feita. Deus viu que a luz era boa, e separou a luz das trevas. Deus chamou à luz de DIA, e às trevas NOITE” (1978, p. 19). O autor se aproveita desse furo da narrativa bíblica e faz o mesmo em seu conto, fornecendo um nome ao código e voltando atrás pelo fato de o homem ainda não existir. Além disso, traz a metaficção à mesa ao inserir uma interpelação do leitor ao narrador.

No trecho, o leitor questiona o narrador: “Não existindo homens?...”, e seu interlocutor, o narrador, responde descontraidamente, contribuindo com o tom paródico de “Era no paraíso...”. Esse tipo de interação não acontece apenas nesse conto, e está distribuído em vários textos da obra, como em “Duas cavalgaduras” e “Marabá”, ambos analisados aqui.

A zombaria com o fato de os homens terem o poder de nomear as criações não para por aqui. No conto, “os futuros homens se caracterizariam pelo vezo de dar nome às coisas, gozando-se da fama de sábios os que com maior entono e mais pomposamente as nomeassem” (LOBATO, 2008, p. 20), ou seja, na paródia lobatiana não é apenas Adão que pode dar nome às coisas, existem graduações de nomes – mais ou menos pomposo, por exemplo.

Se na Bíblia Deus leva todos os animais para o primeiro homem nomeá-los, em “Era no paraíso...” é

> Grande doutor, o que tomasse o pulso a um doente, lhe espiasse a língua e gravibundo dissesse, tirando do nariz os óculos de ouro: *polinevrite metabólica*; e, grande mestre, o que apontasse o dedo para um grupo de estrelas e declarasse com voz firme: *constelação do Centauro*. Doença e estrelas, com ou sem nome, seguiriam o seu curso prefixo – mas nada de louvores ao médico que apenas dissesse: *doença*, ou ao mestre que humilde

> murmurasse: *astros*. Paga ou louvor não os teria o ignorante, isto é, o homem que não sabe nomes. Viva o nome! (LOBATO, 2008, p. 20).

Como se vê, a adoração ao nome aqui vai além da paródia do texto bíblico, tem dupla função. Nesse trecho, o narrador critica a linguagem grandiloquente usando a ironia como ferramenta. Como dito anteriormente, a literatura que se construía com o uso desse artifício não agradava o autor e ele se afastou desse modo de fazer literário, utilizando-o, normalmente, para criticá-lo – por meio da paródia, da ironia e/ou da metalinguagem. Em lugar dos discursos elevados e excessivamente adjetivados, Lobato insiste no elogio e no uso de menor quantidade de adjetivos, de linguagem prosaica e próxima da oralidade, desfazendo-se de excessos linguísticos que marcavam a produção literária de boa parte dos escritores do seu tempo.

Mais adiante no texto de Lobato, outra paráfrase bem-humorada do julgamento do criador a respeito de suas criações “E Deus achou que estava ótimo” (2008, p. 20).

Como sugerimos nesta análise, o tema mais difundido dentro de *O macaco que se fez homem* é a dicotomia “ciência x religião”, e a primeira citação à ciência é trazida à tona no que se refere à gravidade, remetendo a Isaac Newton[18]: “A gravitação dos mundos era jogo de movimentos que mais tarde derrubaria o queixo a Newton – mas não passava de mecânica pura” (LOBATO, 2008, p. 20).

Logo em seguida, o autor faz uma referência a Charles Darwin[19] quando descreve a vida das criações divinas: “Quanta afinação no tumulto aparente! A bactéria às voltas com o mastodonte, o musgo em simbiose com o baobá, a craca aparasitada à baleia... Vida em vida, vida devorando vida, vida sobrepondo-se à vida, vida criando vida...” (LOBATO, 2008, p. 20).

Por fim, faz uma comparação entre Jeová e a figura do cientista:

> Tão pitoresca saiu a ópera VIDA que o Sumo Esteta a elegeu para recreio de sua Eterna Displicência. E, debruçado na amplidão, as longas barbas dispersas ao vento, o contemplativo Jeová antecipou a figura do sábio que no fundo dos laboratórios cisma sobre o microscópio. (LOBATO, 2008, p. 21).

[18] Isaac Newton (1643–1727) é responsável pela descrição da lei gravitacional do universo e pelas três leis de Newton, que fundamentaram a mecânica clássica.
[19] Charles Darwin (1809–1882) é o autor da teoria da seleção natural e da evolução das espécies.

Assim, equiparando a figura divina à figura de um cientista no laboratório e depois de trazer duas das referências científicas mais difundidas da história, Lobato encerra a primeira parte do conto demarcando com uma linha em branco a divisão entre a cena anterior e a ópera da vida sendo observada pelo criador. A partir de agora, reconta a história da criação do primeiro homem parodiando sua origem bíblica.

Na Bíblia, o pecado original advém de um diálogo entre a serpente e a primeira mulher, ainda sem nome:

> A serpente era o mais astuto de todos os animais dos campos que o Senhor Deus tinha formado. Ela disse à mulher: "É verdade que Deus vos proibiu comer do fruto de toda árvore do jardim? A mulher respondeu-lhe "Podemos comer do fruto das árvores do jardim. Mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, Deus disse: Vós não comereis dele, nem o tocareis, para que não morrais". "Oh, não! – tornou a serpente – vós não morrereis! Mas Deus bem sabe que, no dia em que dele comerdes, vossos olhos se abrirão, e sereis como deuses, conhecedores do bem e do mal". (1978, p. 51).

Depois disso, a mulher come do fruto e, descobrindo que ele abria a inteligência, oferece-o ao marido, que também come dele. A partir desse momento, os dois se tornam cientes de que estão nus e passam a usar folhas de figueira para se vestirem. Quando ouvem os passos de Deus no paraíso, os dois se escondem por terem vergonha de estarem despidos, o que faz com que o Criador deduza que eles comeram do fruto proibido e maldiga o casal, expulsando-o do jardim do Éden.

Apropriando-se da história original, Lobato reconta a queda do homem:

> Ora, pois, certo dia de estuporante mormaço, um casal de chimpanzés dormitava beatificamente no esgalho de enorme embaúba. Digeriam as bananas comidas e prelibavam, risonhos, as bananas da manhã seguinte.
> Eram chimpanzés como os demais, sábios de sabedoria inculcada pelo Eterno, e bem-comportadinhas notas da ópera paradisíaca.
> Mas Eolo suspirou no seu antro e um forte pé de vento deu, que vascolejou com frenesi a árvore e fez o chimpanzé macho, perdido o equilíbrio, precipitar-se de ponta-cabeça ao chão.
> Seria aquilo um tombo como qualquer outro, sem consequências funestas, se a malícia da serpente não houvesse colocado ao pé da embaúba uma grande laje, na qual se chocou o crânio do infeliz desarvorado.
> [...]
> Desde essa desastrada queda nunca mais funcionou normalmente o cérebro do pobre macaco. Doíam-lhe os miolos, e ele queixava-se de vágados e de estranho mal-estar. (2008, p. 21).

No trecho citado, o narrador subverte a tradição judaico-cristã inserindo intertextualmente Eolo, guardião dos ventos na mitologia grega. Além disso,

ressignifica o papel da serpente, que na versão lobatiana não dialoga com a primeira mulher, mas é responsável por agravar os ferimentos ocasionados pela queda do chimpanzé macho, tornando a lesão “gravíssima, e de resultados imprevisíveis à própria presciência de Jeová” (LOBATO, 2008, p. 22).

No parágrafo seguinte, o narrador acusa a Bíblia de já ter tratado do assunto “de modo simbólico, entretanto, fugindo de tomar a Queda ao pé da letra” (LOBATO, 2008, p. 22). Segundo ele,

> Moisés, redator do *Genesis*, tinha veleidades poéticas – mas não previra Darwin, nem a força do prêmio Nobel como áureo pai de grandes descobertas. Moisés poetizou... Fez um Adão, uma Eva, uma serpente e um pomo, que certos exegetas declaram ser a maçã e outros, a banana. Compôs assim uma peça com maestria consciente de Edgard Poe ao carpinteirar *O corvo*, mas sem deixar, como Poe, um estudo da psicologia da composição, onde demonstrasse que fez aquilo por a + b e com bem estudada pontaria. E foi pena! Quanto papel, tinta e sangue tal esclarecimento não pouparia à humanidade, sempre rixenta na intepretação dos textos bíblicos! (LOBATO, 2008, p. 22).

A partir disso, é possível identificar a tese do narrador de que o texto bíblico é uma ficção, uma versão poética dos fatos. Ele, ainda, brinca com o fato de o fruto poder ser uma banana, fazendo referência à fruta comumente ligada aos macacos.

O narrador de Lobato cria outro tipo de intertextualidade ao lamentar o fato de Moisés não ter deixado uma “psicologia da composição” explicando seu texto, assim como fizera Edgard Allan Poe acerca do poema “O corvo”, e pondera sobre o quanto a humanidade foi prejudicada por não ter o conhecimento da interpretação (ou da intenção, pelo menos) do texto bíblico.

O macaco que caiu e que viria a ser homem, dando título ao livro, deixou de agir com despreocupação e passou a ter ideias, a pensar. A inteligência fez com que ele mudasse seu comportamento, como pode ser conferido no trecho a seguir:

> Vacilava, ele que nunca vacilara e sempre agira com os soberbos impulsos do automatismo. Entre duas bananas pateteava na escolha tomado de incompreensíveis indecisões – e por vezes perdeu ambas, iludido por monos de bote pronto que não vacilavam nem escolhiam. (LOBATO, 2008, p. 23).

Seu comportamento também mudou em relação a sua companheira, pois “examinava as outras macacas do bando, comparava-as à sua e cometia o pecado de desejar a macaca do outro” (LOBATO, 2008, p. 23). Além do da luxúria, o chimpanzé passou a cometer outros pecados capitais: o da gula, ao comer frutas

impróprias à alimentação símia; o da avareza, ao querer ser dono da toca da onça; e o da inveja, ao desejar voar como as águias.

Além disso, “abandonou o viver em árvore, prescrito para os da sua laia pelo Código Ingênito, e deu de andar sobre a terra de pé sobre as patas traseiras” (LOBATO, 2008, p. 23). Descontente com a ordem das coisas estabelecidas no Éden, ele estava sempre nervoso e causando problemas, “arrastando consigo a pobre companheira que, sem nada compreender de tudo aquilo, em tudo o imitava passivamente, dócil e meiga” (LOBATO, 2008, p. 23).

A relação entre os chimpanzés coloca em evidência a danificação do chimpanzé macho, que está em desarmonia com o jardim paradisíaco, e o pertencimento da chimpanzé fêmea, que continua agindo de acordo com seu instinto e ocupando seu lugar destinado na ópera da vida. Essa perturbação da ordem causada pelo macaco chegou aos ouvidos de Deus, que ordenou ao anjo Gabriel que expulsasse o símio do paraíso.

Enquanto em “Era no paraíso...” a criação do homem é um acidente, na Bíblia o homem é criado intencionalmente por Deus:

> O Senhor Deus formou, pois, o homem do barro da terra, e inspirou-lhe nas narinas um sopro de vida e o homem se tornou um ser vivente. Ora, o Senhor Deus tinha plantado um jardim no Éden, do lado do oriente, e colocou nele o homem que havia criado. (1978, p. 50).

Apesar disso, o criador quer expulsá-lo do paraíso nas duas versões. Na versão bíblica, a corrupção da humanidade é percebida por Deus depois que Adão é mandado embora do Éden e passa a povoar o mundo:

> O Senhor viu que a maldade dos homens era grande na terra, e que todos os pensamentos do seu coração estavam continuamente voltados para o mal. O Senhor arrependeu-se de ter criado o homem na terra, e teve o coração ferido de íntima dor. E disse: “Exterminarei da superfície da terra o homem que criei, e com ele os animais, os répteis e as aves dos céus, porque eu me arrependo de os haver criado”. (BÍBLIA, 1978, p.53).

Já no conto de Lobato, Deus fica curioso para ver até onde o macaco defeituoso irá. Gabriel, que aqui é deslocado para o Gênesis e é tido como o Sarrazani[20] do jardim, isto é, um agente desestabilizador, tenta alertar o criador: “–

[20] Giovanni Sarrasani, na grafia correta, era o *stage name* de Hans Stosch, palhaço alemão fundador do circo de mesmo nome que permaneceu em São Paulo de 1901 a 1934.

Vossa Eternidade me perdoe, mas se lá deixamos o trapalhão aquilo vira em 'humanidade'..." (LOBATO, 2008, p. 24).

Ao invés de evitar o desfecho trágico como na Bíblia e em "Era no paraíso..." como anunciado por Gabriel, no conto Deus começa um discurso sobre o ser humano ser marginal à sua Lei Natural, e antecipa que no macaco nascerá uma

> *doença*, que seus descendentes, cheios de orgulho, chamarão inteligência – e que, ai deles!, lhes será funestíssima. Esse Mal, oriundo da Queda, transmitir-se-á de pais a filhos – e crescerá sempre, e terrivelmente influirá sobre a terra, modificando-lhe a superfície de maneira muito curiosa. (LOBATO, 2008, p. 24).

Lobato não demora em trazer Darwin novamente para a conversa, desta vez na fala de Deus, que diz que as coisas serão como na citação anterior "até que um senhor Darwin surja e prove a verdadeira origem do *Homo sapiens*..." e que "ter-se-ão como feitos por mim de um barro especial e à minha imagem e semelhança" (LOBATO, 2008, p. 24), colocando lado a lado ciência, citando o cientista, e religião, remetendo-se à origem bíblica.

Assim, retomando a teoria evolucionista darwiniana, Deus declara que "– Os demais chimpanzés permanecerão como eu os criei; só o ramo agora a iniciar-se com a prole do lesado é que se destina a sofrer diferenciação mórbida" (LOBATO, 2008, p. 24). O criador continua falando para Gabriel sobre a inteligência dos homens, com conotação negativa:

> – Essa inteligência se caracterizará pela ânsia de ver-me através das coisas, e para que bem compreendas, Gabriel te direi que será como asas sem ave, luz sem sol, dedos sem pés...
> Gabriel não compreendeu coisa nenhuma da longa definição de Jeová – e como sucederia o mesmo com os meus leitores, interrompo-a nos dedos sem pés. Até aí ainda a percepção é possível; mas no ponto em que Jeová lhe assinalou a essência última, nem Einstein pescaria um *x*... (LOBATO, 2008, p. 24).

Mais uma vez, Lobato usa a metaficção como recurso de construção literária quando seu narrador afirma que o mesmo aconteceria com os seus leitores, pressupondo uma recepção do conto e a inserindo em seu texto. O narrador, além disso, traz o nome de Albert Einstein[21] à tona, tanto para mostrar a dificuldade de

[21] Albert Einstein (1879–1955) foi o físico que desenvolveu a teoria da relatividade geral, um dos pilares da física moderna ao lado da mecânica quântica. Em 1921, foi laureado com o Prêmio Nobel de Física.

encontrar alguma lógica no que dizia quanto para trazer mais um homem da ciência para o texto.

Depois disso, Deus começa a descrever o que a inteligência do homem vai proporcionar no curso da humanidade. Ele afirma que

> essa inteligência terá alguns atributos da minha, como o carvão os tem do diamante, mas estará para a minha como o carvão está para o diamante. A fraqueza dela provirá da sua jaça de origem. Inteligência sem memória, inteligência de chimpanzé, o homem *esquecerá* sempre. Esquecerá o que ensinei aos seus precursores peludos e esquecerá de colher a boa lição da experiência nova. (LOBATO, 2008, p. 25).

No conto, o criador prossegue criticando o comportamento humano fazendo contrapontos entre o que vai acontecer e o motivo pelo qual não deveria acontecer. Por exemplo, os homens criarão armas e matarão uns aos outros empolgados pelo ódio, esquecidos de que Deus não criou o ódio. Ou, ainda, que criarão o avião e o trem para chegarem rápido aos lugares, esquecidos de que ele não criou a pressa. Por fim, diz que os homens saberão tudo, menos o segredo da vida (LOBATO, 2008).

Ainda criticando o comportamento humano, Deus passa a comparar o homem oriundo do macaco defeituoso com suas criações intocadas. Ele diz que o homem não saberá comer;

> e ao lado das minhas abelhas, de tão sábio regime alimentar – sábio porque por mim prescrito –, o homem morrerá de fome ou indigestão, ou definhará achacoso em consequência de erros ou vícios dietéticos.
> Não saberá morar – e ao lado das minhas aranhas, tão felizes na casa que lhes ensinei, habitarão ascorosas espeluncas sem luz, ou palácios.
> [...]
> E o homem olhará com inveja para os meus animaizinhos gregários, que são felizes porque seguem a minha lei sapientíssima. (LOBATO, 2008, p. 26).

Com isso, Deus vai criando um distanciamento entre as suas criaturas planejadas e a criação imprevista. Ele evidencia, pouco a pouco, as problemáticas da inteligência humana e sua falta de habilidade em lidar com as mais variadas situações. O ser humano passa a seguir as leis dos homens, enquanto os animais seguem a lei de Deus.

E, por fim, afirma que o homem não resolverá o problema do governo;

> e mais formas de governo invente, mais sofrerá sob elas – esquecido de que eu não criei governo. E criará o Estado, monstro de maxilas leoninas, por meio do qual a minoria astuta parasitará cruelmente a maioria estúpida. E a fim de manter nédio e forte esse monstro, os sábios escreverão livros, os matemáticos organizarão estatísticas, os generais armarão exércitos, os juízes erguerão cadafalsos, os estadistas estabelecerão fronteiras, os pedagogos atiçarão patriotismos, os reis deflagrarão guerras tremendas e os poetas cantarão heróis da chacina – para que jamais a guerra cesse de ser uma permanente. (LOBATO, 2008, p. 27).

Com isso, o personagem faz uma crítica, também, às políticas praticadas pelos homens, em especial ao capitalismo selvagem e ao patriotismo exacerbado. Gabriel, então, é convidado pelo Criador: "– Queres ver ao vivo, Gabriel, o que vai ser a chimpanzeização do mundo? Corre essa cortina do futuro e espia por um momento a humanidade" (Lobato, 2008, p. 27).

Gabriel, por meio de um microscópio, identifica "uma dolorosa caravana de chimpanzés pelados, em atropelada marcha para o desconhecido" (LOBATO, 2008, p. 27), e o narrador descreve as pessoas que compõem tal multidão em um dos momentos mais controversos do conto:

> Miserável rebanho! Uns grandes, outros pequenos; estes louros, aqueles negríssimos – nada que recordasse a perfeição somática dos outros viventes, tão iguaizinhos dentro do tipo de cada espécie. Que feia variedade! Ao lado do Apolo, o torto, o capenga, o cambaio, o corcovado, o corcunda, o raquítico, o trôpego, o careteante, o zanaga, o zarolho, o careca, o manco, o cego, o tonto, o surdo, o espingolado, o nanico... Caricaturas móveis, com os mais grotescos disparates nas feições, era impossível apanhar-lhes de pronto o tipo-padrão. E Gabriel evocou mentalmente a linda coisa que é um desfile de abelhas ou pinguins, no qual não há um só indivíduo que destoe do padrão comum. (LOBATO, 2008, p. 27).

Nesse trecho, a idealização da padronização da espécie é assustadora. Para o narrador, ter louros e negros na mesma marcha distancia a aglomeração da perfeição. A variedade é considerada feia, e Apolo, deus grego da beleza, é o modelo tomado como ponto de comparação. Tudo que destoa do perfeito é considerado grotesco, com anseios de um desfile de tipos-padrão, como as abelhas e/ou os pinguins.

Enquanto observava a humanidade, Gabriel pôde "ouvir sons para ele inéditos": o da tosse, o do espirro, palavrões de insulto, blasfêmias, entre outros. À frente das multidões, ainda, "caminhavam seres de escol, semideuses lantejoulantes, vestidos fantasiosamente, pingentados de cristaizinhos embutidos em

engastes metálicos, com penas de aves na cabeça, cordões e fitas, crachás e miçangas...” (LOBATO, 2008, p. 28).

Vendo essa cena, perguntou a Deus quem eram aquelas pessoas. O criador responde: “– Os chefes, os magnatas, os reis: os condutores de povos. Conduzem-nos... não sabem para onde” (LOBATO, 2008, p. 28). Os líderes, aqui, são piadas ambulantes. Os semideuses lantejoulantes com penas de aves na cabeça, referidos assim no maior dos deboches, são o retrato de uma liderança caricata e decadente.

Além disso, “a multidão caminhava sempre inquieta e em guarda, porque o irmão roubava o irmão, e o filho matava o pai, e o amigo enganava o amigo, e todos se maldiziam e se caluniavam, e se detestavam e jamais se compreendiam...” (LOBATO, 2008, p. 27). Assim, a futura humanidade oriunda do chimpanzé lesionado, mais assustadora a cada nova descrição divina, termina de ser pintada e Gabriel fecha a cortina, horrorizado.

Ele sugere, então, cortar o mal pela raiz: “Um chimpanzé a menos no Paraíso e estará evitado o desastre” (LOBATO, 2008, p. 28). Deus responde e se dá o diálogo:

> – Não! – respondeu o Criador. – Tenho um rival: o Acaso. Ele criou o homem, provocando a lesão desse macaco, e quero agora ver até a que extremos se desenvolverá essa criatura aberrante e alheia aos meus planos.
> Gabriel piscou por uns momentos (quatorze vezes ao certo), desnorteado pela expressão “quero ver” jamais caída dos lábios do Senhor. Haveria porventura algo fechado, ou obscuro, à presciência divina?
> E Gabriel ousou interpelar Jeová.
> – Não sois, então, Senhor, a Presciência Absoluta?
> Jeová franziu os sobrolhos terríveis e murmurou apenas:
> – Eu Sou, e se Sou, Sou também O que se não interpela.
> Gabriel encolheu-se como fulminado pelo raio e sumiu-se da presença do Eterno com pretexto de uma vista de olhos pelo Éden. (LOBATO, 2008, p. 29).

O conto não se furta a criticar, por meio da caricatura, a humanidade e seus líderes; tampouco se furta a representar o personagem Deus evidenciando suas limitações, desestabilizando sua caracterização mais tradicional, como ser onipotente. Gabriel percebe a limitação de Deus, mas Deus tem vaidades suficientes para não admiti-la.

Na Bíblia, não existe acaso ou hesitação nas atitudes de Deus quando ele se arrepende de ter criado o homem à medida que ele desobedece a uma de suas ordens. Pelo fato de a humanidade ter se corrompido, decide exterminá-la. Noé,

entretanto, ficou encarregado de preservar um par de cada criatura, como pode ser conferido no trecho a seguir:

> A terra corrompia-se diante de Deus e enchia-se de violência. Deus olhou para a terra e viu que ela estava corrompida: toda a criatura seguia na terra o caminho da corrupção. Então Deus disse a Noé: “Eis chegado o fim de toda a criatura diante de mim, pois eles encheram a terra de violência. Vou exterminá-los juntamente com a terra. Faze para ti uma arca de madeira resinosa [...]. Eis que vou fazer cair o dilúvio sobre a terra, uma inundação que exterminará todo o ser que tenha sopro de vida debaixo do céu. Tudo que está sobre a terra morrerá. Mas farei uma aliança contigo: entrarás na arca com teus filhos, tua mulher e as mulheres de teus filhos. De tudo que vive, de cada espécie de animais, farás entrar na arca dois, macho e fêmea, [...] para que lhes possas conservar a vida. (BÍBLIA, 1978, p. 54).

O Deus de Lobato parece não ter o poder necessário para evitar o futuro que Gabriel viu, enquanto o Deus bíblico resolve acabar com qualquer resquício de uma humanidade corrompida, poupando apenas Noé, porque “era um homem justo e perfeito no meio dos homens de sua geração. Ele andava com Deus” (BÍBLIA, 1978, p. 54).

Depois de ter interpelado o Criador, Gabriel volta seu olhar ao Éden, o que é separado graficamente do diálogo anterior por uma linha em branco, recurso gráfico comum nas narrativas de Lobato para indicar uma quebra temporal ou espacial. A mudança é representada, também, pela inserção de um novo ritmo, bastante adjetivado, por meio do qual o narrador descreve uma cena de harmonia no paraíso, com os animais vivendo em plenitude divina em uma tarde ensolarada.

A paz da vida natural, como representada pelo conto, é feita de mortes: “carne fumegante da gazela caçada”, serpes *versus* rãs, “flores carnívoras”, “animaizinhos incautos” (LOBATO, 2008, p. 29). A harmonia da Natureza implica que vida devora vida, implica conflito, luta pela sobrevivência.

A cena é novamente separada do texto que vem a seguir por uma linha em branco e o narrador exalta a paz natural no Éden, com exceção do Adão lobatiano, que procurava um jeito de roubar a toca da onça, fato que eventualmente levará às cenas vistas pela cortina do futuro.

Eva, por sua vez, continua muda ao lado de Adão, e os dois entram e fecham a toca da onça por dentro, da qual se tornam donos. No conto, a palavra *donos* aparece destacada, certamente por ter relação direta com o capitalismo e as relações de poder descritas no futuro vislumbrado.

Gabriel acompanha toda a movimentação, mas, impotente, acende um cigarro de papiro e diz: “Ele já é inteligência. Ela não passa de imitação. É lógico: só ele foi lesado no cérebro; mas vão ver que Eva, a instintiva, ainda acabará fingindo-se lesada...”. Finalmente, o narrador encerra o conto: “E o primeiro difamador da mulher foi jogar sua partida de gamão com o Todo-Poderoso” (LOBATO, 2008, p. 30).

No texto lobatiano, predomina um tom de piada em relação a figuras as mais imponentes do panteão religioso. Gabriel perde a solenidade e fuma prosaicamente; Deus revela hesitação e vaidade. O prosaísmo dessas caracterizações é responsável por boa dose do humor do texto e pelo seu efeito iconoclasta.

Se a paródia é repetição com diferença (HUTCHEON, 1985), “Era no paraíso...” é um exemplo perfeito de texto paródico. De acordo com Samoyault (2008), a paródia implica uma transformação do texto parodiado. No conto em questão, isso ocorre ao passo que Lobato reescreve o Gênesis bíblico, apropriando-se de suas ideias originais para desenvolver uma narrativa tão satírica quanto crítica.

3.4.2 “Duas cavalgaduras”

O conto “Duas cavalgaduras”, ao qual nos referimos diversas vezes durante a pesquisa, é a narrativa mais significativa da produção lobatiana no que diz respeito à metaficção, juntamente com “Marabá”, ambos publicados em *O macaco que se fez homem*.

O narrador inicia sua história resumindo o conto “O crime do estudante Batista”, de Ribeiro Couto[22], que ele acabara de ler, no qual se narra o drama vivido pelo personagem-título, que, pobre e faminto, vê-se obrigado a vender seus livros tão queridos a um sebo. Eram seus exemplares que o ajudavam a superar frustrações cotidianas:

> Falhava-lhe o sonhado emprego? Abria *Dom Casmurro* e logo a malícia de Capitu empolgava, levando-o para casos bem distantes do seu dolorido caso pessoal. Traía-o algum amigo? O moço embarcava para Florença no *Lys Rouge*, hospedava-se com Miss Bell e, de visita às igrejas com Dechartre, ei-lo embriagado no ardente amor da condessa. (LOBATO, 2008, p. 59).

[22] Rui Esteves Ribeiro de Almeida Couto (1898–1963) foi jornalista, diplomata, poeta, contista e romancista brasileiro.

Nesse trecho, a forte intertextualidade já se evidencia, o que terá continuidade uma vez que seu resumo chegue ao fim. Mas, antes disso, uma última e importante referência que traz à tona a fome de Batista como contraponto de suas fantasias: o "estômago, porém, é Sancho. Não digere contemplações. Exige pão. E a fome, um dia, apresentou ao estudante o seu inexorável *ultimatum*: Mata-me ou mato-te". Assim, obriga-se, como mencionado, a se desfazer de seus livros (LOBATO, 2008, p. 59).

Frente ao judeu mulato, dono do sebo no Catete, bairro do Rio de Janeiro, Batista se vê sem saída. Cede aos preços absurdamente baixos praticados pelo comprador, um "tipo desagradável de múmia ressurreta, em perfeita harmonia com a sordidez da casa" (LOBATO, 2008, p. 60).

O estudante vendia livro a livro com muito pesar, até que más notícias de casa o forçam a se desfazer dos que haviam restado. Calculou, de acordo com os preços praticados pelo belchior anteriormente, a quantia de 200 mil réis. Ofereceu-lhe o comprador 40, completando sua baixíssima oferta com o infame "e lamba as unhas, hein?", como se estivesse sendo generoso.

Não resistindo à tamanha afronta e "tomado de súbita cólera homicida, o estudante não lambeu as unhas: lambeu-lhe a vida. Estrangulou-o..." (LOBATO, 2008, p. 60). Finalizando seu resumo do texto, que contém o que vimos ser fundamental em um conto para o autor (possibilidade de ser passado adiante e drama a partir de fatos concretos), a narrativa de "Duas cavalgaduras" é pausada e separada do que vem a seguir por uma linha em branco.

A representação gráfica, nesse momento do texto, serve para separar o resumo do conto de Ribeiro Couto da ponderação do narrador sobre tal narrativa. Ele revela ter ficado com os personagens da obra resumida na memória, "tanta nitidez dera à pintura o autor", e o judeu mulato, o belchior, passou a ocupar um lugar de honra em sua "sala de Harpagão". Afinal, reflete o narrador, somos

> todos nós uns museus de tipos apanhados na rua ou colhidos na literatura. Museus classificados, com salas disto e daquilo. A minha sala dos usuários encerrava bom número de Shylockzinhos modernos, fisgados à porta de cartórios ou diretamente nos antros onde costumam empoleirar-se como harpias pacientes à espera dos náufragos da vida. Ombro a ombro conviviam eles com os patriarcas do clã – mestre Harpagão, tio Grandet e o João Antunes, de Camilo Castelo Branco. (LOBATO, 2008, p. 61).

O narrador, em sua reflexão, aproveita para explicitar seu repertório de leitura, "*talvez com um prazer esnobe*", e

> identifica na tradição de representação de usurários os personagens Harpagão (da peça *O Avarento*, de Moliére), Shylock (da peça *O mercador de Veneza*, de Shakespeare), Grandet (do romance *Eugenie Grandet*, de Balzac) e João Antunes (do romance *Onde está a felicidade?,* de Camilo Castelo Branco) (MARTINS, 2019, p. 84).

Assim, considerando-se bom conhecedor da literatura, julga o belchior do conto de Couto digno de "traços que se não inventam", e passa a acreditar na possibilidade de o personagem ser real, a ponto de ir procurá-lo pessoalmente na localidade citada em "O crime do estudante Batista". No Catete, então, identifica numa vitrine características do sebo sobre o qual lera.

No expositor, porém, havia mais do que os livros desbotados: havia, na vitrine, "um coelhinho de lã do tamanho de um punho fechado. Encardido, os olhos de louça já bambos, as longas orelhas roídas, visivelmente brinquedo já muito brincado". O coelhinho lhe desperta a imaginação, da qual vamos acompanhando o *crescendo* até tomar conta da narrativa:

> Aquele coelhinho!
> Uma criança existe de quem o usuário comprou o coelhinho...
> Meu Deus! Poderá haver em corpo humano almas assim?
> Shakespeare, Balzac: que fraca imaginação a vossa! Criastes Shylock, Grandet, mas a potência do vosso gênio não previu este caso extremo. O judeu mulato reabilita os vossos heróis e atinge a suprema expressão do sórdido.
> Furtou o coelhinho à criança...
> Furtou-o com a gazua dum níquel...
> Privou a pobrezinha do seu único brinquedo, do seu único amigo, talvez...
>
> *Abra-se um parêntesis.*
>
> Aqui intervém a imaginação. (LOBATO, 2008, p. 61).

O narrador inicia sua divagação a partir de quem imagina ser a criança dona do coelhinho de lã – digressão marcada, também, pelas reticências. Ao pensar nisso e com a figura do belchior em mente, indigna-se. Passa a ver no judeu mulato um caso extremo de sordidez, de maldade, que privaria a criança de seu único amigo por um níquel. Em oposição a esse pensamento, humaniza a criança com o diminutivo "pobrezinha", aumentando o grau dramático de sua narrativa particular.

A metaficcionalidade se evidencia, inicialmente, por uma intervenção metalinguística: a abertura de parêntesis declarada, expondo, assim, a arquitetura do conto. Além disso, a imaginação do narrador, como dissemos, toma conta da narrativa e descola seu contador da realidade. A metaficção, assim como a imaginação do narrador-leitor, vai ganhando força ao passo que a narrativa se desenvolve.

Já em seu devaneio, compõe um “drama infantil” e teoriza:

> Era um menino de poucos anos, filho de pais miseráveis.
> O homem bebia e a mãe definhava nas unhas “da pertinaz moléstia”. Minto: da tísica. “Pertinaz moléstia” é a tísica dos ricos...
> O clássico operário bêbado, em suma, e a clássica mãe tuberculosa. É sempre assim nos romances e é sempre assim na vida, essa impiedosa plagiária dos romances. (LOBATO, 2008, p. 62).

Ainda se esforçando para adornar com drama a história que criara para si acerca da criança, adoece sua mãe, mas sem antes refletir sobre a linguagem que utiliza. Inicialmente, refere-se à tuberculose de um modo, depois, volta atrás e simplifica para corresponder à condição econômica da família, expondo o processo de criação de sua narrativa. Assim, com personagens que considera clássicos (“o operário bêbado” e “a mãe tuberculosa”), começa a tecer sua tese segundo a qual a vida imitaria a arte.

Em meio à problemática família, está a criança, triste, “sempre de olhos assustados, a criar-se um mundinho de sonhos para refúgio da almazinha que teima em ser alma”. A partir desse momento, o narrador, que já não estava medindo esforços para sensibilizar seu leitor, produz uma narrativa ainda mais apelativa:

> Só tem um amigo essa criança: o coelhinho de lã que a mãe lhe deu em certo dia de doença grave.
> [...]
> Deste aí ficou sendo o coelhinho o amigo único da criança triste, seu confidente de todas as horas, seu irmãozinho mais novo.
> Conversavam o dia inteiro, brincavam, contavam-se mutuamente lindas histórias; e à noite, muito abraçados, dormiam o sono dos anjos e dos coelhos.
> Aquele coelhinho de lã... (LOBATO, 2008, p. 62).

Para demarcar um novo acontecimento dentro da história imaginada pelo narrador e possivelmente para indicar a passagem de tempo, mais uma linha em branco é adicionada ao conto. O pai, bêbado, desaparece, e o fabulador pondera,

ampliando sua reflexão: “Na vida os miseráveis desaparecem, tal qual nos romances. Vida, romance; romance, vida: será tudo um?” (LOBATO, 2008, p. 62), envolvendo com certa malícia quem o lê. Com o pai sumido e a mãe acamada, veio a fome.

Para solucioná-la, “foi mister vender, hoje isto, amanhã aquilo, todos os trapos e cacos da mansarda em crise. A *mansarda*! Que lindo efeito faz em romance esta palavra lúgubre! A *man-sar-da*!...” (LOBATO, 2008, p. 63). Sem qualquer sutileza, “o narrador pausa a trágica história de Luizinho para se deliciar com suas próprias escolhas linguísticas, para saborear a poética palavra mansarda, fatiando-a para melhor experimentar seu efeito”. Além disso, “essa quebra do fluxo narrativo para admirar a palavra escolhida tem uma função didática”, pois com ela se revela, mais uma vez, a metaficção, “evidencia[ndo] que o efeito de uma obra de arte se dá não apenas pelo seu objeto ou tema, mas pelo modo como esse objeto é construído, pelas escolha de palavras por meio das quais os efeitos literários são criados” (MARTINS, 2019, p. 89).

Também por isso, “na cena reproduzida, veem-se os bastidores de um *processo de criação* inefável, volátil, veem-se as idas e vindas de uma imaginação alimentada pela literatura, não pelo conhecimento do mundo real” (MARTINS, 2019, 89).

Na sequência, após venderem tudo o que possuíam, não tiveram mais escolha a não ser se desfazerem do coelhinho de lã. Assim, o narrador prossegue apelativíssimo:

> A criança relutou, mas cedeu ao cabo de muitas lágrimas. A fome impunha-lhe aquele sacrifício: trocar o seu tesouro por um pão.
> O que chorou nessa manhã!
> Como apertava contra o peito o amiguinho, sem ânimo de notificá-lo da tragédia iminente!
> Resolveu mentir.
> – Sabe? – disse ao coelho. – Vou pôr você numa casa que tem vitrina para a rua. Fica lá sentadinho a ver quem passa, os bondes, os automóveis tão bonitos! E eu vou todos os dias espiar você através do vidro. Quer?
> O coelhinho não compreendeu aquilo e desconfiou.
> – Mas por quê? Estou tão bem aqui...
> Não era fácil iludi-lo; a fome, porém, é capciosa e Luizinho continuou a mentir:
> – É cá uma coisa que sei. Uma pândega! Por enquanto é segredo. Fica você lá quietinho uns tempos, depois volta para cá de novo e eu conto a história. (LOBATO, 2008, p. 63).

Depois do drama excessivo e descomedido em sua imaginação, o narrador fantasia sobre Luizinho ter levado o coelhinho ao sebo e ser obrigado a se desfazer do brinquedo pelo menor níquel. Mais uma linha separa a narrativa do seu próximo estágio: o mais significativo em termos metaficcionais. Apesar de o trecho ser longo e parte dele ter figurado na elucidação das teorias, é imprescindível citá-lo em sua completude para análise:

> No dia seguinte reapareceu no Catete. Parou diante da vitrina e longo tempo esteve a namorar o amigo, trocando com ele sinais de inteligência. O coelhinho piscava-lhe com uma vontade doida de rir e ele piscava para o coelhinho com uma vontade doida de chorar. E assim todos os dias, a semana inteira.
> – "A semana inteira, senhor novelista? Não estou compreendendo nada. Vosmecê disse que o último recurso dos famintos fora o coelhinho de lã, que trocaram por um pão. Ora, comido o pão, e nada mais havendo para vender, manda a lógica que mãe e filho tenham morrido de fome.
> – Obrigado, senhor lógico! Vejo que leu Stuart Mill e Bain, mas que nunca leu Dickens, nem Escrich, nem Montepin. Devia ser como dizes, se a vida fosse feita pelos lógicos. Mas Deus não era lógico, era apenas romancista. Não morreram, não, nem mãe nem filho. E não morreram porque justamente naquele dia o pai bêbado reapareceu...
> – Oh!...
> – Sim, meu Bain, reapareceu. E sabe que mais? Reapareceu regenerado...
> – Oh! Oh!...
> – ... e com dinheiro no bolso. Quer mais? E rico! Quer mais? E milionário, com a sorte grande de Espanha no papo. Quer mais? Quer mais? Nos romances há o epílogo e não sabe que o epílogo é o esparadrapo que une os bordos da ferida?, o dedo de Deus que recompensa?, o suspiro de consolo que nos reconcilia com a vida?
> – Mas isto, afinal de contas, é vida ou romance?
> – Grande tolo... É a vida com a lição da arte. A arte corrige a vida, dizendo-lhe: se não és assim, megera, devias sê-lo; se não procedeste assim, harpia, devias ter procedido; se não fizeste o bêbado reaparecer no momento oportuno, carcaça, devias tê-lo feito. A arte ensina à vida o seu dever.
> Imagina tu, amigo lógico, que quando Deus criou o mundo..."
>
> *Feche-se o parêntesis.* (LOBATO, 2008, p. 64).

No ápice da experiência metaficcional do conto, insere-se um "interlocutor que interrompe a imaginação do narrador e lhe apresenta alguns senões, travando-lhe o livre fluxo da imaginação folhetinesca, demandando-lhe lógica, [e] opondo-se à sua falta de verossimilhança" (MARTINS, 2019, p. 89). O narrador, então, para corrigir o rumo de sua narrativa, torna-a mais inverossímil ainda: traz de volta à cena o pai bêbado, mas regenerado e milionário, justificando suas escolhas criativas a partir da ideia de que a arte corrige a vida.

Esse argumento não é novo no conto lobatiano. Em "Meu conto de Maupassant", Lobato já havia tateado a ideia, relembremos: "Meu caro, aquele

pobre Oscar Fingal O' Flahertie Willis Wilde disse muita coisa, quando disse que a vida sabe melhor imitar a arte do que a arte sabe imitar a vida" (LOBATO, 2014, p. 97). Anos mais tarde, então, desenvolve-a com outro efeito em seu último livro de contos originais.

"Duas cavalgaduras" se conecta também com a narrativa de *Urupês* ao citar *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, mais adiante no conto, quando o narrador entra no sebo e vê "um novo estudante Batista" se desfazendo de seu exemplar do livro do autor irlandês.

Nossa tese a respeito da unidade muito bem arquitetada de *O macaco que se fez homem* vai ao encontro do último parágrafo do trecho citado, antes de se fecharem os parêntesis. Nele, o narrador inicia uma história sobre a criação do mundo, mas é interrompido por uma pausa. Se não o fosse, possivelmente iniciaria a narrativa de "Era no paraíso...", analisada anteriormente.

Por fim, o narrador entra no sebo e lá encontra o judeu mulato tal qual descrevera Ribeiro Couto. Não havia morrido, a história do estudante era ficção – o que sabíamos, mas, aparentemente, não o narrador. É nesse momento que ele presencia o homem se desfazendo de seu exemplar de Wilde, negociação que só favorecia ao comprador.

Passando-se por cliente, pergunta o preço do coelhinho da vitrine, sobre o qual fabulara a mais dramática das histórias, mas ele não está à venda. Ao insistir em uma negociação para levar o brinquedo, o judeu mulato o surpreende ao se comover, explicando ao narrador, em voz entrecortada, que o coelhinho pertencera a Antoninho, seu filho adotivo que falecera em decorrência da gripe.

Depois de mais uma pausa, uma linha em branco, o narrador conclui: "Saí da casa do judeu completamente desorientado. Fui ao telégrafo e expedi ao autor de O crime do estudante Batista o seguinte despacho: 'Couto, somos duas cavalgaduras!'" (LOBATO, 2008, p. 67).

O conto de *O macaco que se fez homem* elucida a questão sobre a possibilidade do real e do verossímil, sendo somente o último realizável na ficção. Vimos, a partir do caso do belchior, que a arte pode imitar a vida, mas que a primeira não deixa de ser uma romanceação de fatos possíveis. Ao se colocar na posição de cavalgadura, de pouco inteligente, o narrador está alertando seu leitor a respeito disso.

Sendo assim, o leitor-pressuposto metaficcional, que interpela o narrador, parte de uma atitude crítica importante, mas também se deixa engambelar pelo contador do causo. A frase final do narrador convida o leitor ficcionalizado a não ser cavalgadura, a aprender com a experiência do narrador a distinguir o real e o ficcional, não se deixando enganar por estratégias da ficção.

4 CONCLUSÕES

Monteiro Lobato foi jogado para o escanteio do Modernismo depois de uma elaboração crítica apressada quanto às novas propostas feitas por seus idealizadores, que também estavam em vias de consolidar o movimento. Considerando equivocada a leitura de sua produção cristalizada pela história da literatura até os dias atuais, trabalhos como este fazem o convite para que sua obra seja revisitada com olhos mais atentos.

Dessa forma, começamos esse estudo com uma leitura crítica de “Marabá”, elucidando os conceitos-base acerca da paródia e do pastiche (de gênero e de estilo). Com exceção do segundo livro do autor, que carece de um texto paródico, constatamos o uso desse e de outros recursos intertextuais em toda a produção de narrativas curtas de Lobato, potencializados em seus dois últimos livros e em sua produção para crianças (embora essa não tenha sido objeto de nossa pesquisa, por uma necessidade de delimitação do *corpus*).

A metaficção, por sua vez, aqui associada à paródia como traço moderno, revela o processo de escrita do conto e, propositalmente, não deixa o leitor esquecer que está diante de uma ficção – quando se deixa envolver em demasia, tem sua postura corrigida em “Duas cavalgaduras”.

Além disso, na produção de Lobato, a metaficcção se apresenta no uso de alguns recursos gráficos para produzir efeitos de sentido: pontos de interrogação simulam incompreensões, dúvidas, descrédito, e espaços em branco na página simulam mudanças de cenário ou de tempo narrativo. Referências explícitas a parênteses e reticências, por exemplo, e à segmentação de palavras sob os olhos idealmente atentos do leitor explicitam que literatura é constructo, é objeto artístico, e que seus eventuais traços de identidade com o real são possíveis, embora não devam ser desconhecidos os seus limites.

Esses elementos somados convergem para uma expressão ágil, de acordo com o que era pedido e esperado pela época. Associado a isso, ainda, digressões são postas a riso, sendo criticadas pelos próprios personagens que exigem a retomada do conto ou cobram mais verossimilhança. Isso acontece na paródia “Os faroleiros”, no pastiche “Meu conto de Maupassant” e uma literatura despida de

traços psicológicos é cobrada em “O ‘Resto de Onça’”, a teoria de Lobato no que diz respeito a formas breves.

Foi assim, com sua teoria do conto bem definida, que presenciamos a mudança de direção em seu trabalho em contos como “Negrinha”, que explora a psique de sua protagonista, antítese de suas ideias voltadas mais às narrativas que valorizam a ação, e, depois, a metalinguagem tomar conta de *O macaco que se fez homem*, dificultando ainda mais a retransmissão das histórias, como é o caso de “Era no paraíso...”.

Ao iniciarmos essa pesquisa, tínhamos a intenção de analisar o uso da paródia e da metaficção nos contos lobatianos a fim de evidenciar um procedimento moderno em sua obra. Depois da análise de diversos contos de Monteiro Lobato, pode-se afirmar que chegamos a um argumento que se sustenta no que se refere a nossa proposta inicial.

Dessa maneira, concluímos essa dissertação com o apelo de Marisa Lajolo com o qual abrimos a pesquisa, substituindo, apenas, o sugestivo “pode ser” pelo convicto “será”. Portanto,

> [será] significativo para uma história literária menos comprometida com as belas letras e mais interessada em compreender a produção cultural como um todo amplo e heterogêneo, deixar ao menos temporariamente entre parêntesis o que disseram ou fizeram os escritores de 22 e, apagadas suas luzes, observar com mais atenção um escritor como Lobato (1987, p. 40).

REFERÊNCIAS

ALBIERI, Thaís. “Oblivion, Itaoca, quantas saudades!”: as *Cidades mortas* de Monteiro Lobato. In: LAJOLO, Marisa Philbert (Org.). *Monteiro Lobato, livro a livro*: obra adulta. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

AMBROGI, Cesídio. *As moreninhas*. São Paulo: Monteiro Lobato & Cia., 1923.

ANDRADE, Mário de. Prefácio interessantíssimo. In: *Poesias Completas*. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Itatiaia, 2005.

ANDRADE, Oswald de. Carta a Monteiro Lobato. In: *Ponta de lança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. In: TELLES, Gilberto Mendonça (Org.). *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1977.

BECKER, Elizamari. *Forças motrizes de uma contística pré-modernista*: o papel da tradução na obra ficcional de Monteiro Lobato. Tese de Doutorado – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BÍBLIA. *Bíblia Sagrada*. São Paulo: Editora Ave Maria, 1978.

CAVALHEIRO, Edgard. *Monteiro Lobato*: vida e obra. São Paulo: Brasiliense, 1962.

CECCANTINI, João Luís. Cinquenta tons de verde: *Urupês*, o primeiro best-seller nacional. In: LAJOLO, Marisa Philbert (Org.). *Monteiro Lobato, livro a livro*: obra adulta. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

COSTA, Bianca. *Monteiro Lobato, um modernista desprezado*. Dissertação de mestrado – Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2012.

DIAS, Gonçalves. *Últimos cantos*. Rio de Janeiro: Typographia de F. de Paula Brito, 1851.

FREITAS E SOUZA, Enivalda. O modernista Monteiro Lobato. *Signótica*, v. 15, n.º 1, p. 1-18, 2003.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos*: a literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1985.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modemismo*: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

JEAN-FRANÇOIS MILLET: L'Angélus. *Musée d'Orsay*. Disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?no_cache=1&S=1&nnumid=345>. Acesso em: 20 de nov. de 2020.

KIPLING, Rudyard. *Many Inventions*. New York: D. Appleton & Company, 1899.

LAJOLO, Marisa Philbert. O regionalismo lobatiano na contramão do Modernismo. *Remate de Males*, n.º 7, p. 39-48, 1987.

LAJOLO, Marisa Philbert. Uma história mestiça: "Marabá" de Monteiro Lobato. In: SOUZA, Roberto Acízelo; HOLANDA, Sílvio A. de Oliveira; AUGUSTI, Valéria (Orgs.). *Narrativa e recepção*: séculos XIX e XX. Rio de Janeiro: EdUFF, 2009.

LOBATO, Monteiro. *A barca de Gleyre*. Obras completas de Monteiro Lobato. 2.ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1948.

LOBATO, Monteiro. *Cidades mortas*: contos e impressões. São Paulo: Edição da Revista do Brasil, 1919.

LOBATO, Monteiro. *Contos completos*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.

LOBATO, Monteiro. *Ideias de Jeca Tatu*. Obras completas de Monteiro Lobato. 2.ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1948.

LOBATO, Monteiro. *O macaco que se fez homem*. São Paulo: Globo, 2008.

MARTINS, Milena Ribeiro. “Duas cavalgaduras”: o processo criativo como objeto da ficção. *Manuscrítica*, n.º 39, p. 80-91, 2019.

MARTINS, Milena Ribeiro. Lobato de olho na modernidade brasileira. In: AUGUSTI, Valéria; BUENO, Luís; SALLES, Germana (Orgs.). *A tradição literária brasileira*: entre a periferia e o centro. Chapecó: Argos, 2013.

MARTINS, Milena Ribeiro. *Lobato edita Lobato*: historia das edições dos contos lobatianos. Tese de Doutorado – Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2003.

MARTINS, Milena Ribeiro. Negrinha. In: LAJOLO, Marisa Philbert (Org.). *Monteiro Lobato, livro a livro*: obra adulta. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

MARTINS, Milena Ribeiro. *Quem conta um conto... aumenta, diminui, modifica: o* processo de escrita do conto lobatiano. Dissertação de Mestrado – Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1998.

NEVES, Angela das. *A volta do Horla*: a recepção de Guy de Maupassant no Brasil. Dissertação de mestrado – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.

PERRAULT, Charles. *Contos da Mamãe Gansa ou Histórias do Tempo Antigo*. São Paulo: SESI-SP, 2018.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

SAMOYAULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SILVA, Antônio Manoel. Contos sobre contos e processos de contar. *Revista de Letras*, n.º 23, p. 1-9, 1983.

VELLOSO, Monica Pimenta. *História & Modernismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

WILDE, Oscar. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2007.