

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC-SP

Eliane Aparecida de Lucas Daniel

**Crítica da voz discursiva:
a interface dialógica da literatura de Monteiro Lobato**

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM
LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

SÃO PAULO

2008

ELIANE APARECIDA DE LUCAS DANIEL

**Dissertação apresentada à Banca Examinadora da
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo,
como exigência parcial para obtenção do título de
Mestre em Literatura e Crítica Literária, sob a
orientação da Profª Doutora Olga de Sá.**

São Paulo

2008

Banca Examinadora:

DEDICATÓRIA

Ao André, meu esposo.

Aos meus pais, Ivair de Lucas (*In memorian*) e Erondina, mãe amada e irmã nas Letras.

Ao Júnior (*In memorian*), meu irmão para sempre.

Aos meus avós (*In memorian*), Alfredo Vaz de Lima e Neusa.

A meus alunos que mais me ensinam do que eu a eles e me motivam a seguir.

AGRADECIMENTOS

Aos professores do Programa de Literatura e Crítica Literária, pelo que me ensinaram, e por mostrarem caminhos que não conseguirei abandonar.

À Comissão do Programa Bolsa Mestrado da Secretaria Estadual da Educação e Diretoria de Ensino de Caraguatatuba, pela oportunidade concedida.

À Profª Drª Olga de Sá pelo sim, pela unidade, pela disponibilidade e paciência.

À Ana Albertina por tudo.

À Elizabeth Serra, da Fundação Nacional do Livro.

À Profª Drª Sílvia Regina, pelos sábios encontros e por me mostrar que tudo o que é sólido desmancha no ar.

À Profª Ms. Roseliane Saleme, pela preciosidade de seu olhar.

À Profª Jamile Salamene, por traduzir para leigos as normas e tornar as convenções caminho de avanço.

À Profª Ms. Rosângela Molento pelas inteligíveis nuances do idioma de Shakespeare.

A Pedro Basílio da Silva Júnior por acreditar em meu trabalho.

Aos Amigos que diante da minha ausência foram pacientes, mais presentes e caros a mim do que em qualquer outro momento.

“Vade mecum? Vade tecum”.
Monteiro Lobato sobre Nietzsche

DANIEL, Eliane Aparecida de Lucas de. **Crítica da voz discursiva**: a interface dialógica da literatura de Monteiro Lobato. 2008. 102 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Literatura e Crítica Literária, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2008.

Crítica da voz discursiva – a interface dialógica da literatura de Monteiro Lobato analisa a crítica manifesta literariamente pela ironia, como método construtor/princípio organizador de Urupês.

A análise confronta as duas modalidades de produção literária (adulta e infantil) e revela entre elas pontos de intersecção, categorias comuns de crítica perceptíveis no campo discursivo da personagem Emília e das personagens dos contos do *corpus* desta pesquisa. Uma relação dialógica que se concretiza entre textos e discursos de espaço-tempo diferentes, configuram uma espécie de alçapão que dá acesso a níveis de leitura distintos.

Atuam como agentes desses pontos de intersecção o narrador, nos contos para adultos, e Emília, na Literatura infantil. O manejo descritivo empreendido pelo narrador fotografa o não-dito e iconiza literariamente a crítica. Em contrapartida, ao mesmo tempo em que isso ocorre, o autor promove uma sutil, quase imperceptível alteração do estatuto do narrador desvelando os limites de sua onisciência, denunciado que mesmo esse tipo de narrador não tem acesso a tudo que se passa no espaço da ação ou no interior das personagens e que o narrador-personagem tem uma autoridade questionável sobre o que conta. Emília, por outro lado, é a boneca que não é boneca, mas que também não é gente e reúne de modo contrastante a função de herói e anti-herói. Configura a metáfora do homem inconcluso do início do século XX. Resultante de velhos retalhos costurados pelas mãos do Brasil caipira, humilde e iletrado que tia Nastácia personifica, constitui-se a voz crítica, a linha que costura as duas literaturas.

Palavras-chave: Monteiro Lobato – ironia – dialogismo – crítica literária

DANIEL, Eliane Aparecida de Lucas de. **Criticism of discursive voice**: a dialogic interface in Monteiro Lobato literature. 2008. 102 p. Dissertation (Master degree) – Literature and Literary Criticism Program, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2008.

Criticism of discursive voice: a dialogic interface in Monteiro Lobato literature analysis the literally criticism by irony, as a constructor/organizer method of Urupês.

This analysis confront both modalities of literary production (adult and child) and reveals intersection points between them, common criticism categories in discursive area of Emília and others characters from this research tales. The dialogic relation present in different space-time texts allows an access to distinct lecture levels.

The narrator is an agent in these intersection points, in adult tales, and Emilia, in literature for children. Narrator description photographs the not-saying and iconize, literally, the criticism. On the other side, and at the same time, the author promotes a subtle, almost imperceptible, narrator statute alteration, showing the limits of his omniscience, reporting that, even this kind of narrator has not access to everything in the action space or in the characters consciousness, and the narrator-character has a questionable authority about the tale. Emília, on the other hand, the doll is not a doll, and is not a person and shows, in a contrary way, a hero and anti-hero function. It configures the uncompleted man metaphor from the beginnings of 20th century. Resulting from the old scraps sewed by hands of brazilian country person, humble, and illiterate, that aunt Nastácia personifies, constitutes the critical voice, the line that sews both literatures.

Key-words: Monteiro Lobato – irony – dialogism - literary criticism

SUMÁRIO

Introdução	5
1 - Reinações teóricas.....	15
1.1 - O jogo narrador/leitor.....	23
1.2 - Fronteiras.....	26
2 - Emília na Paulistânia caipira: a gênese da intersecção.....	45
3 - A canastra de Urupês.....	67
Considerações finais.....	73
Referências.....	75
Anexo A - Carta de Oswald de Andrade a Monteiro Lobato.....	82
Anexo B - O Suplício de Tântalo.....	87
Anexo C - Os faroleiros.....	92

INTRODUÇÃO

Esta dissertação pretende analisar a voz discursiva do narrador e das personagens dos contos reunidos no livro **Urupês**¹, de Monteiro Lobato, publicado, em 1918, para adultos em contraposição à da personagem Emília em **Reinações de Narizinho, A_chave do tamanho, Memórias da Emília, O picapau amarelo, Caçadas de Pedrinho e O Saci** procurando compreender em seu sistema a especificidade alcançada pela linguagem, seus traços de equivalência, os artifícios que provocam efeitos contrastantes na crítica manifesta em textos produzidos para públicos com características tão diferentes. Buscou-se evidenciar os recursos estéticos empregados para esse fim à luz da dialogia bakhtiniana, pela convicção de que a linguagem é um cosmo animado, e de que reconhecer diferenças seja a ponte para descobrir semelhanças. Daí a idéia de interface, empregada no sentido do “elemento que proporciona uma ligação lógica entre dois sistemas ou partes do um sistema que não poderiam ser conectados diretamente; área em que coisas diversas (dois departamentos, duas ciências) interagem; fronteira compartilhada por dois dispositivos; sistemas ou programas que trocam dados e sinais” (HOUAISS, 2001).

As observações aqui veiculadas fundamentam-se no confronto de posturas teóricas nem sempre em harmonia com o intuito de uma abordagem multiforme sobre a crítica, uma constante na obra do autor. Intento que inclui um percurso na contra-mão de Alfredo Bosi que se refere à produção literária desse período como “regionalismo de fachada, pitoresco e elegante”, em que se registra “verbalismo de efeito” com a função de registro dialetal como enfeite em disfarce à “penúria da matéria propriamente ficcional”. (BOSI, 1973, p. 55) Somem-se à controvérsia sobre o caipirismo, as avaliações antagônicas que sobremaneira julgam os atos do homem público.

Ao contrário de outros grandes escritores nacionais, Monteiro Lobato não se limitou a um texto, em que a crítica social é engajada e o imaginário fantasioso. Sua

1 No dicionário Houaiss, o verbete urupê consta datado de 1918, tendo a obra homônima de Monteiro Lobato como referência. Segundo Gameiro, cogumelos são fungos ainda pouco conhecidos pela sociedade brasileira, mas sabe-se que índios utilizavam algumas espécies na alimentação e também no combate a hemorragias, cólicas, feridas e outras doenças. Em tupi-guarani urupê significa cogumelos, e urupê-tinga, urupê-piranga como fungos distintos o que demonstra noção taxonômica. Esses conhecimentos como muitos outros dos indígenas, foram praticamente perdidos da cultura brasileira atual.

literatura adulta é mordaz e contundente, porque apresenta a realidade utilizando mecanismos que revelam, de forma peculiar, o homem brasileiro. Abre as portas do interior deixado de lado e, sem a preocupação de arrumar a casa para a chegada da visita (leitor), mostra “uma nova forma de miséria surgida do monstruoso desenvolvimento da técnica, sobrepondo-se ao humano”, (BENJAMIN, 1994, p.115). O choque campo/cidade era premeditado, porque aquele modo postigo de viver à francesa “não era uma renovação autêntica, e sim uma galvanização” (BENJAMIN, 1994, p.115). Gente esvaziada de alma, esquecida do que era ser brasileiro. Espectros sociais fantasiados com adereços de um jeito de ser e dizer estrangeiros. Não viviam, interagiam com a pose².

Pintando com palavras, seu traço, por vezes caricaturesco, instaura entre o que é e o que parece o desequilíbrio, o espanto, o riso, o medo, o horror. Embaixo da máscara que desmascara a palavra, e para além dela, o próprio homem, a desconcertante relação de equivalência está na “identidade evidenciada [...] entre caricaturado e traços caricaturantes” (LEITE, 1996, p.20), promovendo a “dissolução de unidade ou a disjunção do caricaturado” (LEITE, 1996, p.20). Ora sutil, ora nem tanto, **Urupês** configura literariamente a Paulistânia³ caipira⁴, economicamente exaurida, socialmente fragmentada, politicamente esquecida, e que há muito não vive, sobrevive com “níveis mínimos de satisfação de suas necessidades” (RIBEIRO, 2006, p. 346).

Do alto, o panorama brasileiro, em nada animador, inclui na paisagem uma sociedade com problemas que se multiplicam em progressão geométrica⁵: elevado custo de vida, baixos salários e falta de moradias.

Presas às amarras da conveniência econômica internacional, como fôra o “7 de Setembro”, a jovem república insistia em veicular uma imagem parcial e tendenciosa de si mesma, embora a liberdade definitiva em relação à família real acenasse com a possibilidade de progresso, negócios, modernidade. Por isso, pode-se afirmar junto a Ênio Passiani (2002, p.255) que

² Expressão comum usada no interior de São Paulo para designar aquele que finge, encena.

³ Aqui empregada conforme a acepção que lhe dá Antônio Cândido em *Parceiros do Rio Bonito*, qual seja território devassado pelas bandeiras e entradas, variedade subcultural do tronco português, que se pode chamar de “cultura caipira”.

⁴ Designando um modo-de-ser, um tipo de vida, nunca um tipo racial. “Os habitantes originais da região das duas capitâneas dividiam-se em grupos diferenciados, os de serra abaixo (litoral) e os de serra acima (interior). Ambos falavam línguas da família lingüística tupi-guarani, que mais tarde seriam codificadas pelos jesuítas na chamada língua geral. Nela identificava-se todo morador do litoral como *kai-ñ-cará* e o do interior *kai-ñ-pirá*”. (SETÚBAL, 2004, P.28).

⁵ Neste texto empregada com o sentido matemático: sucessão em que cada termo se obtém multiplicando um número constante ao precedente.

[...] nossa *Belle Époque* possuía uma face mais sombria. A redenção era válida apenas (e ainda assim parcialmente) para as grandes cidades. O sertão brasileiro conhecia somente a miséria, as doenças e os descasos do Estado. A abolição e a crise cafeeira, por sua vez, arrastaram imensas massas humanas para as cidades.

Num ambiente que oscilava entre a euforia desmedida de alguns setores da sociedade e um painel social mais grave, os intelectuais brasileiros adotavam duas posturas assimétricas. De um lado, aqueles que pregavam o progresso, a abolição, a república e a democracia como a panacéia do país e, para tanto, acreditavam que a saída era atualizar a sociedade brasileira com o modo de vida típico europeu (daí a importação de modelos artísticos e culturais, principalmente franceses). De outro lado, havia aqueles intelectuais que, influenciados pelo cientificismo – também importado da Europa -, adotavam uma postura diferenciada e preconizavam o mergulho na realidade brasileira para melhor conhecê-la, o estudo aprofundado de nossa história, nossos processos, características e problemas. Estes últimos estavam preocupados em construir um saber próprio sobre o Brasil e, quiçá, transformar a realidade.

(Passiani, 2002, p.255)

O desastroso processo de negação atrasou durante décadas o desenvolvimento do país. Dessa perspectiva, a literatura lobatiana interpreta a realidade, atravessa o tempo e permanece atual.

Embora oriundo da elite financeira e intelectual de sua época, Monteiro Lobato ousou denunciar, com mestria textual e objetividade, as mazelas brasileiras, no âmbito político e sócio-econômico, revelando a perversidade e a corrupção das classes dominantes e a impossibilidade de reação de um povo sem saúde e sem educação, segregado do saber e mantido numa bovina ignorância endêmica para preservar o *status quo*.

Lobato teve a coragem de arriscar-se numa literatura direta e denunciadora. Disse o que precisava ser dito e não o que gostariam de ouvir. Por suas convicções conquistou respeito, mas também antipatias que lhe renderam perseguição. Pagou o preço dos que ousam, sendo conduzido, por isso, ao cárcere.

Em contraste, sua indiscutível intelectualidade cinzelada pelos anos de Direito no Largo São Francisco demonstrou curiosa capacidade criadora em contar histórias com cheiro de terra, linguagem original marcada por traços da oralidade interiorana, fincadas no cotidiano daquele turbulento início de século XX.

Sua singularidade reservou-lhe questionável acomodação no vagão a que se convencionou chamar pré-modernista. Digno seria reconhecê-lo como a locomotiva que abriu caminho para o que veio depois, como o fez em carta Oswald de Andrade apontando **Urupês**, 25 anos depois de seu lançamento, como o verdadeiro marco zero do Modernismo, da qual faz jus transcrever o trecho:

Meu velho amigo. Quero também trazer as minhas flores aos 25 anos moços do *Urupês*⁶.

(...)

Hoje, passados cinco lustros, é você quem reclama a sua parte gloriosa na recuperação da nacionalidade que alguns daqueles moços iam arduamente tentar nas lutas da literatura. E lendo a frase de sua entrevista: “Os fatos provam que o verdadeiro Marco Zero de Oswald de Andrade é esse livro”, não venho retificar e sim esclarecer. De fato *Urupês* é anterior ao *Pau-Brasil*⁷ e à obra de Gilberto Freire.

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! Essas cousas acontecem. Os 25 anos dos *Urupês* são outro marco. Hoje, o tumulto parou diante de uma borboleta mecânica, onde se pede carta de identidade para o futuro. E você tem mais que isso, tem uma heráldica inteira, onde de uma lado a saudade e de outro a fásca mordaz e sadia do riso cortam o campo laborioso da vida. Contra essa rica unidade, creia, nada prevalecerá!

Hoje, passados 25 anos, sua atitude aparece sob o ângulo legitimista da defesa da nacionalidade. Se Anita e nós tínhamos razão⁸, sua luta significava a repulsa ao estrangeirismo afobado de Graça Aranha, às decadências lustrais da Europa podre, ao snobismo que abria os salões à “Semana”. E não percebia você que nós também trazíamos as nossas canções, por debaixo do “futurismo”, a dolência e a revolta da terra brasileira.

(...)

Esqueçamos a estética e a Semana de Arte e estendamos a mão à sua oportuna e sagrada xenofobia. Hoje, as comunhões são necessárias.

(SANTIAGO, 2003, p.p. 145)

A carta, no entanto, não apaga dos livros de crítica literária a silenciosa herança de Manuel Bandeira⁹.

Leite (1996, p.112) sublinha a modernidade de Lobato reconhecendo ser injustamente redutora a solução de rotulá-lo como “pré-moderno”. Dotada de complexidade e heterogeneidade, a obra reclama estudo minucioso, isento e global, para uma compreensão mais abrangente.

6 Livro de contos de Monteiro Lobato, publicado em 1918, que o lança definitivamente no cenário nacional.

7 *Pau-Brasil*, livro de poemas de Oswald de Andrade publicado em 1924.

8 Anita Malfatti (1896 – 1964), figura destacada da pintura brasileira, participou da Semana de Arte Moderna, em 1922. Sua exposição em 1917 provocou violenta crítica de Monteiro Lobato, “Paranóia ou mistificação?”, publicada na edição da noite de O Estado de S. Paulo (20 de dezembro de 1917).

9 Cabem aqui importantes esclarecimentos: o propósito não é desmerecer a produção modernista, é colocar em discussão a parcialidade dos caminhos da crítica literária quando movida por afinidades que nascem fora do propriamente literário, sobretudo porque a menção ao episódio aponta um gesto de retaliação ao editor Monteiro Lobato. O irreversível efeito cascata originou uma linhagem de críticos simpatizantes da causa a quem Marisa Lajolo define “viajantes com passaporte carimbado por alfândegas modernistas”. O escopo deste estudo não é a atuação editorial do autor, no entanto, como as conseqüências afetaram pesadamente o juízo de valor sobre a sua obra, é pertinente destacar o capítulo 1, de Na trilha do Jeca - Monteiro Lobato e a formação do campo literário no Brasil, em que Ênio Passiani reúne as peças do quebra-cabeça sobre o intrincado e revelador universo das relações pessoais nos bastidores do Modernismo. Em 1923, a Monteiro Lobato e Cia recusa-se a publicar *A cinza das horas*, de Manuel Bandeira. Aborrecido e buscando cumplicidade, Bandeira escreve a Mário de Andrade sobre seu firme propósito em combater o editor inteligentemente pela via financeira. Articula um esquadrão da morte comercial e literária de Lobato, e assim determinou a saída dos capitais de Paulo Prado da Revista do Brasil. Do contrário, “o Paulo Prado que saia do meio de nós! Ou então sairei eu do meio de vocês (...)”. Em acolhida ao amigo e dando prosseguimento ao plano, Mário de Andrade escreve a Alberto de Oliveira: “Deixem ao menos o início do modernismo brasileiro pra nós”.

Nas páginas de seus livros, o autor pintou a miséria, o descaso e a desassistência social. E sua obra infantil está permeada de denúncias e questionamentos sobre a realidade brasileira.

Mas a perseguição continuou. Como demonstra o ofício de 28 de junho de 1941, em que o TSN pede ao chefe de Polícia de São Paulo providências no sentido de mandar apreender e destruir os exemplares de Peter Pan à venda no Estado. A ordem do ministro Barros Barreto, presidente do TSN, baseava-se em parecer do procurador Clóvis Kruehl de Moraes emitido em resposta à queixa apresentada por Tupi Caldas, Diretor da Recebedoria Federal do Ministério da Fazenda em São Paulo, Caldas protestava contra o conteúdo subversivo dos livros infantis de Lobato. O procurador acatou a denúncia argumentando que eles de fato geravam “um sentimento errôneo quanto ao governo do país”, sub-repticiamente amoldando “o espírito da criança à mentalidade demolidora do nacionalismo.”

Para Kruehl de Moraes, os livros de Lobato predispunham a “doutrinas perigosas e práticas deformadoras do caráter”, chocando-se com o projeto do Estado Novo de formar uma juventude saudável e patriótica, unida em torno dos princípios da tradição cristã. [...] Se nas atividades petrolíferas há atentados contra a economia nacional, nas atividades literárias infantis há atentado contra a defesa nacional. (AZEVEDO; CAMARGO; SACCHETA, 2000, p.170).

A longa citação tem o propósito de ilustrar que a influência do escritor já era reconhecida pelos censores de um governo que, apesar da redenção pelo voto, manteve o mesmo *staff*¹⁰ do período da ditadura. Lobato fere suscetibilidades, provoca e incomoda o alto escalão.

É no centro de tais acontecimentos que nos interessa situar a proximidade entre sua produção literária para o público adulto e o infantil. A essa zona proximal de agora em diante chamaremos *pontos de intersecção*, expressão aqui empregada na acepção de dois planos que se cortam, cruzamento. Neles, o modo particular como o narrador, em cada situação, descreve ambientes, personagens, comenta seus atos configurando os ângulos que seu olhar escolhe, conforme o aspecto crítico iluminado, assume um significado específico.

Essa voz que orchestra tem um sotaque. É a marca da diferença que não apenas demonstra, mostra. A essa voz une-se o olhar que se converte numa advertência ao leitor que vê e ainda assim não sabe como olhar para as mudanças, a diversidade de culturas, as desigualdades, os preconceitos de seu tempo. Um narrador que oferece os próprios olhos para se olhar o mundo através deles. Em

10 Neste texto empregado com o sentido de pessoal, quadro de funcionários, assessoria.

carta a seu amigo Godofredo Rangel, Monteiro Lobato admite “minha impressão dominante é puramente visual” (LOBATO, 1948, p.251).

Dialógico em sua concepção, nosso objeto de estudo melhor se revela no confronto entre discursos. Daí o olhar atento ao efeito resultante das tensões dialógicas entre a voz discursiva das personagens de alguns contos lobatianos para adultos e de Emília, do Sítio do Picapau Amarelo.

Em *Crítica da voz discursiva: a interface dialógica da literatura de Monteiro Lobato* o intento é investigar os recursos estéticos que gravitam em torno do dialogismo e o autor emprega para reproduzir literariamente a crítica da literatura adulta na infantil. É assim que dada a sua concepção teórico-analítica, em seu capítulo 1, esta pesquisa apresenta textos de autores significativos que tratam de conceitos como caricatura, jogo, interface, dialogismo, ironia essenciais para se compreender o recorte adotado na análise do *corpus*.

Abordando a gênese da personagem Emília, o segundo capítulo vai tratar de alguns pontos de intersecção entre a literatura adulta e a infantil, analisando excertos que corroboram os objetivos deste estudo.

O terceiro capítulo tratará mais detidamente do narrador enfocando sutilezas que alteram seu estatuto como tal, utilizando passagens que resultam da configuração de ângulos precisos escolhidos conforme o aspecto crítico que deseja iluminar.

Nas considerações finais, o propósito será o de discutir a importância da produção literária do autor.

1 REINAÇÕES TEÓRICAS

Este capítulo apresenta textos de autores significativos que tratam de conceitos essenciais para se compreender o recorte adotado na análise do *corpus*.

Realismo e modernidade constituem espaço e luz na produção literária de Monteiro Lobato. Essas qualidades se revelam por meio de uma linguagem em que palavras reconhecíveis simbolizam imagens e conceitos peculiares ao rico e, ainda, pouco compreendido universo caipira paulista.

Entender a singularidade desses símbolos pode aprimorar a apreciação estética da intenção em ato do autor.

Muitos de seus textos tratam de questões cuja forma de abordagem está além de sua própria época e, por isso mesmo, oferece significados e experiências de estranhamento que transcendem o tempo.

O fluxo imagético pretendido por Lobato só proporciona ao leitor a realidade concreta, na exata proporção em que é capaz de evocar em seu repertório de vivências uma experiência subjetiva, do contrário permanecerá no nível da inteligência puramente conceitual. “Uma expressão permanece puro *flatus vocis* enquanto não for correlacionada, com referência a um determinado código [cultural] (...)” (ECO, 2004, p. 35). Mas isso ainda não é suficiente. Exige que o leitor saia da zona de conforto de expectador privilegiado, e interaja num jogo cooperativo que se dá no plano do não-dito, significando, ainda acordado às postulações de Umberto Eco o

(...) não manifesto em superfície, a nível de expressão (sic): mas é justamente este não-dito que tem de ser atualizado a nível de (sic) atualização do conteúdo. E para este propósito um texto, de uma forma ainda mais decisiva do que qualquer outra mensagem, requer movimentos cooperativos, conscientes e ativos da parte do leitor (Ibid.).

Essa dimensão de realidade assume na produção do autor valor singular, na medida em que coloca em xeque¹ a certeza que o leitor tem quando acredita na concretude dos espaços. Não no sentido de “negar a existência do espaço físico”

¹ Aqui tomado com o sentido de colocar em dúvida o valor de.

mas de que é “impossível dissociar, do espaço físico, o modo como ele é percebido” (SANTOS, 2001, *passim*).

Seu questionamento dirige-se à crença de que se estabelece uma relação direta, imutável com o mundo, fato que desestabiliza o leitor em razão dos ângulos da realidade que o autor escolhe para partilhar com ele. Sobretudo se se considerar que as posições ocupadas pelas personagens no texto compõem uma rede de posicionamentos relativos:

(...) um quadro de coordenadas que erigem a identidade do ser exatamente como identidade relacional: o ser é porque se relaciona, a personagem existe porque ocupa espaços na narrativa. Percebemos a individualidade de um ente à medida que o percebemos em contraste com aquilo com que se diferencia dele, à medida que o localizamos. Só compreendemos que algo é ao descobirmos onde, quando, como – ou seja: em relação a que – esse algo está (SANTOS, 2001, p.68).

A surpresa não é a mesma de Narciso. O jogo de espelhos reflete a imagem conflituosa de um homem que precisa reinventar a maneira de olhar para si naquele mundo em transição das primeiras décadas do século XX. Nesse sentido, o primeiro impacto foi uma síndrome de vampiro generalizada. Total ojeriza a espelhos, porque esse enfrentamento implicava na morte ritual do que antes era ignorado e tornava a personagem inocente.

Construída por meio da caricatura, a imagem refletida despertava medo e horror, uma vez que nem sempre esse recurso pretende provocar o riso, resultando em semelhança reconhecível numa reprodução deformada. Leite esclarece que a caricatura parte de uma economia de pensamentos, ao associar numa mesma imagem uma comparação cômica e o efeito de uma tendência engenhosamente oculta. O efeito cômico, portanto, é produzido pelo “reconhecimento da semelhança no dessemelhante” (LEITE, 1996, p. 19) e requisita de modo especial a participação do receptor.

Vários trechos de diferentes contos poderiam ser transcritos com essa idéia. Foram selecionados alguns referentes a momentos de contato impactante com a realidade, nos quais o autor captou “o desequilíbrio e a desarmonia (...) tornando-os visíveis a todos os olhos, mediante a sua ‘ampliação’” (LEITE, 1996, p. 21) nos contos **Bocatorta**, **O engraçado arrependido**, **A colcha de retalhos**, **A Vingança da peroba** e **Meu conto de Maupassant**, respectivamente, reunidos em **Urupês**. Ao desconstruir a “imagem do caricaturado (...) reconstrói um ‘outro’, revelador das incongruências [não apenas do original, mas do leitor]” (LEITE, 1996, p.20):

Bocatorra

Cristina escondeu o rosto no ombro de Don'Ana – não queria, não podia ver.

(...) Voltou o rosto e se foi para onde as mulheres, murmurando:

- É demais! É de fazer mal a nervos de aço...

(...) Generalizara-se o silêncio. Só o major tentava espanejar a impressão penosa, chasqueando ora o terror da filha, ora o asco do moço; mas breve calou-se, ganhou também pelo mal-estar geral.

(LOBATO, 2004, p.p. 124-125)

O engraçado arrependido

(...) “ergueu-se alucinado (...). Escondeu-se em casa, trancou-se no quarto, bateu dentes a noite inteira, suou gelado.”

(LOBATO, 2004, p.43)

A colcha de retalhos

“Calei-me também, o opresso dum infinito apertão d'alma.”

(LOBATO, 2004, p.53)

A vingança da peroba

“Silêncio trágico.

Depois novos gritos – gritos em coro – gritos de desespero.”

(LOBATO, 2004, p.68)

O meu conto de Maupassant

Espetáculo repelente! Ainda tenho na pele o arrepio de horror que me correu pelo corpo (...)

(LOBATO, 2004, p.p. 84-85)

É na distância entre o que vê e o como é visto que o autor encontra o vazio em que pode modificar, desde o primeiro estágio (a leitura), a dinâmica de interação texto-leitor. Encontro esse que pretende um diálogo renovado, por desautomatizar a percepção e frustrar sua expectativa de ver o já visto, uma modalidade de compreensão moldada pelo romance e que, em razão disso, favorecia até antecipações.

Antes, é preciso ajustar o relógio do tempo, e recorrer a uma importante digressão para compreender a São Paulo que, em 1918, leu **Urupês**, quando a República ainda não tinha conseguido abolir a etiqueta social herdada do antigo regime político. Travassos (1974) detalha que, sob o calor tropical, a imposição rígida dos princípios imperiais sem Corte cedeu lugar ao amolecimento piegas e fácil da familiaridade romântica. A sociedade tinha descido do mote à modinha. Em 1918, **A Cigarra**, o maior semanário lítero-social de São Paulo, conforme destaca o autor, abria seus números com a seção colaboração dos leitores e um artigo de fundo, que hoje, seria modelo de parlapatices: “(...) adormeci como sempre, após longa vigília, o rosto entre as mãos sumido na alvura dos lençóis, a mortalha que envolvia o meu ser, combalido pelas fatalidades da minha triste sina”. Travassos (1974, p. 17)

assevera que o mais é um amontoado de parvoíces, estendendo-se às leitoras e suas cartas, e seleciona uma delas publicada na edição 83 da revista:

Adorável cigarrinha:

És muito boazinha e por isto estou certa de que publicarás esta listinha em tuas apreciadas páginas. Eis o que tenho notado entre as minhas conterrâneas: a tristeza de Nenén; o desembaraço da Carmita; a boquinha de Mariquinha; a sinceridade da Corina; a bondade da Noêmia; a aflição do Juta (por que será?): o contentamento de Nèquinha (sic), afirmando que não há nada melhor que um baile principalmente dançando com... Alecrim, julgando-se conquistador, mas... sempre levando o fora: Darlinho, muito tristonho, porque, segundo dizem... Damião uma gracinha. Da amiguinha e assídua leitora
Devota de Santo Antônio”.

Travassos (1974) esclarece o destaque merecido, já que era uma seção de abertura da maior e melhor revista mundana, de inegável prestígio, publicada na mais cosmopolita capital de Estado do país. Retratava bem uma época de restrição mental. Sobre os hábitos sociais, exemplifica que, à tarde, tomava-se chá. Era horrível, suave-se, mas muito chique. Tomar chá! Às cinco horas, faziam-se as visitas à européia e tomava-se chá. Viviam-se à européia postiçamente. O essencial, de bom tom, era demonstrar claramente a autenticidade estrangeira, parisiense, dos nossos hábitos.

A São Paulo de bairros desertos via aqui e acolá a aristocracia agrícola erguer palacetes e as velhas mansões dentro de chácaras empacadas no meio de ruas centrais.

O espírito que move essa cidade não comporta irreverência, “embora já se começasse muito a medo e sem convicção a aprender a desrespeitar a importância aristocrática do passado, em nome da vulgaridade burguesa do presente” (Ibid., p.22)

Num contraste revelador, Lobato conduz o leitor a paisagens eventualmente conhecidas, mas pela linguagem tenciona levá-lo a um outro lugar. Embora esse processo projete um leitor-modelo, o escritor não descuida de mover o texto de modo a construí-lo².

No segundo estágio, a compreensão a que essa leitura possa levar é em si dialógica (Cf. ZUMTHOR, 2000) o corpo reage à materialidade de um objeto (feito de palavras) de tal forma que há uma mistura de vozes.

Espaço de encontro e de confronto, não parece que o autor pretenda reinventar a roda da prosa, implodindo ou desqualificando as referências do leitor,

² Sobre o uso do conceito e a construção do leitor modelo: Lector in fabula (ECO, 2004).

ao contrário. Nessa vigorosa interação entre formas passadas e contemporâneas ocorre o movimento que amplia o processo de compreensão mais do que o bloqueia. Para fazer sentido, e “interromper a leitura e olhar para uma mosca invisível, com olhos grandes, parados” (LOBATO, 1946, p. 243) é preciso que o ponto de onde se inicie o percurso ainda exista e possa ser visto à distância

(...) desde que apareça cada vez menor diante da grande paisagem desvendada pela ampliação do campo visual, como quando se sobe numa montanha, de onde se possa descobrir ligações antes impensadas entre o ponto de partida e os arredores. (Os cientistas, 1972, p. 681)

O cuidado técnico, a forja do contista propriamente, começa pela escolha do espelho³ literário mais adequado a seus intentos, tema tratado em carta ao amigo Godofredo Rangel, escrita de Areias, com data de 27 de junho 1909, afirma ser partidário do conto:

Mas quero contos como os de Maupassant ou Kipling, contos concentrados em que haja drama⁴ 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 (LOBATO, 1946, p.243).

Opção acertada que resulta de um exercício já amadurecido em 1914⁵, e iniciado aos 14 anos⁶. No entanto, é pela análise de Sevcenko (2003) em **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**, que a amplitude do acerto melhor se revela. Segundo o sociólogo, a marca da mudança da condição social do artista é o ingresso maciço dos homens de letras no jornalismo. O que por si só, implica em transformações profundas e significativas na produção literária que mais barata, acessível, popularizou-se e teve de adequar-se à limitação de espaço do jornal, à rapidez e ao despojamento de linguagem (erudição) que o texto precisa nessa mídia. Assim, parafraseando Passiani (2003), com o hábito de leitura já em modificação, se os literatos quisessem manter ou aumentar seu público-leitor, teriam de acompanhar as mudanças técnicas incorporando-as em seus

3 Significando um texto capaz de espelhar a imagem do leitor de tal modo, que ele nele se reconheça.

4 Neste estudo, tomado com o sentido de conflito, atrito, conforme a acepção que lhe dá Massaud Moisés, em A criação literária: Prosa I. São Paulo: Cultrix, 2003.p.40.

5 Ano de publicação do artigo Velha Praga, no jornal O Estado de São Paulo.

6 Marisa Lajolo afirma: “é no Guarany, improvisado jornalzinho estudantil” que estreia. Trajetória também tratada no prefácio de Edgard Cavalheiro, biógrafo do autor, em LOBATO, Monteiro. Literatura do Minarete. 2.ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1961. pp.9-20.

próprios textos. O leitor está virtualmente presente no texto literário⁷. Cruz (2000, p.144) assinala a consequência:

(...) é nas mãos dos homens letrados das elites políticas dominantes, dos chefes das famílias remediadas e de trabalhadores, que se encontra o jornal diário. (...) O Estado de São Paulo é leitura obrigatória dos pais de família bem estabelecidos e o Fanfulla aparece na casa dos depoentes das famílias de trabalhadores italianos.

(...) Nesses relatos o hábito da leitura, o contato com a cultura impressa dissemina-se para além da figura masculina da elite dominante. Neles, ainda que de forma esparsa, outros personagens como mulheres, trabalhadores das oficinas e pequenos funcionários também lêem (...).

Convicto de que a fala escondida no campo é responsável pelas principais modificações sofridas pela língua portuguesa no Brasil, Lobato empreende uma relação renovada entre texto-leitor, aspirando proximidade. Já aí, a gênese da ruptura: a reconfiguração da interação texto-leitor-autor, a concepção da interface, que vai alterar o estatuto dos elementos que compõem a prosa, neste estudo, narrador e personagem especificamente.

A amostra da vida a que o conto se propõe encontra num episódio flagrante, um momento representativo. Curta, a história é condensada em uma única célula dramática (Cf. MOISÉS, 2003) que gravita em torno de uma só ação ou conflito. Todos os elementos que estruturam o conto convergem para esse nó crítico, assim continuando essas idéias, Moisés (2003, p.42) destaca:

(...) cada palavra ou frase há de ter sua razão de ser na economia global da narrativa, a ponto de, em tese, não se poder substituí-la ou alterá-la sem afetar o conjunto. Para tanto, os ingredientes narrativos galvanizam-se numa única direção, ou seja, em torno de um único drama ou ação. (...)

O conto constitui (...) uma continuidade vital em que o passado e o futuro guardam significado inferior ou nulo. Os protagonistas abandonam o anonimato no momento privilegiado, de modo que o tempo anterior funciona, quando muito, como germe ou preparativo daquele instante em que o destino joga uma grande cartada.

Cumprido, apesar disso, ponderar a advertência de Tzvetan Todorov sobre a utilidade do modelo, desde que ele não se torne uma obsessão a que a narrativa deva ser conformada, especialmente ao se recordar que o Pré-Modernismo, termo criado pelo respeitado crítico literário Alceu de Amoroso Lima (Tristão de Ataíde), abarca um paradoxo, uma espécie de jurisprudência literária que coloca as obras dos escritores com ele relacionados em lugar nenhum. Trata-se de um período de

⁷ Não se pretende, com essa afirmação, desconsiderar a interação texto-leitor empreendida já por Machado de Assis, em suas análises sociais do entorno à Corte; ou Manuel Antônio de Almeida ao mostrar, o que Ênio Passiani apropriadamente denomina, em Na trilha do Jeca, o movimento pendular (entre a ordem e a desordem) da capital do país. O intuito é assinalar essa idéia tendo as mídias de massa (jornal e revista) modificando o comportamento do autor em relação ao leitor.

transição: a Marabá nas Letras, a reunião de autores que compõem uma “ninguendade”⁸ literária. A esse propósito, Oliveira (2007, p. 227) destaca, na tarefa de análise do crítico sobre a produção literária brasileira do século XX, sua percepção de um grupo de escritores que, sem estarem inteiramente ligados a nenhuma das correntes nascidas no século XIX, já davam mostra de algumas características temáticas e/ou formais do Modernismo. A partir dessa constatação, agrupou esses escritores e os denominou pré-modernistas. Assim, continua, o Pré-Modernismo brasileiro não é uma estética literária, mas um período de transição entre as tendências do fim do século XIX e o Modernismo⁹. Compreende os vinte anos que antecederam a Semana de Arte Moderna de 1922. Ataíde estabeleceu como marco didático para o período o ano de 1902, quando foram publicados *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, e *Canaã*, de Graça Aranha.

A esfíngica produção de Monteiro Lobato escapa à “classificação absoluta”¹⁰. Em 1921, o mesmo crítico afirma “O Sr. Monteiro Lobato já conquistou uma notoriedade perfeitamente legítima.” (LIMA, 1966, p.302). Um ano após a publicação de *Urupês*, na primeira edição de *Estudos Literários* (Volume 1), Lima já destacava o escritor como um dos batedores mais ousados de nossa literatura. Vibrante e expressivo nas comparações vegetais, era independente, criador de neologismos e de construções inéditas, aplicando termos novos para novas idéias. Para o crítico, com sua palavra, Lobato sacode não só a nossa indolência nativa, mas também a velha árvore da língua, e ao agitar da fronde caíam os frutos secos, vigorizavam-se os novos e repontavam outros. Ponderava, no entanto, que nem tudo que sua ousadia lançasse ficaria, mas que, de qualquer forma, tinha transfundido um novo sangue à velha língua portuguesa. “Essa língua nova será tão autêntica quanto a que nos foi legada” (LIMA, 1966, p.74). O crítico é categórico e enfático: “[o] estilo de Monteiro Lobato é novo, é lidimamente brasileiro, tem o viço e o desconcerto da terra”.¹¹ Para ele, o melhor elogio que *Urupês* mereceu foi o conceito de uma revista portuguesa: “Há aqui e além passagens que pela maneira especial de linguagem e especiais referências a termos locais brasileiros, não podemos compreender”. (Ibid.).

Lima continua na mesma linha afirmando que essa incompreensão de nossa linguagem própria, nos é título de orgulho. O crítico português não quis ver que, sob os termos locais brasileiros, brotava um verdadeiro renovo no velho tronco luso.

8 Aqui o empréstimo do termo empregado por Darcy Ribeiro, em *O povo brasileiro*, justifica-se na medida em que comporta a idéia de ninguém, sem-identidade.

9 Grifo nosso.

10 Aludimos à Introdução feita por Leila Perrone-Moisés para a coletânea de artigos de Tzvetan Todorov, intitulada *As estruturas narrativas*.

11 Grifo nosso.

Em *O Pré-Modernismo*, Bosi (1973, p.67) apresenta assim Monteiro Lobato:

Deixamos de propósito, em último lugar, nesta resenha de escritores de intenções regionalistas, o nome de Monteiro Lobato.

O papel que Lobato exerceu na cultura nacional transcende de muito a sua inclusão entre os contistas regionalistas. Ele foi, acima de tudo, um intelectual participante que empunhou a bandeira do progresso social e mental de nossa gente. E esse pendor para a militância foi-se atenuando no decorrer de sua produção literária, de tal sorte que às primeiras obras narrativas (*Urupês*, *Cidades Mortas*, *Negrinha*) logo se seguiram livros de ficção científica à Orwell e à Huxley, de polêmica, econômica e social, que desembocariam, por fim, na originalíssima fusão de fantasia e pedagogia que representa a sua literatura juvenil.

(...) Na medida em que a cultura do imediato após-guerra refletia o aprofundamento de um filão nacionalista, o criador do *Jeca* mantinha bravamente a vanguarda; com efeito depois de Euclides e de Lima Barreto, ninguém melhor do que ele soube apontar as mazelas físicas, sociais e mentais do Brasil oligárquico da I República, que se arrastava por detrás de uma fachada acadêmica e parnasiana. (...) Lobato, encarnou o divulgador agressivo da Ciência; do progresso, do “mundo moderno”, tendo sido um demolidor de tabus (...).

Trinta e nove edições depois, em ***História Concisa da Literatura Brasileira***, de 2006, sem mudar uma vírgula, a mesma apresentação sobre Monteiro Lobato, só que desta vez no capítulo dedicado ao Realismo, com o subtítulo *O regionalismo como programa*. No entanto, a readequação logística pretendida pelo crítico abre outros precedentes se se considerar que a oralidade (que remete ao regionalismo), depois de Lobato¹², foi um ilimitado recurso usado pelos modernistas. Idéia que Nunes (1976 apud LANDERS, 1998) reforça quando afirma:

Curiosamente foi Monteiro Lobato que veio realizar na prosa, com simplicidade e sem premeditação, na sua maturidade, o que me parece ter sido ideal idiomático do modernismo da primeira hora – “a língua certa do povo porque ele é que fala gostoso o português do Brasil” –, enquanto certos modernistas foram mais e mais se devotando a uma prosa complexa, de laboratório. Macunaíma... anuncia claramente Guimarães Rosa.
(p.71)

Retomando as considerações de Bosi (2006, p. 306), os escritores Euclides da Cunha e Lima Barreto figuram no capítulo *Pré-Modernismo e Modernismo*, com a seguinte introdução:

Caberia ao romance de Lima Barreto e de Graça Aranha, ao largo ensaísmo social de Euclides, Alberto Torres, Oliveira Viana e Manuel Bonfim, e à vivência brasileira de Monteiro Lobato o papel histórico de mover as águas estagnadas da *belle époque*, revelando, antes dos modernistas, as tensões que sofria a vida nacional.

¹² Grifo nosso.

Por “vivência brasileira” e militância nacionalista caberiam outras também importantes menções. No final da fila de escritores, Lobato é o único citado não por sua obra, mas por sua “vivência”. No fundo, Bosi não tem como deixar de mencioná-lo como membro legítimo desse círculo de autores. Nó crítico que Eduardo Frieiro desata em **A ilusão literária**¹³ ao analisar a atividade do crítico literário:

Poucos jornais brasileiros mantêm colunas ou rodapés regulares de crítica literária. É um fato. Não por culpa dos jornais, e sim por causa deste outro fato: raros são os críticos que se agüentam muito tempo na função de apreciar livros e raros também os que se aventuram a desempenhar essa penosa e ingrata função. E ainda por cima acontece que os poucos que a desempenham, via de regra, se ocupam quase unicamente de camaradas ou companheiros de ismos, ou de autores de nomes consagrados, ou então de quem tenha influência social com repercussão no meio literário. Quem não estiver em qualquer desses casos, escreva o que escrever, por melhor que seja, é quase certo que não merecerá a atenção do crítico. O talento e o mérito valem muito mas só serão por ele reconhecidos depois de batizados e confirmados numa igrejinha e inscritos em alguma cooperativa de zabumbadas mútuas, ou depois de imposto o escritor por algumas das tretas com que se estupra a glória: situações mundanas, prêmios literários distribuídos entre amigos, propaganda, manobras comerciais dos editores e outras manigâncias. (FRIEIRO, 1983, p.93)

Em cada canto do conto lobatiano, persiste um eco socrático¹⁴ reproduzido por diferentes mecanismos de ironia. Sua função é, em princípio, atenuar aspectos terríveis do caráter humano, auxiliando o processo de encarar a imagem no espelho. Seus textos ocultam enigmas aparentemente decifráveis de uma esfinge cujos desafios se dão em diferentes esferas de leitura, mas já em Urupês “a inocência não nos é permitida” (COMPAGNON, 2001, p.107).

1.1 O jogo narrador / leitor

Apreciador de xadrez, Monteiro Lobato convida o leitor para uma modalidade rápida do jogo (dada à extensão do conto), na qual as jogadas, porque impressas, só aparentemente estão à vista.

Na superfície do texto, ele leva o leitor a acreditar em sua “posição de autoridade de quem sabe, e pode ensinar” algo (DUARTE, 2006, p.18, passim).

¹³ A primeira edição é de 1932. A segunda, revista e aumentada, saiu em 1941.

¹⁴ Referimo-nos , aqui, à máxima “Conhece-te a ti mesmo”.

É assim que expõe, no início dos contos, um mapa do suposto percurso que pretende. Nesse movimento de blefe, o autor oculta que, em verdade, “equilibra o seu (não) saber com a capacidade de percepção” do leitor, “revelando consciência de que somente um” outro “eu” não passivo pode validar a existência da narrativa como tal.

Segundo Bêrni (2004, p.13) o que se estabelece é um jogo de informação incompleta que configura a situação em que o jogador não conhece claramente as características do “adversário”, ou seja, o autor desconhece o leitor.

Em *Lector in fabula*, Eco (2004) propõe como papel do leitor o de atualizar a cadeia de artifícios de expressão representada pelo texto, através de uma série complexa de movimentos cooperativos.

O texto está entremeado de espaços brancos e interstícios a serem preenchidos, e quem o emitiu previa que seriam preenchidos e os deixou em branco por duas razões (...) o texto é um mecanismo preguiçoso (...) que vive da valorização de sentido que o destinatário ali introduziu (...) à medida que passa da função didática para a estética, o texto quer deixar ao leitor a iniciativa interpretativa” (p.37)

O conceito de jogo será aqui empregado no sentido daquilo que “acontece quando duas ou mais pessoas possuem interesses próprios e as ações de uma podem influenciar nos resultados da outra”.¹⁵

Na prática, a isso equivalem dois tipos de jogos estratégicos: o “de soma zero”¹⁶, aquele em que um jogador só pode ganhar se o outro perder, e o “jogo de informação perfeita”¹⁷, em que “todas as informações são conhecidas pelos participantes”¹⁸. Uma breve e útil digressão:

A teoria dos jogos (...) é um ramo da teoria da decisão estratégica (...) diz respeito precisamente à interação estratégica entre dois ou mais indivíduos. (...) Exige explicitamente a demonstração lógica dos vínculos entre as motivações dos agentes e os meios utilizados para alcançar os resultados desejados. (...) À medida que estas características vão sendo trabalhadas, podemos ir montando jogos cada vez mais sofisticados, em que a simplicidade das situações originais vai cedendo lugar a maior poder explicativo e preditivo. (Bêrni, 2004, p.2)

15 Disponível em:

<http://209.85.165.104/search?q=cache:RH0Jh4Y2p04J:200.195.147.185/feira/trabalhos/grupo1082.doc+blefe+estrat%C3%A9gia+xadrez&hl=pt-BR&ct=clnk&cd=4&gl=br>. Acesso em 16/mar/07.

16 Ibidem.

17 Ibidem.

18 Ibidem.

Quando o leitor não apreende as performances da ironia lobatiana, perde o texto, que não alcançado pela recepção não chegou plenamente a existir. Em outras palavras, ele [o leitor] passa pelos corredores do texto sem atentar para o discreto alçapão, que dá acesso a uma outra esfera de sentido a que o texto aspira. Do contrário, ao perceber que a “linguagem não tem significados fixos” (DUARTE, 2006, p.19), ganha o leitor, que abrindo o texto, desarma as armadilhas, os jogos de engano (artifícios de afastamento), localiza o alçapão, acessando um novo plano de sentido, a partir do qual poderá atingir novo(s) plano(s) ao identificar outro(s) alçapão(ões), à medida em que sua percepção se torne mais apurada.

A comparação com o jogo só não é de todo perfeita, porque num texto, “o autor costumeiramente quer levar o adversário a vencer”(p.39). Acrescente-se que a expectativa de um leitor-modelo, ainda nas palavras de Eco, “não significa somente esperar que exista, mas (...) também mover o texto de modo a construí-lo” (p.40). Assim as “quatro instâncias do fato literário” (ZUMTHOR, 2000, p.29, passim), quais sejam “contexto, autor, texto, leitor” preparam, para além da “decodagem e informação”, o momento do prazer estético que “emana de um laço pessoal estabelecido entre o leitor que lê e o texto como tal”.

Portanto,

[n]um jogo cooperativo, os jogadores adotam determinado curso de ação que reserva boas recompensas a todos os envolvidos, sendo que a postura não cooperativa as reduz (Bêni, 2004, p.21).

Pode-se afirmar, a partir do exposto acima, que o jogo instaura no interior da narrativa uma relação especular em que de diferentes ângulos lê-se/vê-se a imagem de todos os homens, a imagem da vida, a própria vida em sua mais concreta amplitude e atualidade. A demanda que o autor propõe é a de investigar, pelo viés das relações humanas, aquilo que mantém de daninho e atemporal.

O princípio inteligente do texto, a luz que ilumina a presentidade e a concretude da vida vem da peculiar habilidade do narrador, uma voz que soa familiar, confiável e parece retirar da própria experiência o que conta. Segundo Walter Benjamin, sua sabedoria condensa conselhos tecidos na substância viva da existência. Assim, a narrativa surge amparada por uma aura de sabedoria e perspicácia que veste a ficção com o fato.

O processo de construção da personagem revela-se detalhado desde a escolha do nome, cujo significado, não raro, indicia a intenção em ato do autor. A

cada jogada, o enxadrista precisa pensar como o “adversário” e antecipar muitos de seus movimentos.

1.2 Fronteiras

É no embricamento das fronteiras entre Literatura, Tecnologia da Informação e Física, e suas implicações no modo do homem perceber o mundo, que acreditamos poder examinar melhor a dimensão da ruptura que Lobato alcança na prosa, insistindo na importância da percepção, responsável pelas profundas transformações pelas quais passou a humanidade, como As Grandes Navegações, a perspectiva renascentista, a descoberta do inconsciente, a relação intercambiável entre massa e energia ($E=m.c^2$) entre outras.

O mapa do percurso teórico determinará, em diferentes pontos deste estudo, a sobreposição de outros mapas de domínios independentes, empregados na especificidade que o uso de alguns conceitos exigirá para aqui se relacionarem harmonicamente.

É assim que tomaremos de empréstimo da área de Tecnologia e Informação a idéia de interface. Em seu sentido mais genérico, o termo diz respeito

(...) a *softwares* que dão forma à interação entre usuário e computador. A interface atua como uma espécie de tradutor, mediando entre as duas partes, tornando uma sensível para a outra. (...) Para que a revolução digital ocorra, um computador deve também representar-se a si mesmo ao usuário, numa linguagem que este compreenda.

(...) Um computador (...) é um sistema simbólico (...). Aqueles pulsos de eletricidade são símbolos que representam zeros e uns, que por sua vez representam simples conjuntos de instrução matemática, que por sua vez representam palavras, imagens, planilhas ou mensagens de *e-mail*. O enorme poder do computador digital contemporâneo depende dessa capacidade de auto-representação. A própria palavra interface evoca imagens de desenho animado de ícones coloridos (...) que se mexem (...). A rapidez com que essas associações surgem na mente atesta o extraordinário sucesso da “interface gráfica do usuário” (GUI) desenvolvida inicialmente pelo *Palo Alto Research Center* da Xerox na década de 1970(...). A adoção generalizada da GUI operou uma mudança colossal no modo como os seres humanos e os computadores interagem, e expandiu enormemente a capacidade de usar os computadores entre pessoas antes alienadas pela sintaxe misteriosa das interfaces mais arcaicas de “linha de comando”.¹⁹ (JOHNSON, 2001, p.p.17).

Apesar da extensa citação, sua importância está na síntese sobre quase quatro décadas de investigação para o desenvolvimento de interfaces gráficas e a interação que são capazes de promover ao simplificar complexas sintaxes de comando, não exigindo do usuário conhecimentos tão específicos para utilizar um microcomputador. Abrir um programa editor de textos até bem pouco tempo requeria do usuário a seguinte linha de comando: C:\Arquivos de programas\Microsoft Office\Office10\Winword.exe. Hoje, é bem simples, basta um clique com o *mouse* sobre o ícone W para fazê-lo.

Transposto para o discurso literário, isso nos permite afirmar que, no Brasil, Monteiro Lobato escreveu *softwares* (contos) para o *hardware* inventado por Gutenberg. Ou seja, Gutenberg materializou uma máquina que Lobato otimizou com uma programação inovadora: a oralidade interiorana acompanhada por diferentes e dissonantes acordes de ironia. Mais que isso aboliu a erudição, rompendo modelos arraigados utilizando uma práxis, até certo ponto, inovadora.

Com o intuito de acentuar o contraste, recorreremos à comparação de textos que circulavam na mídia de massa, em 1918, omitindo intencionalmente título e autor:

1	2
<p>Fino, límpido rio, que assististe, em épocas passadas, nas primeiras horas do dia, à despedida triste das heróicas monções e das bandeiras;</p> <p>meu Anhangabaú das lavadeiras, nem o teu leito ressequido existe. Que é de ti, afinal? Onde te esgueiras? Para que vargens novas te partiste?</p> <p>Sepultaram-se os filhos dos teus filhos; E ergueram sobre tua sepultura novos padrões de glórias e brilhos...</p> <p>mas dum exílio não te amarga a ideia: levas, feliz, a tua vida obscura no próprio coração da Paulicéa.</p>	<p>Esta primeira quinzena fria de Junho, farta em fogueiras e mastros pelos descampados do interior e pelas paróquias literárias da capital, deu a São Paulo a nota curiosa de um contraste – e exposição egotista de Hélios Seelinger se fechava no dia em que surgiram nas montras das livrarias os primeiros volumes do Nós, poema de Guilherme de Almeida, marcado já na capa pelo ferrão renascentista de Corrêa Dias.</p> <p>Bom momento para se colocarem em exame dois exemplos que a aventura criadora de artistas diferentes de cidades diferentes, pôs aqui um ao lado do outro, na indagação da crítica e do mercado.</p> <p>Hélios Seelinger, nestas terras preguiçosas da América, enquanto São Paulo não fixa, na bruma propícia do seu ambiente cidadão, o tipo de Dante Gabriel Rossetti, tão londrino e tão pouco inglês (para que dele se possa dizer tão paulista e tão pouco brasileiro) Hélios, dizia, é aqui o representante maior de uma corrente de alta significação moderna, e que ainda recentemente na Itália, atingia o egipcismo, nas ilustrações do livro Fiable In Versi, de Amália Guglielminetti.</p>

Cruz (2000, p.p. 142-3) destaca que algumas publicações “mais *chics* e refinadas”, como a **Vida Moderna** e **A Cigarra**, funcionam como verdadeiros álbuns

da vida social das elites dominantes, atraindo leitores que compõem seu repertório de personagens e situações e projetando para outras camadas sociais os padrões de viver e pensar do mundanismo internacional. Referindo-se às temporadas dos melhores teatros e das companhias francesas diante das quais “a sociedade paulista faz *toilettes* e ensaia poses”, ao carnaval paulista que “veste *smoking*, usa luva branca, agita uma *badine* de castão de outra e fica na imperturbável órbita ocular o monóculo elegante”, ao caminhar das senhoras elegantes na rua Direita, na porta da Casa Alemã ou da Casa Kosmos, aos domingos no Prado da Moóca, tais publicações dão visibilidade e demarcam práticas, espaços e hábitos através dos quais a burguesia paulista, antes reclusa às fazendas, aos saraus íntimos e a outros poucos ambientes fechados, ocupa publicamente a cidade.

O soneto Anhangabaú (1), publicado na refinada revista **A Cigarra**, saiu na edição de 12 de junho de 1918, e foi escrito por Mário de Andrade, que então assinava Mário Moraes Andrade, e em nada lembra a verve modernista. O periódico recebia a colaboração da nata literária de São Paulo, e em *Lanterna mágica* a Mário Guastini (2), de Oswald de Andrade, o tom bolorento e provinciano também prevalecia. Ainda assim, os modernistas de 22 arrogaram-se o pioneirismo na renovação da língua. Mas é *O Dialeto Caipira* (1920), de Amadeu Amaral, que sugere uma tese dialetal para a língua brasileira e que mais tarde influenciaria efetivamente o desenvolvimento da nova língua.

Hoje, sabemos, por exemplo, que uma das fontes lingüísticas de Mário de Andrade que lhe serviu de “estudo sistematizado” é a importante obra de Amadeu Amaral, tão vituperada por todos os que se consideravam “modernistas”. (...) Mais tarde, naturalmente, a oralidade seria um ilimitado recurso usado pelos modernistas. (LANDERS, 1988, p.68)

A isso equivale dizer que a literatura produzida para o público adulto intercepta a produção infantil configurando uma relação que se dá por meio de uma interface: uma voz discursiva que diz à criança coisas de adulto, tendo o cuidado de representar-se numa linguagem que ela compreenda, preservando, em essência o apurado senso crítico do escritor.

No discurso lobatiano, o dialogismo manifesta-se em dois aspectos que se complementam. Um é a intertextualidade que Zilberman (2006, p. 63) destaca como “propriedade intrínseca da obra literária”, o outro é a interação verbal entre enunciador-enunciatário, (Barros, 1994, p. 2), ou seja, a interdiscursividade, em que ocorre a incorporação de outros discursos no texto.

Brait acrescenta que no discurso irônico a intertextualidade assume função crítica, quer para estabelecer um perfil da vítima, do alvo a ser atingido, quer para assinalar pólos de abertura. A autora aponta uma modalidade de intercâmbio, “um diálogo entre os textos, pois a cada criação inovadora a tradição é retomada e reconfigurada” (ZILBERMAN, 2008, p. 61).

Segundo a análise das múltiplas faces desse fenômeno realizada por Ingedore Kock, Anna Christina Bentes e Mônica Cavalcante (2007, p.17), em *Intertextualidade: diálogos possíveis*²⁰, intertextualidade *Strictu sensu*, intertextualidade *Détournement*, intertextualidade *Intergenérica* e intertextualidade *Tipológica* são modalidades, que se particularizam desdobrando especificidades.

Assim, na intertextualidade *Strictu sensu*, um texto está inserido outro texto (intertexto) produzido anteriormente, integrante da memória social de uma coletividade ou da memória discursiva dos interlocutores. É necessário que o texto remeta a outros textos ou fragmentos efetivamente produzidos, com os quais estabelece alguma relação (p.17).

A noção de *Détournement* indica um enunciado que possui as marcas lingüísticas de uma enunciação proverbial, mas que não pertence ao estoque de provérbios reconhecidos. Orienta a construção de novos sentidos pelo interlocutor. Extensivo às formas de intertextualidade nas quais ocorre algum tipo de alteração – ou adulteração – de um texto-fonte visando à produção de sentidos. Objetivo: levar o interlocutor a ativar o enunciado original, para argumentar a partir dele; ou então ironizá-lo, ridicularizá-lo, contraditá-lo, adaptá-lo a novas situações ou orientá-lo para outro sentido, diferente do original (p. 45).

A relação intertextual intergenérica aponta um gênero que exerce a função de outro, o que revela “a possibilidade de operação e maleabilidade que dá aos gêneros enorme capacidade de adaptação e ausência de rigidez”. É comum, por exemplo, o uso de fábulas, contos infantis, cartas, etc. em colunas opinativas de jornais, bem como em gêneros de caráter parodístico, irônico e/ou argumentativo, inclusive em charges políticas (p.64).

A tipológica é uma modalidade intertextual que decorre do fato de se poder depreender, entre determinadas seqüências ou tipos textuais – narrativas, descritivas, expositivas etc., um conjunto de características comuns, em termos de estruturação, seleção lexical, uso de tempos verbais, advérbios (de tempo, lugar,

20 Recomendamos consultar a obra mencionada para detalhamento do estudo sobre intertextualidade, visto termos pretendido brevíssima e superficial amostragem com o intuito de ilustrar sua amplitude, sobretudo porque toda redução perde em qualidade e exclui importantes particularidades do fenômeno.

modo, etc.) e outros elementos dêiticos, que permitem reconhecê-las como pertencentes a determinada classe. (...) é pela comparação dos textos a que se acham expostos os falantes, no meio em que vivem e pela subsequente representação na memória de tais características, que eles constroem modelos mentais tipológicos específicos, a que Van Dijk (1983) denomina superestruturas, os quais vão lhes permitir construir e reconhecer as seqüências de diversos tipos (p.76).

Da produção adulta para a infantil, o apurado senso crítico do escritor permanece o mesmo, no entanto, manifesto por meio de uma linguagem mais atraente e agradável à criança. Analisada sob o prisma da intertextualidade²¹, num processo em que Fiorin (1994, p.30) afirma que o intuito é confirmar o sentido do texto-fonte, a linguagem-interface é perceptível nos excertos das obras selecionadas. A tabela abaixo adota algarismos sobrescritos que relacionam os pontos de intersecção correspondentes.

Urupês Bocatorta (p.p. 129-130)	O Saci XX - A mula-sem-cabeça
<p>Há anos que <u>vive sozinho, escondido no mato</u>¹, donde raro <u>sai e sempre de noite</u>². O povo diz dele horrores – que <u>come crianças</u>³, que é bruxo, que tem parte com o demo. (...) Entrementes, o maior e o feitor alcançavam o <u>cemitério</u>⁴, galgavam o muro e aproximavam-se como gatos do túmulo de Cristina. Um <u>quadro hediondo antolhou-se-lhes de golpe</u>⁵: <u>um corpo branco jazia fora do túmulo – abraçado por um vulto vivo, negro e coleante como o polvo</u>⁶. <u>O pai de Cristina desferiu um rugido de fera</u>⁷, e qual fera mal ferida arrojou-se para cima do monstro. A hiena, malgrado a surpresa, escapou ao bote e fugiu. E, coxeando, cambaio, seminu, de tropeços nas cruzes, a galgar túmulos com <u>agilidade inconcebível em semelhante criatura</u>⁸, Bocatorta saltou o muro e fugiu, seguido de perto pela sombra esganiçante de Merimbico.</p> <p>Eduardo, que concentrara todas as forças para seguir de longe o desfecho do drama, viu passar rente de si o vulto asqueroso do necrófilo, para em seguida desaparecer mergulhando na massa escura dos guaiambés. Voando no encaço, viu passar em seguida o vulto dos perseguidores.</p> <p>Houve uma pausa, em que só lhe feriu o ouvido o rumor da correria. Depois, gritos de cólera, d’envolta a um grunhir de queixada caído em mundéu – e tudo se misturou ao barulho da luta (...) Nada mais lembrava a tragédia noturna nem denunciava o <u>túmulo de lodo açaimador da boca hedionda que babujara nos lábios de Cristina</u>⁹ o beijo único de sua vida.</p>	<p>Dizem que antigamente houve um rei cuja esposa tinha o <u>misterioso hábito de passear</u>¹ <u>certas noites</u>² <u>pelo cemitério</u>⁴, não consentindo que ninguém a acompanhasse. O rei incomodou-se com isso e certa noite resolveu segui-la sem que ela o percebesse. No cemitério <u>deu com uma coisa horrenda</u>⁵: <u>a rainha estava comendo o cadáver</u>³ <u>de uma criança enterrada na véspera</u>⁶ e que por suas próprias mãos cheias de anéis havia desenterrado! <u>O rei deu um grito</u>⁷. Vendo-se pilhada, a rainha deu um grito ainda maior – e imediatamente virou nessa mula-sem-cabeça, que desde aquele momento nunca mais parou de galopar pelo mundo, sempre vomitando fogo pelas ventas.</p> <p>E foi assim que Pedrinho perdeu a única oportunidade que teve de ficar conhecendo pessoalmente o estranho monstro que tanto impressiona a imaginação dos nossos sertanejos.</p> <p>Ela <u>corre sem cessar</u>⁸, espalhando a loucura por onde passa. Não existe criatura, seja bicho do mato ou gente, que não prefira ver o diabo em pessoa a ver a tal mula-sem-cabeça. É horrenda!</p> <ul style="list-style-type: none"> - Mas como será que <u>vomita fogo</u>⁹ pelas ventas, se as ventas estão na cabeça e ela não tem cabeça? - Também não entendo; mas é assim – disse o saci.
(LOBATO, 1994, p.p. 129-130)	(LOBATO, 1977, p.p. 73-74)

A voz do narrador do conto **Bocatorta** ecoa na voz do narrador de **A mula-sem-cabeça**.

21 Encontram-se marcas textuais de Bocatorta em Histórias de Tia Nastácia, A moura-torta e no O Saci e Lobisomem.

Para além da autofagia, esse movimento configura um processo de reabsorção em que ocorre a incorporação de um texto em outro para reproduzir o sentido incorporado. A linguagem-interface é agradável e acessível à criança, e permite que ela compreenda e apreenda a realidade com facilidade. Nesse sentido, a produção literária para esse público já se apresenta em potência na adulta. É assim que o eco da literatura adulta ressoa na infantil.

Retomando então o fio do discurso, é diante da abrangência do ato comunicativo, que o dialogismo se torna importante eixo de abordagem, porquanto agrega simultaneamente aspectos diferenciais provenientes de diferentes pontos de vista, o não-dito, o contexto extraverbal que é uma realização formada a partir de uma outra focalização (Cf. MACHADO, 1995, p.39). A obra literária lida com a linguagem, e é preciso considerar que esta não é pura, nasce na teia do que já foi dito. “Nenhuma palavra é nossa, mas traz em si a perspectiva de outra voz” (Barros, 1994, p. 3)

O outro aspecto do dialogismo presente na produção literária de Monteiro Lobato, referido anteriormente, é a interação verbal entre enunciador-enunciatário no espaço do texto. Conforme Barros (1994, p.2-3) esclarece, o dialogismo só pode ser compreendido pelo deslocamento do conceito de sujeito. Nessa perspectiva, o sujeito perde o papel de centro da interlocução e é substituído por diferentes vozes sociais (mesmo duas) que fazem dele um sujeito histórico e ideológico. Concebe-se o dialogismo como espaço de interação que não está “mais no eu nem no tu, mas no espaço criado entre ambos, ou seja, no texto”.

Aqui parece pertinente articular o conceito de diálogo segundo Renata Coelho Marchezan (2006 in BRAIT) na tentativa de melhor se configurar aquilo que, neste estudo, foi denominado interface dialógica.

A autora particulariza a característica dialógica da linguagem, conforme apontada pelos estudos do Círculo de Bakhtin, a fim de tratar o diálogo como o fio da meada entre os conceitos-chave daquela teoria. E é apoiada em Clark; Holquist (1998) que dá o primeiro passo nessa direção: “Um diálogo no sistema de Bakhtin é um dado oriundo da experiência passível de servir de paradigma econômico para uma teoria que abarque dimensões mais globais”. Ela esclarece que as “dimensões mais globais”, a que a citação se refere mais diretamente, dizem respeito à comunicação, mas salienta que se pode manter a mesma proposição para o âmbito da linguagem, uma vez que a comunicação é a essência da linguagem na reflexão bakhtiniana. Pontuando a proximidade, explica ainda que o diálogo interessa aos

dois domínios de reflexão, ou seja, tanto à comunicação quanto à linguagem. No entanto, quanto a distingui-los, aconselha parcimônia e indica como alternativa fecunda selecionar um fio, e segui-lo.

No âmbito da linguagem, insistindo em seu caráter dialógico, Marchezan (Id.) considera o diálogo um conceito-fonte irradiador e organizador da reflexão, e referencia na obra de Bakhtin (1986) uma passagem que além de explicar, celebra o diálogo, e ajuda a defini-lo quer como a alternância entre enunciados, quer entre sujeitos ou, ainda, entre diferentes posicionamentos:

O diálogo por sua clareza e simplicidade, é a forma clássica da comunicação verbal. Cada réplica, por mais breve e fragmentária que seja, possui um acabamento específico que expressa a posição do locutor, sendo possível tomar, com relação a essa réplica, uma posição responsiva.
(p.294 apud Brait)

Para a autora, a terminologia ativa o reconhecimento da reciprocidade entre o eu e o outro, presente em cada réplica, em cada enunciado, que compreende o verdadeiro diálogo, o diálogo propriamente real, concreto, não aquele que se fez letra morta, decorada mecanicamente, repetida sem razão, sem vontade. Ela destaca diálogo e enunciado como dois conceitos interdependentes, e os distingue a seguir. O enunciado de um sujeito apresenta-se de maneira acabada permitindo/provocando, como resposta, o enunciado do outro; a réplica, no entanto, é apenas relativamente acabada parte que é de uma temporalidade mais extensa, de um diálogo social mais amplo e dinâmico. Assim, o diálogo para o entendimento de que qualquer desempenho verbal é constituído numa relação, numa alternância de vozes. Nessa linha, afirma, junto a Voloshinov, que o diálogo, no sentido estrito do termo, não constitui, é claro, senão uma das formas, é verdade que das mais importantes, da interação verbal. Mas pode-se compreender a palavra “diálogo” num sentido mais amplo, isto é, não apenas como a comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja. (p. 95)

Por essa razão, e de acordo com os propósitos deste estudo, o diálogo é aqui considerado como a primeira instância para a compreensão da linguagem verbal como um todo, de modo a considerá-la um acontecimento entre sujeitos (Cf. MARCHEZAN). A relevância dessa perspectiva fundamenta-se na reflexão bakhtiniana que reúne sujeito, tempo e espaço – e o diálogo o mostra de maneira modelar – conservando e relevando a constituição histórica, social e cultural.

Sobretudo, se se considerar que o reconhecimento das propriedades do diálogo permite apreender a linguagem viva, em ato, não apenas para a afirmação de sua base comum, mas também para a caracterização de seus modos de existência. A autora entende que os diálogos sociais não se repetem de maneira absoluta, mas não são completamente novos, reiteram marcas históricas e sociais que caracterizam uma dada cultura, uma dada sociedade.

Assim, Monteiro Lobato camufla o mecanismo operador do texto em instâncias às quais só se tem acesso na medida em que se percebe o alçapão, exatamente como na arquitetura moderna, de traços simples, cuja concepção se dá prevendo a interação com elementos naturais, como a luz e o ar (Cf. FERRARA, s/d.), e o outro, de tal forma que a narrativa se converta num espaço coletivo, com um pé direito bem alto (por isso, acessar o alçapão não é uma tarefa simples), grandes vãos livres (construções frasais sem os apetrechos da erudição, linguagem simples) e espelhos d'água (situações em que a personagem se vê pelos olhos do outro). Tudo no aprimoramento da construção de um texto que visa à multiplicidade buscando o simples, o comum. Assim concebida e aspirada pelo autor, a narrativa recebe dos “diálogos cotidianos, mas permeáveis a mudanças sociais, o alimento de sua mudança e transformação” (MARCHEZAN in BRAIT, p.119).

Marchezan (Id.) salienta que entre os participantes de um diálogo informal são atenuadas as convenções culturais e é dispensada a atenção a hierarquias e a diferentes papéis sociais. Desse relaxamento de regras e coerções sociais, derivam a descontração, a confiança, a expectativa de boa vontade. Razão do elo que se estabelece facilmente com o narrador, nos contos lobatianos.

Assim, os textos são dialógicos, escreve Barros (1994, p. 6) por resultarem do embate de muitas vozes sociais. Retomando as idéias de Bakhtin, a autora esclarece o dialogismo como princípio constitutivo da linguagem e condição do sentido do discurso. Dois enunciados, separados um do outro no espaço e no tempo e que nada sabem um do outro, revelam-se em relação dialógica mediante uma confrontação de sentido, construída pelo leitor, desde que haja alguma convergência dos significados (ainda que seja algo insignificante em comum no tema, no ponto de vista, etc.).

O texto de Lobato se move e instiga o leitor a participar do jogo, a considerar o enunciado, o texto, como vozes a compreender, deixando pistas sutis pelo caminho que indicam com quais vozes dialogar. O conto conta o que está oculto, e é preciso “esforço para compreender as forças vivas de que surge e em que atua, de

vivenciá-las, para, depois examinar o texto de fora com a visão de um todo” (Ibid., p.129).

Essa forma de experienciar o mundo ficcional evocando a visão, indicia a proximidade com outro domínio, qual seja, a Física. Assim, o artigo A imagem da física na literatura, de Klaus Mecke (2004, p.4), pesquisador do Instituto de Física Teórica, Universidade Erlangen-Nürnberg e Instituto Max-Planck, será tomado como referência, tendo como elementos “um quadro interpretativo comum, de uma língua comum, de imagens e metáforas comuns. Porque a física vive de metáforas poderosas”.

Vale a pena transcrever um trecho do texto acima mencionado em que Mecke recupera um episódio que ilustra no meio acadêmico a reflexão sobre os limiares e fronteiras das duas áreas, quando Sir Charles Snow provocou um choque na Universidade de Cambridge, durante uma comunicação intitulada “As Duas Culturas e a Revolução Científica”. Nela, a tese defendia que no mundo moderno existiriam duas culturas, a das ciências humanas e a das ciências naturais, ignorantes e indiferentes uma à outra. Embora não fosse uma idéia propriamente nova, conseguiu tocar em um ponto sensível. Snow além de cientista era escritor e acusou, sobretudo, os intelectuais de formação humanística de não aceitarem a ciência como conhecimento e de não darem valor ao trabalho científico.

O grau de incompreensão mútua é uma daquelas anedotas que só conseguem provocar um sorriso amargo”... “Encontram-se por vezes poetas que utilizam conscientemente expressões científicas mal compreendidas”. (SNOW apud MECKE, p. 5).

Como conseqüência, suas afirmações provocaram acesos protestos não só no Reino Unido, mas também nos Estados Unidos e depois por todo o mundo.

Para dar uma idéia mais clara da proporção que a questão alcançou, Mecke refere-se ao ataque ofensivo feito a Snow pelo professor titular da cadeira de Literatura, em Cambridge, Frank Leavis, em sua “Richmond Lecture”, de 1962, defendendo a tese de que o conhecimento dos sonetos de Shakespeare não podia ser comparado à ignorância da Segunda Lei da Termodinâmica. O que pareceu reforçar a tese de Snow.

O fôlego da polêmica alargou o debate, e dele participaram não só físicos como Robert Oppenheimer, mas também críticos literários e escritores, como Aldous Huxley. O ensaio de Huxley, intitulado “Literatura e Ciência”, foi escrito como reação direta a esta controvérsia, parecendo acima de tudo dar razão a Snow ao sentenciar:

A grande maioria dos poemas de qualidade razoável escritos desde 1921 ignora o fato mais importante da história contemporânea – o progresso cada vez mais rápido das ciências da natureza e das tecnologias (HUXLEY apud MECKE, p. 6)

Klaus Mecke pondera que este fenômeno não é pertença exclusiva do século XX, e propõe um paralelo com a produção literária dos tempos da Revolução Industrial no século XIX para verificar que a maior parte dos poetas se limitava a falar de pores-do-sol e de pastores de ovelhas. “Aos literatos, incapazes de compreender os novos desenvolvimentos, nada mais restava do que ignorar totalmente as ciências naturais contemporâneas” (Ibid.). Embora destaque, a explicação que Aldous Huxley propõe para este fenômeno, o cientista está convencido de que nunca houve relações tão estreitas entre a literatura e a física como no século XX.

O lugar de onde olha, e o homem que enxerga dessa perspectiva, leva Lobato ao deslocamento do eixo de construção do narrador e da personagem. “Entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIN, 1994, p. 198). É na obra A Barca de Gleyre que o escritor dispõe essa movimentação:

Vida em fazenda antes personaliza do que uniformiza... Quantos elementos cá na roça encontro para uma arte nova! Quantos filões! E muito naturalmente eu gesto coisas, ou deixo que se gestem dentro de mim num processo inconciente, que é o melhor: gesto uma obra literária, Rangel, que realizada, será algo nuevo neste país vítima duma coisa: entre os olhos dos brasileiros cultos e as coisas da terra há um maldito prisma que desnatura as realidades.²² (...) A nossa literatura é fabricada nas cidades por sujeitos que não penetram nos campos de medo de carrapatos. E se por acaso um deles se atreve e faz uma “entrada”, a novidade do cenário embota-lhe a visão, atrapalha-o, e ele, por comodidade, entra a ver o velho caboclo romântico já cristalizado – e até vê caipirinhas côr (sic) de jambo, como o Fagundes Varela. O meio de curar esses homens de letras é retificar-lhes a visão.²³
(LOBATO, 1946, pp. 362-364)

Essa peculiaridade de como e de onde olhar o real é comparável à interpretação física, dada por Albert Einstein em *Ist die Trägheit eines Körpers von seinen Energieinhalt abhängig?*²⁴. O intuito aqui não é simplificar a Teoria da

22 Grifo nosso.

23 Grifo nosso.

24 A inércia de um corpo depende de sua energia? Artigo publicado por Einstein em 1905.

Relatividade Restrita, por isso, se utilizam várias citações diretas, mas só serão abordadas nos aspectos que atendem às necessidades deste estudo.

Segundo Abraham Pais (1977, p. 93), em *Einstein viveu aqui (Einstein lived here)*, a mecânica relativística propõe dois postulados:

1. As leis da física assumem a mesma forma para quaisquer observadores que se movam relativamente entre si numa linha reta e com velocidade constante independente do tempo – Movimento Uniforme.

2. Para qualquer observador a velocidade da luz será a mesma, seja a luz emitida por um corpo em descanso ou em Movimento Uniforme.

Para esse trecho do percurso, antes algumas provisões. A Teoria da Relatividade Especial é também chamada restrita por limitar-se ao Movimento Uniforme, ou seja, aquele em que o movimento mantém velocidade constante, em que não há alteração porque não existem aceleração nem campo de gravitação, chamados, por isso, sistemas inerciais. Adotaremos o conceito espaço-tempo conforme proposto pelo Professor Dr. Carlos Alberto dos Santos, do Instituto de Física, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, quando afirma que no estudo da relatividade, é freqüentemente conveniente juntar o espaço de posição (tridimensional) e a escala de tempo (unidimensional) para formar um único espaço, chamado *espaço-tempo* (tetradimensional). A cada evento²⁵ está associado um ponto no espaço-tempo.

O que convencionamos chamar de “um ano”, (SANTOS, 1973, p.13) é a medida do movimento²⁶ da Terra na sua órbita, em uma volta em torno do sol. Um dia é a medida do movimento de rotação da Terra em torno de si mesma (465 m/s). Uma hora corresponde a um arco de 15°, do movimento de rotação aparente e diário da esfera celeste. Assim um acontecimento é um ponto no espaço-tempo, um lugar determinado, num instante determinado.

Velocidade e movimento nada significam senão relacionados a alguma coisa.

Einstein buscava na observação de um evento, algo que permanecesse independente dos observadores e de seus sistemas de referência²⁷, exemplificando:

25 Algo que acontece em algum lugar, em algum instante. O nascimento de uma criança ou a emissão de um *flash* por uma máquina fotográfica são exemplos de eventos.

26 Grifo nosso.

27 Para descrever um evento com precisão, um observador utiliza um *sistema de referência*, ou *referencial*. Um referencial é constituído de um sistema de coordenadas de posição, utilizadas para especificar o lugar em que o evento ocorre, e de uma escala temporal, utilizada para especificar o instante em que o evento ocorre. Posições podem ser determinadas com uma régua (para medir distâncias) e um teodolito (para medir ângulos). Tempos podem ser medidos com um relógio. Assim, concretamente, podemos associar um referencial a um observador equipado de uma régua, um teodolito e um relógio. Observadores distintos podem atribuir ao mesmo evento posições diferentes e tempos diferentes.

[a]s estrelas que comumente se chamam “fixas”, de fato estão animadas de movimentos rápidos. A distância faz que nos pareçam fixas, semelhantemente ao que se dá com um avião que, embora voe com velocidade supersônica, se paira a 10 quilômetros de altitude, nos parece avançar lentamente.

No ambiente terrestre se vê o movimento cósmico: tudo é dinâmico, mesmo o que afirmamos ser inerte. (Ibid, 1973, p.10)

Um corpo não é apenas espacial dotado de comprimento, largura e altura, mas temporal, ou seja, inclui o tempo em que se dá o evento de que participa. (Ibid) Santos esclarece que numerosas experiências, feitas por sistemas diversos de medidas, demonstraram que a velocidade da luz tem um valor fixo (300.000 km/s, ou seja, a cada segundo a luz se move a 300.000 km), independente da direção de propagação da luz e da velocidade da fonte luminosa, se esta se move. Einstein mostrou que as medidas do espaço (distâncias) e as do tempo (intervalos de tempo) não são as mesmas para os objetos em repouso e para observadores movendo-se em relação a eles. Da mesma forma, as medidas mudam se os observadores se acham em movimento em relação aos eventos observados, supostos em repouso.

Mas para chegar a tal conclusão, é preciso refazer o raciocínio do físico quando concebeu o exemplo do trem. Assim, teremos de nos imaginar dentro de um vagão de trem com 900.000 km de altura. Fixa, no chão do vagão, uma lanterna dispara um fóton de luz em direção a um espelho, no teto. Um marcador registra em 6 segundos o tempo de percurso desse fóton, até ele bater no espelho e voltar ao chão, independente da velocidade do trem.

Do ponto de vista de um observador externo ao vagão, o mesmo evento será descrito de outra forma. Com o trem a 240 km/s, a trajetória do fóton desenhará os lados de um triângulo isósceles. Se o percurso é maior e a velocidade do fóton é a mesma, só pode haver uma distorção (para mais) no tempo (6,001 s). Em velocidades não muito altas, se comparadas à velocidade da luz, a variação do tempo é mínima, mas existe. Numa segunda situação hipotética, se a velocidade do trem for de 240.000 km/s (próxima da velocidade da luz: 300.000 km/s) maior será a variação do tempo (10 s). Continuando essa idéia, o pesquisador, no entanto, adverte:

Nenhuma experiência realizada no interior de um sistema em movimento inercial, isto é, uniforme e retilíneo, é capaz de medir o seu próprio movimento. Foi por isto que os sábios da Antigüidade julgavam a Terra imóvel, não obstante o seu movimento de translação de 30 quilômetros por segundo, em torno do sol, e de sua rotação a 465 metros por segundo. Para eles era o sol que girava em volta da Terra. (...) Em suma: os movimentos dos corpos celestes, e a Terra é um deles, só podem ser descritos uns em relação aos outros. São movimentos relativos. Não existe um ponto, uma direção privilegiados no espaço. Os incessantes movimentos dos corpos no espaço-tempo tornam totalmente ilusória uma imagem estática do Universo cósmico. (SANTOS, 1973, p.10)

Dada à pertinência, o estudioso recupera a voz do criador da teoria que assim propõe:

Suponhamos (...) que me encontro à janela de um carro de determinado comboio, que se move uniformemente, e deixo cair, sem lhe imprimir qualquer impulso, uma pedra. Vejo, então, abstração feita da resistência do ar, a pedra cair em linha reta. Mas, o observador no leito da estrada verifica que a pedra descreveu, na queda, uma parábola. Pergunto, então: os lugares percorridos pela pedra encontram-se realmente sobre uma reta ou sobre uma parábola?
Que significa, aqui, movimento no espaço? (...) (Einstein apud SANTOS, 1973, p.10).

Santos retoma a questão e explica que Einstein concluiu não existir uma trajetória em si, descrita pelo corpo, mas uma trajetória relativa a um referencial determinado. Uma descrição completa do movimento exige que se indique como o corpo muda de lugar com o tempo. Daí a necessidade, para completar as indicações, de definir o tempo; de forma que os valores do tempo, baseados em tal definição possam ser considerados como grandezas observáveis, isto é, como resultados de medição. Destaca que interpretar um acontecimento implica vê-lo, isto é, registrá-lo e que diferentes observadores captarão resultados diferentes, observações espaciais e temporais não idênticas.

À semelhança da Teoria da Relatividade, Lobato intui/percebe/realiza na prosa o que Einstein fala sobre os observadores e a lanterna no trem. Ele leva o leitor para “dentro do trem” (dentro do conto, a poucos passos da vida interiorana de sotaque caipira), na companhia do narrador e de personagens (observadores) que poderão confrontar impressões, e o coloca à distância de modo que compare o perto e o longe.

Em 1918, quando Urupês foi publicado, Einstein não era conhecido fora do meio acadêmico. O contista pensou por caminhos diferentes, mas entendeu que a mudança de perspectiva era essencial na prosa, projetando luz sobre as noções de tempo, espaço e realidade ficcionais.

Ao conceber a triangulação autor-obra-leitor, Monteiro Lobato arquiteta uma narrativa em cuja concepção considera e maneja a existência de três tempos diferentes, não simultâneos, quais sejam:

1. o tempo em que, no conto, o evento²⁸ narrado se deu;
2. o tempo em que o observador²⁹ narra o evento;
3. o tempo em que o leitor toma conhecimento do evento.

O escritor insere no jogo de interação com o leitor, o manejo e o cruzamento de perspectivas. O conto é concebido não como um apêndice de vivências, uma janela da qual se observa, mas um ambiente gerador de experiências, um espaço explorável no qual o leitor pudesse se projetar, mas também do qual pudesse voltar para a janela, confrontando o perto e o longe. Junto às observações de Irene Machado, pode-se afirmar:

(...) quando nos defrontamos com uma pessoa, nossos horizontes concretos não coincidem. Eu sempre vou ver e saber algo que o outro, graças a sua posição em relação a mim, nunca poderá ver, como por exemplo, as partes de seu corpo inacessíveis a seu olhar (cabeça, rosto, costas). Quando nos olhamos, dois mundos diferentes se refletem em nossas pupilas. (MACHADO, 1995, p.38)

Lobato percebeu que os escritores (nessa abordagem paralela entendidos como observadores, ainda que de situações ficcionais imaginadas, como foram as situações hipotéticas concebidas por Einstein – o trem de 900.000 km de altura, por exemplo), de modo geral, também tinham o olhar automatizado e eram incapazes de mover a água parada da *Belle Époque*. Ao produzir arte à distância ocorre uma distorção do espaço e do homem captados, resultando numa realidade ficcional estereotipada, que a recepção apreendeu como tal. Propondo-se a corrigir tal distorção, Lobato ganha a confiança do leitor por meio do narrador que sela o vínculo necessário para instaurar a vigorosa dinâmica que move o mecanismo do jogo. A astúcia está no uso de expedientes que sugerem cópia do real. Armadilha que para ser desarmada exige o pressuposto de que a personagem é um ser feito de palavras, portanto um “ser de papel” e que essa ponte com o fora do texto é o “efeito enganador de um jogo de ilusões” (PAVEL apud COMPAGNION, p.196). Afinal, o mundo ficcional tem suas próprias regras, a co-criadora Tia Nastácia já o sabia em *Viagem ao céu*:

28 Na Teoria da Relatividade, evento é um termo que designa algo que acontece em algum lugar, em algum instante.

29 Ainda na Teoria da Relatividade, observador designa alguém que observa e descreve eventos. Observadores distintos podem descrever o mesmo evento de maneira diferente.

- Este mundo é um mistério!... Quando me lembro que estas mãos já fizeram uma bonequinha falante, e depois um Visconde que sabia tudo e agora acaba de fazer um protestante, até sinto um frio na pacuera. Credo! Deus me perdoe... (LOBATO, 1977, p.11).

Acreditamos que o cruzamento de perspectivas seja um movimento particularmente vigoroso porque é engendrado pela ironia, aqui entendida como princípio inteligente a estruturar e mover o texto. A ela associa-se a caricatura, como se mencionou anteriormente.

No plano do mundo real, a luz que incide revela uma fenda no “eu” antropológico, uma incongruência entre essência e aparência. Para ser inserido no domínio literário esse “eu” deve preservar sua matriz identitária: o falar caipira em sua inteireza e todas as nuances culturais nele implicadas “dinamizadas pela voz!” (ZUMTHOR, 2000, p.73). A particularidade e concretude de que a voz é dotada acreditamos ser o espaço da incongruência acima mencionada, a marca da ruptura, a fenda propriamente a ser esboroadada pela ação da ironia empregada como método construtor do discurso lobatiano.

“Colocar-se (...) no interior desse fenômeno é ocupar necessariamente um ponto privilegiado, a partir do qual as perspectivas contemplam a totalidade do que está na base das culturas, na fonte da energia que as anima, irradiando todos os aspectos de sua realidade.” (Ibid.).

É precisamente o registro da enunciação³⁰ que confere à prosa lobatiana o traço distintivo e inovador que inaugura nas Letras brasileiras o genuíno discurso modernista. Urupês “fala” brasileiro com sotaque caipira e tem como personagens um acervo de anti-heróis que rompe o estatuto passadista de herói. Em seus contos, não há propriamente uma transmissão do poder em que “o velho czar era morto habitualmente pelo novo” (PROPP, 1997, p.410), mas um processo que leva a personagem a um patamar de compreensão que confronta sua auto-imagem com a imagem que ela acredita que o mundo tem dela e a imagem que o mundo realmente tem. Isso a obriga a uma nem sempre confortável readequação de significados.

30 Empregada no sentido de manifestação da linguagem vivenciada. “Para Bakhtin, a linguagem participa da vida através dos enunciados concretos que realiza. A enunciação é a unidade real do discurso comunicativo dotado de uma determinada forma genérica que nos é dada livremente, no uso corrente da língua materna que adquirimos antes mesmo dos estudos teóricos de gramática.” In: MACHADO, Irene A. O romance e a voz: a prosaica dialógica de M. Bakhtin. Rio de Janeiro: Imago, 1995. p. 67.

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 sua 'seriedade', quando cessa de agir o pobre jogral que é o homem feito (...) e entra em cena a natureza bruta. (LOBATO, 2004, p.p. 84)

O leitor “vê” o processo, as velhas imagens que a personagem tem de si e do mundo se esboroam (Cf. BAHKTIN, 2005) e dão lugar às ações que refletem o desconcerto de quem não sabe o que fazer com o que vê.

É esse o movimento que leva à retirada de máscaras e que o autor corporifica textualmente empregando a ironia. Fenômeno aqui abordado no limite da especificidade com que se manifesta no *corpus* de análise: suas diferentes formas de combinação (ou exclusão) de elementos que justapostos ambigüizam o discurso. Sobretudo na medida em que ele abarca como paradoxo a possibilidade de compatibilizar o trágico e o cômico criando um contraste potencializador. O paradoxo constitui, portanto, alma, fonte, princípio e condição da ironia.

No horizonte comum das duas modalidades literárias (adulta e infantil), a ironia se converte na raiz que interliga a prosa lobatiana. É ela que tem a propriedade de “dizer alguma coisa de uma forma que ativa não uma, mas uma série infindável de observações subversivas” (MACHADO, 1995, p. 48). Assim entendida, a ironia revela-se o alçapão propriamente dito. Em razão disso, o estudo do procedimento irônico terá como uma de suas referências, a pesquisa de Douglas Colin Muecke, em *Ironia e o irônico* e *Compass of irony*. Para atender ao recorte aqui pretendido, a ironia será tomada com a idéia de que ser irônico, talvez seja parte da definição de civilização ocidental, portanto oposta à idéia de um mundo que (só) parece estar fundamentalmente a favor da humanidade. Longe de pretender fechar a questão, é prudente parafrasear o autor quando adverte que dependendo do ângulo, o que parece distinção pode não sê-lo; o que é distinguível teoricamente pode não sê-lo na prática; assim como a beleza, a ironia está nos olhos de quem vê e não é inerente ao objeto, evento ou situação.

Assim, a questão que Muecke (1995) propõe é se houve a percepção de ironia, ou mais precisamente se a ironia foi sentida, pois para existir ela precisa ser atestada subjetivamente. Como conceito, a ironia é um elemento que integra um sistema conceitual, com toda fragilidade que isso implica, pois está apoiada em um acordo temporário enquanto instrumento de compreensão do mundo.

O autor salienta que uma mudança num ponto do sistema (e tal mudança já pode ter ocorrido) poderia eventualmente levar à descoberta de que o conceito de

ironia tal como é entendido atualmente evita o enfrentamento da literatura de uma maneira nova: não é inconcebível que a ironia, ora um conceito-chave na crítica literária, acompanhará ao ostracismo³¹, o conceito de sublimidade³², tão indispensável aos séculos passados.

Outra importante advertência que faz é:

[d]izer que a história é o registro da falibilidade humana e que a história do pensamento é o registro da descoberta recorrente de que aquilo que garantimos ser a verdade era, na verdade, apenas uma verdade aparente equivale a dizer que a literatura sempre teve um campo incomensurável onde observar e praticar a ironia³³. Isto sugere que a ironia tem basicamente uma função corretiva. É como um giroscópio que mantém a vida num curso equilibrado ou reto, restaurando o equilíbrio quando a vida está sendo levada muito a sério ou, como mostram algumas tragédias, não sendo levada a sério o bastante, estabilizando o instável mas também desestabilizando o excessivamente estável³⁴. (p.19)

É assim que “[s]omente se pode definir aquilo que não tem história” (NIETZSCHE apud MUECKE, p. 22). Por essa e por outras razões, o conceito de ironia é vago, instável e multiforme. A palavra ironia não quer dizer agora apenas o que significava nos séculos anteriores.

Durante duzentos anos e mais, a ironia foi encarada principalmente como uma figura de linguagem, (...) algo que diz uma coisa, mas significava outra, como uma forma de elogiar a fim de censurar e de censurar a fim de elogiar, e como um modo de zombar e escarnecer.

Dos novos significados que a palavra ironia assumiu, os mais importantes emergiram do fermento da especulação filosófica e estética que transformou a Alemanha durante muitos anos na líder intelectual da Europa. Friedrich Schlegel foi o principal ironólogo desse período. Para ele, a situação básica metafisicamente irônica do homem é que ele é um ser finito que luta para compreender uma realidade infinita, portanto, incompreensível.

Massaud Moisés (2001), em seu dicionário de termos literários, indica a origem etimológica do termo como sendo do grego *eironeía*, dissimulação, interrogação dissimulada. Adverte, já de início, que o conceito abrange variado campo semântico. Originalmente designava a arte de interrogar, com vistas a provocar a maiêutica, ou o surgimento de idéias. Sócrates praticou-a, conforme Platão, em A República. A ironia socrática, ele continua, consistia em propor

31 Afastamento, repulsa, desterro, juízo pelo qual os atenienses desterravam por 10 anos um cidadão cuja presença era considerada perigosa. Os votos do desterro eram escritos sobre cascas de ostra, untada de cera.

32 Qualidade do que se aproxima do divino, do celestial.

33 Grifo nosso.

34 Grifo nosso.

questões dissimuladamente simples e ingênuas ao interlocutor dogmático, a fim de confundi-lo e mostrar-lhe a fraqueza das opiniões ou dos raciocínios. Como o processo acabava irritando e ridicularizando o arrogante adversário, a palavra adquiriu conotação satírica. Seu emprego filosófico, no entanto, tinha o propósito de alargar progressivamente a consciência. Na comédia clássica grega, as duas facções em confronto se representavam por *eiron*, personagem que se fazia de ignorante para desmascarar *alazon*, tipo de fanfarrão, ligeiro em afirmar e proferir juízos definitivos. Na tragédia grega, a ironia manifestava-se quando o desejo do protagonista era frustrado pelos deuses ou pelos desígnios insondáveis do alto: correspondia, no caso, à ironia do destino.

Modernamente, afirma o autor, o termo assumiu contorno indeciso de figura de pensamento e de palavra. Genericamente, consiste em dizer o contrário do que se pensa, mas dando a entender. Estabelece um contraste entre o modo de enunciar o pensamento e o seu conteúdo. Tratando de seu caráter dinâmico, a ironia funciona como processo de aproximação de dois pensamentos, e situa-se no limite entre duas realidades, e é precisamente a noção de balanço, de sustentação, num limiar, a sua característica básica, do ponto de vista da estrutura. Por isso mesmo, pressupõe que o interlocutor não a compreenda, ao menos de imediato: escamoteando o pensamento não se dá a conhecer prontamente. Quando, porém, o fingimento empalidece a idéia recôndita se torna direta, acessível à compreensão instantânea do oponente, temos o sarcasmo. Neste caso, a ambigüidade permanece, mas de forma grosseira e violenta. Segundo Moisés, a ironia resulta do inteligente emprego do contraste, com vistas a perturbar o interlocutor, ao passo que o sarcasmo lança mão da dualidade para aniquilá-lo. A ironia é uma forma de humor, ou desencadeia-o, acompanhada de um sorriso; o sarcasmo induz ao cômico e ao riso. A ironia parece respeitar o próximo, tem qualquer coisa de construtivo, enquanto o sarcasmo é demolidor, impenitente. Mas a ironia, adverte o autor, depende do contexto; fora dele, o seu efeito desaparece tragado pela obscuridade resultante; o sarcasmo, por sua vez, não se condiciona tão estreitamente ao ambiente psicológico e verbal no qual se move. Seja como for, finaliza, “a ironia é um expediente útil para a interpretação e julgamento de certos autores”.

A relevância em balizar este estudo considerando também a abordagem feita por Beth Brait, no livro *Ironia em perspectiva polifônica*, se deve à ironia entendida como princípio estruturador da prosa de Monteiro Lobato e pelo fato de a ironia ser discutida como atitude e/ou linguagem. Muito embora, isso signifique a adoção de

dois termos não contemplados na classificação de Muecke. As observações da autora dialogam com Catherine Kerbrat-Orecchioni ao tratar da distinção entre ironia referencial e ironia verbal frequentes nos contos de Urupês.

Na ironia referencial, ocorre contradição entre dois fatos contíguos, na verbal, a contradição se dá entre dois níveis semânticos ligados à mesma seqüência significativa. Brait esclarece que na ironia referencial intervêm dois actantes em relação dual, sendo o primeiro (A¹) o suporte da ironia (uma situação, uma atitude comportamental) e o segundo (A²) o observador que percebe como ironia essa atitude ou esse comportamento.

Já na ironia verbal há um trio actancial: o locutor (A¹) que dirige um certo discurso irônico a um receptor (A²), para caçoar de um terceiro (A³) que é o alvo da ironia. Esclarece ainda, referindo-se a Kerbrat-Orecchione, que os três actantes envolvidos podem coincidir no todo ou em parte, dependendo do tipo de discurso em que aparecem. Assim, em um solilóquio irônico A¹ e A² coincidem. No caso de uma auto-ironia coincidem A¹ e A³ e num solilóquio auto-irônico coincidem A¹, A² e A³.

No entanto, conforme a autora bem observa, se a verificação da atitude contraditória não se transformasse em linguagem engenhosamente estruturada para que mais alguém, além desse observador primeiro, pudesse compartilhar esse conhecimento, “tudo estaria perdido nas dobras do tempo”. (BRAIT, 1996, p.64) A seguir esclarece que o acesso aos dois acontecimentos interligados a uma contradição se dá na medida em que um enunciador justapõe, articula sintaticamente por meio da linguagem, enunciados aparentemente dissociados. O resultado dependerá das relações dialógicas necessariamente estabelecidas entre a produção (enunciador) e a recepção (enunciatário), responsáveis pela significação.

Com a mesma idéia pode-se fazer menção a Duarte (2006), que destaca o papel do leitor de um texto irônico como sendo o de completar a comunicação que se originou na intenção do autor. Em outros termos, além de reconhecer os códigos literários usuais, o leitor deve também reconhecer que aquilo que está lendo é um texto que se baseia na inversão de sentidos. Além disso, deve perceber que o texto irônico opera sobre dois níveis: um nível primário, de superfície, em primeiro plano (expresso por aquilo que se diz), e um outro nível secundário e implícito, em segundo plano (expresso por aquilo que se pretende dizer).

Assim, revisado o mapa e feitas as devidas provisões teóricas, o que se propõe é um outro percurso, outro traçado, uma trilha entre a Paulistânia e o Sítio do Picapau Amarelo.

2 EMÍLIA NA PAULISTÂNIA CAIPIRA: A GÊNESE DA INTERSECÇÃO

Este capítulo discute a gênese da personagem Emília e trata de alguns pontos de intersecção entre a literatura adulta e a infantil, analisando excertos que corroboram os objetivos deste estudo.

Continuando a análise de forma mais sistemática, a atenção dada à voz discursiva de Emília deve-se à curiosa metáfora de sua criação, às circunstâncias em que o processo se deu.

Transgressora desde sua concepção trata-se de uma personagem que não se insere nas “funções tradicionais da personagem caracterizada pelo modelo propiano” (PALO, 1986, p.27).

Ela é a boneca que não é boneca, mas também não é gente, o que já caracteriza, desde **Reinações de Narizinho**, uma crise identitária, que a acompanha e não se resolve nem mesmo após o casamento com o Marquês de Rabicó. Ela se casa conduzida a uma simbólica validação social, uma espécie de legitimação. Casa-se para viver separada dele para sempre e ser a marquesa de um marquês ausente, a quem ela exclui das aventuras quando lhe cabe decidir quem pode participar delas. Reconhecida por La Fontaine, no mesmo **Reinações de Narizinho**, como uma boneca que tinha “uma estranha e viva personalidade”, ela reúne de modo contrastante a função de herói e anti-herói, capaz de um gesto modelar de generosidade, quando se solidariza e se comove com a profunda tristeza que acomete Dona Benta ao ler notícias do bombardeio em Londres, em **A chave do tamanho**. Na mesma proporção, perversamente humilhar e fazer cair em prantos Tia Nastácia, mostrando uma face agressiva, gritando e chamando-a de negra beijuda, no episódio de fuga do anjinho, em **Memórias da Emília**.

A Lobato não parece bastar conceber uma personagem que rompe padrões; ele a coloca em tensão direta com as personagens da Literatura Infantil mundial, criando um imbricado jogo ao propor um outro espaço de onde o modo como o leitor vê seja novo.

A gênese intelectual da personagem, no entanto, acontece em pleno horário comercial da metrópole paulistana, durante o expediente do já respeitado editor Monteiro Lobato, com escritório estabelecido à Rua Boa Vista. Na ocasião, ele recebeu a visita de Toledo Malta, escritor, a quem o público conhecia como Hilário

Tácito. “Surdo como uma porta, mas inteligente de dar gosto” (DANTAS, 1973, p. 88). Malta, durante uma partida de xadrez, habilmente o distraiu, e o venceu contando a história de um peixinho que por haver passado algum tempo fora d’água desaprendera a nadar e de volta ao rio, afogara-se.

O tal peixinho pusera-se a nadar em minha imaginação e, quando Malta saiu, fui para a mesa e escrevi a História do peixinho que morreu afogado – coisa curta. Do tamanho do peixinho. Publiquei isso logo depois não sei onde. Tudo começou assim... (Ibid.).

No trajeto entre o Reino das Águas Claras e o Sítio do Picapau Amarelo, caiu-lhe “do bico da pena uma boneca de pano muito feia e muda...” (Ibid.)

Emília configura-se uma espécie de metáfora do homem inconcluso do início do século XX. Resultante de velhos retalhos costurados pelas mãos do Brasil caipira, humilde e iletrado que tia Nastácia personifica, constitui-se uma espécie de voz dos anseios, desejos e necessidades desse brasileiro marginalizado que questiona e busca o saber.

Dotada de fala, mais do que faculdade humana, antropomorfizante, alcança o *status* de *ombudsman*¹, porque não sendo humana, não mantém vínculo integral com a sociedade, à semelhança de Machado de Assis, que por meio de Brás Cubas, o defunto-autor, socialmente desligado, pôde revisitar, de modo crítico, os efeitos nocivos dos valores capitalistas incorporados às relações humanas. A fala é um prêmio que Emília não conquista, mas, ainda assim, ganha, segundo Bakhtin, a faculdade de construir enunciações.

Três parágrafos depois do xeque-mate de Hilário Tácito, Emília aparece no livro inaugural da série infantil, **Reinações de Narizinho**, para nunca mais deixar o sítio e a vida do escritor, que confessa:

[...] Literatura é voz e Emília foi a minha voz. O meu arranco, o meu espanto e será a minha despedida. Dei meus gritos através dela me salvando da loucura e de tantos aborrecimentos. Emília sempre esteve comigo, filha amada e zombeteira, minha boneca de pano contra as burrices do mundo e contra a estupidez humana...(LOBATO, 2000 *apud* DANTAS, 1973, p.115)

Ao longo da prosa, o discurso de Emília matiza a expressão com “indícios do contexto vivencial e deixa ressoar o que não é verbalizado” (MACHADO, 1995,

¹ Nesse contexto adotaremos a definição: “funcionário designado para receber e investigar reclamações dos cidadãos contra órgãos governamentais ou empresas. Michaelis: dicionário prático de inglês.

p.41), vai assim se revelando uma das linhas que costura as duas literaturas lobatianas seja

- na crítica à estética romântica:

Cidades Mortas (p.27)

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 capiras 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.

A chave do tamanho (p. 9-10)

- Estou vendo que tudo que a gente grande diz são modos de dizer, continuou a pestinha. Isto é, são pequenas mentiras – e depois vivem dizendo às crianças que não mintam! Ah! Ah! Ah!... Os tais poetas, por exemplo. Que é que fazem senão mentir? Ontem à noite a senhora nos leu aquela poesia de Castro Alves [...]

- no questionamento sobre a justiça:

Rabulices (p.37)

Essa janelinha que o artista e o filósofo trazem aberta para a natureza bruta, ou para a humanidade, vistas uma como turbilhão de forças em perene esfervilhar, outra como oceano de paixões onde se debate o Homo – animal filho da natureza, todo ele vegetação viçosa de instintos irredutíveis -, o homem de leis abre-se para a rede de fios que a Lei trama e destrama, fios que atam os homem entre si ou à Natureza convertida em propriedade.

E toda a maranha velhaca que isso é engloba-se dentro da mais bela concepção de idealismo – a Justiça.

Memórias de Emília (p. 138)

Dizem todos que não tenho coração. É falso. Tenho, sim, um lindo coração – só que não é de banana. Coisinhas à-toa não o impressionam; mas ele dói quando vê uma injustiça. Dói tanto, que estou convencida de que o maior mal deste mundo é a injustiça. [...] – e estou vendo que é isso que acontece a todos os bons. Ninguém os compreende. Quantos homens não padecem nas cadeias do mundo só porque quiseram melhorar a sorte da humanidade?

- ou ainda na denúncia da desonestidade:

Suplício Moderno (p.p. 77-8)

- Veja, Biriba, quanto vale a felicidade! Pilha um empregão! Vai o Regino para agente e você para estafeta.

O mais que ele pôde alegar foi que não tinha cavalgada.

- Arranja-se, resolveu de pronto o coronel; tenho lá uma égua moira legítima, de passo picado que vale duzentos mil réis. Por ser para você, dou-a pela metade. O dinheiro? É o de menos. Você toma-o de empréstimo ao Leandrino. Arranja-se tudo, homem.

O arranjo foi adquirir Biriba, uma égua trotona pelo dobro do valor, com dinheiro tomado a três por cento ao tal Leandro, que outra coisa não era senão o testa-de-ferro do próprio Fidêncio. Dest'arte, carambolando, o matreiro chefe punha a juro o pior sendeiro da fazenda, além de conservar pelo cabresto de gratidão ao idiota estafetado.

Memórias de Emília (p. 138)

- Quero provar ao mundo que faço de tudo – que sei brincar, que sei aritmética, que sei escrever memórias...

- Sabe escrever memórias, Emília? – repetiu o Visconde ironicamente. – Então isso de escrever memórias com a mão e a cabeça dos outros é saber escrever memórias?

- Perfeitamente, Visconde! Isso é que é o importante. Fazer coisas com a mão dos outros, ganhar dinheiro com o trabalho dos outros, pegar nome e fama com a cabeça dos outros: isso que é saber fazer as coisas. Ganhar dinheiro com o trabalho da gente, ganhar nome e fama com a cabeça da gente, é não saber fazer as coisas. Olhe, Visconde, eu estou no mundo dos homens há pouco tempo, mas já aprendi a viver. Aprendi o grande segredo da vida dos homens na terra: a esperteza! Ser esperto é tudo. O mundo é dos espertos.

Sem a intenção de inventariar, apenas de assinalar marcas sutis do discurso de Emília presentes na narrativa adulta note-se “‘Toda gente’ é um monstro com orelhas d’asno e miolos de macaco”, “nem farol nem caracol”, estrelinhas (Os fareiros); tagarela, velha (Meu conto de Maupassant), saltadeiras, corpinhos, mosca-morta, saníssimo (Pollice Verso); nobreza floral, diamantezinhos, bisbilhante, feiticeirinhas, bulhentas, peste, aranhóis, (Bucólica); bicho ruim, beiços, espantalho, “nem gente deste mundo”, bobinha (Bocartorta); ruindades, palerma, lepte, lepte (O comprador de fazendas); preta (O estigma).

Outro agente da intersecção é o narrador, a ser abordado detidamente no capítulo seguinte. Note-se, a seguir, que o estafeta, como apresentado, preserva características. Não se trata apenas da referência ao termo que designa a mesma atividade laboral, mas do mesmo sofrido personagem que entrega cartas e que nessas aparições (entre contos e livros diferentes) empresta concretude ao eterno ir e vir, discutido e criticado desde sua primeira aparição, em Urupês.

Observem-se os excertos de **Suplício moderno**, do livro **Urupês, Cidades Mortas**, do livro homônimo e **A chave do tamanho**:

Suplício Moderno (p.72)

As léguas do estafeta, porém, mal acabam voltam *da capo*, como nas músicas. Vencidas as seis (suponhamos um caso em que sejam só seis) renascem na sua frente de volta. É fazê-las e desfazê-las. Teia de Penélope, rochedo de Sísifo, há de permeio entre o ir e o vir a má digestão do jantar requentado e a noite mal dormida; e assim um mês, um ano, dois três, cinco, enquanto lhes restarem, a ele nádegas, e ao sendeiro lombo”. (...) “Mal apeia, derreado, com o coranchim em fogo, ao termo dos trinta e seis mil metros da caminheira...²

Cidades Mortas (p. 23)

Toda a ligação com o mundo se resume no cordão umbilical do correio – magro estafeta bifurcado em pontiagudas éguas pisadas, em eterno ir e vir com duas malas postais à garupa, murchas como figos secos.³

A chave do tamanho (p.10).

Dona Benta ia abrindo a boca para resposta, quando um homem a cavalo apontou na curva da estrada. Era o estafeta que, um dia sim, um dia não portava ali para entregar a correspondência. Todos tiraram os olhos do pôr do sol para pô-los no estafeta. O homem chegou. Deu boa tarde. Apeou com ar de eterno descadeirado e abriu o encardido saco de lona para tirar os jornais de Dona Benta.⁴

É ainda por meio do narrador que Lobato leva o leitor ao “mato sinistro” para lhe apresentar outra face do homem interiorano, desvalido, sem condições de vida digna, que não mora, se “alapa”, cuja casa não tem “feição de moradia humana”, no conto **Bocatorta**. Espólio incômodo de um tempo que a República quer esquecer, esse é um Brasil que o Brasil desconhece, e que o narrador não só teima em lembrar, mas também mostrar, mesmo ao mais lindo e delicado “ramalhete completo das graças que os dezoito anos sabem compor”. O eco da voz de Emília ressoa aqui na crítica à estética romântica.

Cidades Mortas (p.27)

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 capiras 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.

A chave do tamanho (p. 9-10)

- Estou vendo que tudo que a gente grande diz são modos de dizer, continuou a pestinha. Isto é, são pequenas mentiras – e depois vivem dizendo às crianças que não mintam! Ah! Ah! Ah!... Os tais poetas, por exemplo. Que é que fazem senão mentir? Ontem à noite a senhora nos leu aquela poesia de Castro Alves [...]

2 Grifo nosso.

3 Grifo nosso.

4 Grifo nosso.

A descrição da heroína da estética romântica já aqui sofre um desvio.

Donaire, elegância, distinção... pintam lá vocábulos esbeçados pelo uso esse punhado de quês particularíssimos cuja soma a palavra “linda” totaliza?
(LOBATO, 1994, p.122)

O alvo é a descrição que não descreve, não particulariza, não apura o olhar. À mão, a ironia retórica⁵ corrige um sujeito indeterminado que se serve das tintas bolorentas da estética romântica. Na expressão “punhado de quês particularíssimos”, o sibilante superlativo, antecipa o grau de censura que vem a seguir sobre o que se tem dito da beleza da mulher, e que desde a Sulamita⁶, no Cântico dos Cânticos, do Antigo Testamento, nada teve de inovador.

Lábios de pitanga, a magnólia da pele acesa em rosas nas faces, olhos sombrios como a noite, dentes de pérola... as velhas tintas de uso em retratos femininos desde a Sulamita não pintam melhor que o “linda!” dito sem mais enfeites além do ponto de admiração. (LOBATO, 1994, p. 122)

Bocatorta promove o confronto de imagens de mundos diferentes que se interceptam no plano real e no imaginário. Nele, as lendas do “arraial” ganham concretude. Ele é a matriz geradora da mula-sem-cabeça. Notem-se as marcas de proximidade desde a descrição, salientada quando se promove o cruzamento dos diferentes ângulos de percepção das personagens:

5 Para este estudo, tomaremos como referencial o conjunto de categorias de ironia que Douglas Colin Muecke exemplifica em Ironia e o irônico, considerando sua advertência de não tomá-lo como taxonômico, e cuidando em atendê-lo: “Em matéria de definição, então, não devo insistir (salvo quando esqueço) que todo mundo acerte seu relógio pelo meu. Direi que a hora está de acordo comigo, já que é a única hora de que tenho certeza.” p. 23.

6 Sulamita significa oriunda de Sulão, localidade da Galiléia, antigamente chamada Sunão, terra natal de Abisag, escolhida para aquecer o rei Davi em seus últimos dias (I Re 1,3). Não se sabe se se faz aqui alusão a essa donzela amada pelo velho rei, Cf. a 112ª edição da Bíblia Sagrada, pela Editora Ave-Maria. Lobato vai assim redimensionar o tempo, ao referir-se à descrição feminina no livro Cântico dos Cantos, do Velho Testamento, como a matriz da qual derivaram as posteriores, e, por isso, desprovidas de originalidade. Trata-se de um livro que resulta de uma coleção de poemas que, originariamente, dever ter sido destinados às solenidades nupciais. O amor humano – por mais estranho que isso possa parecer – foi escolhido como tema para esses poemas inspirados. O amor que une o homem e a mulher no casamento foi querido por Deus no plano da criação: ele é em si uma coisa boa e digna de ser enaltecida:

1 - Volta, volta, ó Sulamita, volta, volta, para que nós te vejamos. - Por que olhais a Sulamita, quando ela entra na dança de Maanaim?

2 - Como são graciosos os teus pés nas tuas sandálias, filha de príncipe! A curva de teus quadris assemelha-se a um colar, obra de mãos de artista;

3 teu umbigo é uma taça redonda, cheia de vinho perfumado; teu corpo é um monte de trigo cercado de lírios;

4 teus dois seios são como dois filhotes gêmeos de uma gazela;

5 teu pescoço é uma torre de mármore; teus olhos são as fontes de Hesebon junto à porta de Bat-Rabim. Teu nariz é como a torre do Líbano, que olha para os lados de Damasco;

6 tua cabeça ergue-se sobre ti como o Carmelo; tua cabeleira é como a púrpura, e um rei se acha preso aos seus cachos.

7 - Como és bela e graciosa, ó meu amor, ó minhas delícias!

8 Teu porte assemelha-se ao da palmeira, de que teus dois seios são os cachos.

9 Vou subir à palmeira, disse eu comigo mesmo, e colherei os seus frutos.. Sejam-me os teus seios como cachos da vinha.

10 E o perfume de tua boca como o odor das maçãs; teus beijos são como um vinho delicioso que corre para o bem-amado, umedecendo-lhe os lábios na hora do sono.

11 Eu sou para o meu amado o objeto de seus desejos.

12 Vem, meu bem-amado, saíamos ao campo, passemos a noite nos pomares;

13 pela manhã iremos às vinhas, para ver se a vinha lançou rebentos, se as suas flores se abrem, se as romãs estão em flor. Ali te darei as minhas carícias.

14 As mandrágoras exalam o seu perfume; temos à nossa porta frutos excelentes, novos e velhos que guardei para ti, meu bem-amado.

Como Bocatorta é visto por:	excerto		
	p.	linha	
Vargas, fiscal, feitor da Fazenda do Atoleiro, do major Zé Lucas.	118	37	negro, essa criação
		39	maldelazento, aquilo
		40	bicho ruim inteirado
	119	59-60	a coisa mais nojenta deste mundo
		63	o negro passa adiante do...
		69-78	"... garre um juda de carvão e judie dele; cavoque o buraco dos olhos e funde dentro duas brasas alumindo; meta a faca nos beiços e saque fora os dois; ranque os dentes e só deixe um toco; entorte a boca de viés na cara; faça uma coisa desconforme (...) vá judiando (...) vá entortando as pernas e esparramando os pés. (...) Corra o mundo campeando feiúra braba e aplique o pior no <u>estupor</u> . Quando acabar garre no juda e ponha rente de Bocatorta. Sabe o que acontece? O juda fica lindo!...
	83	... é feiúra que só vendo!	
Narrador	118	43	mísero Bocatorta
		46	estranha criatura
	124	252	Respondeu de dentro um <u>grunhido cavo</u> . Ao ouvir tão <u>desagradável som</u> (...)
		256-257	... saiu da cova meio de rastos, com a lentidão de monstruosa lesma.
		257-258	... gaforinha arruçada
		258-260	... e a traparia imunda que lhe escondia o resto do corpo, entremostrando nos rasgões o negror da pele craquenta.
		263-278	... <u>excedeu a toda pintura</u> . A <u>hediondez personificara-se nele</u> , avultando, sobretudo, na <u>monstruosa deformação da boca</u> . <u>Não tinha beiços</u> , e <u>as gengivas largas violáceas</u> , com <u>raros cotos de dentes bestiais fincados às tontas</u> , mostravam-se cruas, como enorme chaga viva. E <u>torta, posta de viés na cara</u> , num esgar diabólico, resumindo o que o feio pode compor de horripilante. Embora se lhe estampasse na boca o quanto fosse preciso para fazer daquela criatura a <u>culminância da ascosidade</u> , a natureza malvada fora além, dando-lhe <u>pernas cambaias</u> e uns <u>pés deformados</u> que nem remotamente lembravam a forma do pé humano. E <u>olhos vivíssimos</u> , que <u>pulavam das órbitas empapuçadas</u> , veitados de sangue na esclerótica amarela. E <u>pele grumosa, escamada de escaras cinzentas</u> . Tudo nele quebrava o equilíbrio normal do corpo humano, como se a teratologia caprichasse em criar a sua obra-prima.
Major Zé Lucas, proprietário da Fazenda Atoleiro, pai de Cristina	118	47	maior curiosidade da fazenda
		48	filho duma escrava de meu pai
		49	mísero, disforme, horripilante
		50	Um monstro, de tão feio
		55-56	pobre-diabo, crime único é ser feio demais.
	124	250	caramujo
Eduardo, bacharel, primo longe e noivo de Cristina	119	89	gorila

Cristina, filha de Zé Lucas, noiva de Eduardo	119	93	criatura
	120	96-105	Pequenita, amedrontavam-na as mucamas com a cuca, e <u>a cuca era o horrendo negro</u> . Mais tarde, com ouvir às crioulinhas todos os horrores correntes à conta dos seus bruxedos, ganhou inexplicável pavor ao <u>notâmbulo</u> . Houve tempo no colégio em que, noites e noites a fio, o mesmo pesadelo a atropelou. Bocatorra a tentar beijá-la, e ela, em transe, a fugir. Gritava por socorro, mas a voz lhe morria na garganta. Despertava arquejante, lavada em suores frios. Curou-a o tempo, mas a obsessão vincara fundos vestígios em su'alma.
Povo do Arraial de Atoleiro	120	133-138	Corriam no arraial rumores macabros. No dia seguinte ao enterramento o coveiro topou a sepultura remexida, como se fora violada durante a noite; e viu na terra fresca pegadas misteriosas de uma "coisa" que <u>não seria bicho nem gente deste mundo</u> . Já duma feita sucedera caso idêntico por ocasião da morte da Sinhazinha Esteves (...)

Importante operador dos, aqui, denominados pontos de intersecção, é o cruzamento de perspectivas, movimento vigoroso engendrado pela ironia.

No conto **O engraçado arrependido**, a exemplo disso, a ironia serve-se do riso⁷ como ferramenta nas mãos do protagonista. Francisco Teixeira Pontes, aos 32 anos é um desocupado socialmente reconhecido como engraçado, piadista, caloteiro. Aos 33, resolve mudar, quando o primeiro confronto com o espelho o incomoda profundamente. No episódio, aquele que ri revela consciência da segunda intenção embutida no propósito de fazer rir. Ou seja, o de proporcionar o riso não pelo prazer de causar bem-estar no outro, mas para beneficiar-se dos gestos concretos de cumplicidade que seja capaz de suscitar. A referência é a um negociante caloteado que em pleno uso do riso castiga o próprio piadista: “- Você ao menos diverte, não é como o major Carapuça que caloteia de carranca”. O protagonista acreditava que suas intenções estivessem suficientemente camufladas para fazer o outro de bobo (não ter sua dívida cobrada), sem o conhecimento deste. Melhor dizendo, embora soubesse que o riso demanda conhecimento, compreensão e se dirige à inteligência (Cf. BERGSON), ignorava que a compreensão do outro alcançasse o esconderijo de sua intenção. Sem se dar conta, sua arte de fazer rir instruiu aquele que ria⁸. O cômico estava “invisível para si mesmo ao tornar-se visível para todos” (BERGSON, 2001, p.12). Descobre-se tolo, parte da razão do

7 Nesse perspectiva, entendido como “um objeto que o pensamento efetivamente apreende”. (ALBERTI, 2002, p. 102).

8 Idéia paralela à de Umberto Eco, em Lector in Fábula, quando enuncia o movimento cooperativo do texto na construção da competência leitora.

riso. Pontes era a piada. O truque é revelado e a intenção sentenciada: caloteiro. Quem nos dá a medida do impacto aparentemente revelador é o narrador:

“Aquele recibo sem selo mortificou seu tanto nosso pândego; mas a conta subia a quinze mil réis – valia bem a pelotada. Entretanto, lá ficou a lembrança dela espetada com alfinete na almofadinha do amor-próprio”.
(LOBATO, 2004, p. 35)

A partir de então, o protagonista empenha-se num projeto de mudança radical visando alterar a opinião alheia sobre ele, alterar a imagem. Na prática, “Pontes sério mudava de tecla, caía no humorismo inglês.” (LOBATO, 2004, p.35) A certa altura, no entanto, o narrador denotará o limite do que parece saber sobre a personagem ao afirmar que com o dobar⁹ dos anos a reflexão amadureceu, o brio cristalizou-se. A ironia dramática (ou espetáculo da cegueira)¹⁰ encapsula a onisciência do narrador e lhe cria um álibi (o não-saber). Daí por diante, o leitor segue por conta própria. Aqui se instaura o blefe do autor, já que as ações do protagonista são cuidadosamente planejadas como o fazia antes do suposto desejo de mudança, ou seja, os fios do riso com os quais movimentava a marionete para conseguir-lhe favores, dão lugar à tessitura dos fios que vão tirar de cena a marionete (major Bentes) que “travancava” o seu caminho no acesso ao cargo público desejado. Não que buscasse a redenção pelo trabalho, mas porque o Estado, do seu ponto de vista, era um “patrão cômodo e único possível nas circunstâncias, porque abstrato, porque não sabe rir nem conhece de perto as células que o compõem. Esse patrão, só ele o tomaria a sério” (LOBATO, 2004, p.37). Ainda assim, apela para o favorecimento que possa vir de um parente se o indicar para a função na coletoria fiscal. O discurso usado publicamente muda, mas em essência o *modus operandi* é o mesmo.

O sentido da trajetória, no entanto, vai gradativamente levá-lo ao confronto verdadeiro e realmente impactante com o espelho, mas não de terceiros, o próprio, o da autoconsciência e nele o que verá sobre si (essência) será aterrador: assassino? Não. Haja vista, semanas depois declinar aquele transtorno que as pessoas atribuíram à mágoa pela morte do amigo, mas ser descoberto, diagnosticado como

9 Expressão adotada em seu sentido figurado: decorrer (tempo), passar. (HOUAISS, verbete dobar).

10 Neste estudo, tomada na acepção que lhe dá Douglas Colin Muecke, em Ironia e o irônico: “a ironia da fala de uma personagem tem inconscientemente uma dupla referência: à situação tal como lhe aparece e, com não menos habilidade, à situação como ela é realmente, a própria situação diferente já revelada ao público”. p.45.

tolo. Essa jornada do herói às avessas, não o qualifica para a nova ordem que move o mundo. Ser flagrado novamente em comicidade de situação¹¹ o levará ao suicídio.

Para empreender o cruzamento de perspectivas, na análise desse conto adotou-se como marco divisor (referência de antes e depois) o trecho “Aquele recibo sem selo mortificou seu tanto ao nosso pândego...” já que daí “entrou o hilarião a sonhar as delícias de ser tomado a sério...”.

O que se tem, portanto, é um protagonista que manipula porque tem um conhecimento privilegiado, domina os mecanismos deflagradores do riso, e é reconhecido por isso: “era tal a arte do Pontes que as sensaborias mais relambórias ganhavam em sua boca um chiste raro”.

O mundo o vê como o “de natural engraçado”, um “gênio para arremedar gente ou bicho”, “pândego”, “de impagável”, “de monumental”, “de homem do chifre furado ou da pele” tudo construído com “muito boa cal e rijo cimentado”.

“Palhaço, então, eternamente palhaço à força?” Cansado, propôs-se à seriedade e converteu-se em motivo de riso cruel para o leitor: “Pontes sério”: “faceta nova da sua veia cômica”. Em *Comicidade e riso*, Wladimir Propp (1997) denomina essa modalidade de riso como malogro da vontade, aquela que ocorre quando a pessoa é guiada não por pequenas coisas do dia-a-dia, mas por impulsos e tendências egoístas e mesquinhas. Esclarece ainda que o revés provocado por circunstâncias externas, revela nesses casos a mesquinhez de intenções, a mediocridade das pessoas e possui caráter de punição merecida. O que faz parecer até que a personagem não é culpada de seus reveses, mas é apenas o que parece. O revés é provocado justamente por uma falha de previsão e de espírito de observação, pela incapacidade de orientar-se na situação. A outra face que amplia a significação da comicidade vem da observação de Henri Bérghson, em **O Riso**. Tratam-se das situações de *vaudeville* em que é cômica toda combinação de atos e acontecimentos que dêem, inseridas uma na outra, a ilusão de vida e a sensação nítida de arranjo mecânico. A caixa de surpresas aparece na imagem que se forma da sucessão de fracassos do protagonista do conto em conseguir trabalho, uma repetição cômica de situações: uma situação comprimida que se estira como uma mola (o fracasso em pleitear a função de varredor no comércio em que devia cigarros) e uma idéia que se diverte a comprimir de novo a situação (uma nova

¹¹ Com a acepção que lhe dá Wladimir Propp, a comicidade de situação consiste em fazer alguém de bobo. Pontes merece o fracasso porque é ingênuo. “A tua leviandade fez-te perder a melhor ocasião da vida. Guarda para teu governo este latim: *tarde venientibus ossa*, quem chega tarde só encontra ossos – e sê mais esperto para o futuro.” (p.p. 43-44)

tentativa fracassada de conseguir trabalho: como capataz em fazenda, depois uma terceira, como coletor fiscal).

Lobato emprega a ironia em sua amplitude conceitual. Não menospreza sua abrangência e a emprega tanto em seu significado cronológico, ou seja, com a idéia de fortuna que promete zombeteiramente felicidade, mas distribui miséria, como também a redimensiona aplicando-a “a outras inversões mentalmente justapostas, isto é, observáveis”. (MUECKE, 1995, p.36).

No conto **Um suplício moderno**, a exemplo disso, a ironia profunda no protagonista Izé Biriba está no fato de ser cego à sua cegueira e no fato de não suspeitar onde ela o levará.

Econômico e objetivo, o título condensa a essência motriz da narrativa e prepara a recepção para uma anunciada tragédia, no entanto é no desfecho que se encontra a verdadeira incongruência.

Oculto, mas perceptível, uma intertextualidade implícita sugere como texto-fonte o mito greco-romano Um suplício de Tântalo, apensado, mas conhecê-lo não revela o que o conto reserva para o leitor, no final.

No título, o termo “suplício” embute no substantivo um tom superlativo, e provoca, já aí, relativo estranhamento. Seguido de uma introdução que remete o leitor às práticas de tortura, durante a Inquisição, suscita-lhe uma seqüência de imagens terríveis. Em decorrência disso mesmo, abre uma via que o desvia do mito, a ser melhor tratada adiante.

Nos casos de intertextualidade implícita, o produtor do texto espera que o leitor/ouvinte seja capaz de reconhecer a presença do intertexto, pela ativação do texto-fonte em sua memória discursiva, visto que, se tal não ocorrer, estará prejudicada a construção do sentido, mais particularmente, é claro, no caso da subversão.

(Koch, 2007, p.p.30-31)

São testadas assim a atenção e a capacidade de percepção dos interlocutores envolvidos em disputas e jogos de enganos intradieéticos.

(Duarte, 2006, p.22)

Ao termo do primeiro período, uma passagem dá conta do que, segundo o narrador, “subsiste ainda hoje encapotada sob hábeis disfarces”, assim propõe-se a denunciar a prática moderna de um tipo de tortura que acontece tal como dantes, mas no momento da recepção, camuflada. Mecanismo de disfarce que o autor também reproduz na estrutura do conto, por meio dos elementos que nele articula.

É assim que se percebem três planos distintos, como se cada um fosse um corredor acima do outro, interligados dois a dois por um alçapão.

A exemplo do que o narrador deseja comprovar, no plano da narrativa: de um lado, o coronel Fidêncio, de outro, o coronel Evandro em disputa política, aquele, no entanto, respaldado pela militância de Izé Biriba.

No plano da estratégia de jogo carteadado: dois jogadores / dois oponentes / dois coronéis: Fidêncio e Evandro, cujo objetivo “consiste em obter a maior recompensa associada à ocorrência de determinado resultado” (Bêni, 2004, p.13). Como no contemporâneo Jogo de Buraco, Fidêncio “bate”, pega o Biriba (o Morto) primeiro, descarta-o e ganha (a eleição). Numa segunda “partida”, ao contrário, sem Biriba, Fidêncio perde.

No plano do mito: de um lado, Fidêncio contando com a ajuda de uma personagem de herança tantálica¹², Izé Biriba; de outro Evandro, filho de Mercúrio, o meio-irmão de quem Tântalo invejava a imortalidade.

Mito, jogo e narrativa estabelecem, inicialmente, para além da intertextualidade, uma relação especular.

A narrativa surge amparada por uma aura de sabedoria e perspicácia. É essa aliança com o título que torna grave o tom do que o leitor deve esperar. “*Como prova denuncia-se aqui um avatar*¹³...” A proposta da denúncia anuncia um realismo carregado da idéia de contemporaneidade, de atualidade, vestindo a ficção com o fato. Para Izé Biriba¹⁴, Lobato cria uma curiosa, se não risível, tríade identitária: Biriba é o caipira, sem jeito para lidar com o sítio; égua pequena apta ao trabalho, mas não muito feliz em suas empreitadas, como a do botequim, tendo como maior proximidade com o animal, “a crina rebelde”; guarda com o jogo carteadado, a relação de azarado¹⁵! Esse substantivo funciona como instrumento lingüístico de comicidade: o calembur¹⁶ – um caso particular de argúcia.

12 Aqui empregado com o sentido de tantálico: Tântalo, figura lendária, cujo suplício por haver roubado os manjares dos deuses para dá-los a conhecer aos homens, era estar perto da água que se afastava quando tentava bebê-la, e sob árvores que encolhiam os ramos quando lhes tentava colher os frutos (FERREIRA, 1986, p 1647).

13 Do sânscrito avatára, descida (do Céu à Terra), transformação, transfiguração, metamorfose (FERREIRA, 1986, p. 206).

14 Ibidem. Biriba: Do tupi mbi' ribi, pequeno, pouco. Habitante da região serrana do Rio Grande do Sul; brasileiro natural de São Paulo; caipira; Égua pequena, porém, já apta para o trabalho. Jogo carteadado originário da canastra, no qual se distribuem, além das 11 cartas a cada jogador, mais duas mãos completas, que ficam à parte e constituem o biriba propriamente dito. O objetivo do jogo é bater com rapidez a fim de pegar o Biriba e descartá-lo inteiramente antes que os parceiros o façam.

15 A palavra “azar” foi importada do árabe, querendo dizer “flor”, que era estampada em uma das faces de um dado de jogar. Na língua francesa, a palavra *hasard* constitui um falso cognato, querendo dizer “sorte”. In Bêni, Duílio de Ávila. Teoria dos Jogos: jogos de estratégia, estratégia decisória, teoria da decisão. Rio de Janeiro: Reichmann & Affonso, 2004. p.10.

16 Em Comicidade e riso, Wladimir Propp explica o calembur como palavras que possuem dois ou mais significados. Alguns significados têm um sentido amplo, de certo modo geral, abstrato, e outros o têm mais restrito, concreto, aplicado. Este último costuma ser definido, de modo não muito feliz, como significado “literal” da palavra. O calembur, ou jogo de palavras, ocorre

Tântalo e Biriba parecem movidos pela mesma segunda intenção: a de serem premiados por seus atos.

Tântalo	Izé Biriba
<ul style="list-style-type: none"> • Aspira: a imortalidade; • Esmera-se na adulação: serve o próprio filho, o príncipe Pélope, em holocausto, como prato principal num banquete em homenagem ao pai (Júpiter, deus dos deuses); • Prêmio: imortalidade - é banido para o inferno, onde passará a eternidade sem conseguir saciar a própria fome ou sede. • Temperamento: servil. 	<ul style="list-style-type: none"> • Aspira: um cargo no funcionalismo público; • Esmera-se na adulação: negocia, corpo a corpo, a compra de voto do eleitorado “pé no chão” em favor do coronel Fidêncio; • Prêmio: emprego como estafeta – custas-lhe a moral e a saúde. • “... tinha o sestro do sim, senhor, sim, senhor”.

Biriba praticamente não tem voz exceto por dois breves momentos de discurso direto para curvar-se à vontade alheia: “ – *Sim senhor, sim senhor!*” para as encomendas que recebe e “*Não vê que estou acompanhando dona Engrácia, que é parteira, em Itaoca. Ela apeou um bocadinho e...*”, para os imperativos fisiológicos. De suas matrizes étnicas (a portuguesa e indígena), o caipira perdeu a alegria do índio.

De origem latina, Fidêncio significa fiel, sem medo, seguro de si. Sentido que o autor toma pelo avesso. A referência ao então presidente da Companhia Paulista das Estradas de Ferro, responsável pela primeira de uma série de ações que não só lhe impede a expansão, como o desenvolvimento do Vale do Paraíba, mais claramente retomado no anexo, demonstra a astúcia de um expediente que parece pretender levar o leitor a pensar que o autor “copia o real” (PAVEL in COMPAGNON, 2001, p. 109). Uma ponte com o fora do texto que instaura “o efeito enganador de um jogo de ilusões” (Ibid.).

quando um interlocutor compreende a palavra em seu sentido amplo ou geral e o outro substitui esse significado por aquele mais restrito ou literal; com isso ele suscita o riso, na medida em que anula o argumento do interlocutor e mostra sua inconsistência. O riso é despertado quando em nossa consciência o significado mais geral da palavra passa a ser substituído pelo significado exterior, “literal”.

Evandro¹⁷, na mitologia, era filho de Hermes (Mercúrio, na mitologia romana) e de uma ninfa que os romanos veneravam sob o nome de Carmenta, nasceu na Arcádia. Herdeiro, portanto, do ódio que Tântalo sentia por seu meio-irmão imortal. “Na esfera do risível, é cômico todo incidente que chame nossa atenção para o físico de uma pessoa quando o que está em questão é a moral” (BERGSON, 2004, p.38). A derrocada moral da personagem vem para o texto gradualmente à proporção de sua degradação física. Biriba não dá a conhecer seu interior via discurso direto.

Em Comicidade e riso, de Wladimir Propp, a comicidade de situação consiste em fazer alguém de bobo. A vítima de *odurátchivanie*¹⁸ pode tornar-se tal por sua própria culpa. E mesmo um “caranguejo humano e atolambado das idéias” (LOBATO, 2004, p.76) é capaz de enganar os humildes e ingênuos. A comicidade se esconde na porção de Izé Biriba com a qual o leitor se identifica: o povo merece ser enganado porque é ingênuo.

Comicidade de situação: fazer alguém de bobo (Izé Biriba faz o povo de bobo)

página	excertos
p.77	“Deram-lhe as piores missões – acuar eleitores tabaréus embibocados nos socavões das serras, negociar-lhes a consciência, debater preço de votos, barganhá-los com éguas lazarentas ¹⁹ e provar aos desconfiados com argumentos de cochichos ao ouvido que o governo está com ele.”

Em pela mesma razão, Biriba torna-se a vítima por sua própria subserviência.

17 *Deriva dal nome greco Euandros, latinizzato in Euander o Euandrus. L'accezione originale significa "Uomo dai Nobili Sentimenti", l'etimologia Greca è composta da "eu", bene, e da "andros", uomo. È un nome di tradizione mitologica, proveniente dall'Eneide. Evandro nella mitologia greca è anche il nome di un figlio di Ermes.* Disponível em <http://it.wikipedia.org/wiki/Evandro>. Acesso em 7/abr/07 e em <http://dicionario-de-mitologia-grega-e-romana.portalmidis.com.br/evandro.htm> Acesso em 07/abr/07. Filho de Hermes e Carmenta, no decurso de uma viagem efetuada na sua juventude, para a Frígia, ele foi recebido por Anquises, futuro pai de Enéias. Evandro deixou o seu país, definitivamente, alguns sessenta anos antes da guerra de Tróia e instalou-se em Itália, no Lácio, sobre o monte Palatino, onde o rei Fauno o acolheu com simpatia. Mais tarde, tornou-se rei do país. Os romanos guardam a lembrança da bondade e da sabedoria deste rei pastor que soube transmitir aos seus súditos o seu conhecimento da escrita (e esta tradição é confirmada por recentes descobertas arqueológicas), da música, das técnicas utilitárias, assim como a prática dos cultos dos arcádios: os cultos de Ceres-Deméter, de Netuno-Poseidon e de Pã (confundido com Fauno), em honra de quem teria fundado as Luperciais. Evandro acolheu Hércules, quando da sua passagem pela Itália, tendo-o purificado do assassinato de Caco. Ao descobrir a sua origem divina, dedicou-lhe um culto, a ser mantido pela eternidade. No fim da sua vida, Evandro acolheu Enéias, que veio solicitar a sua ajuda contra os Rútulos. Em memória do seu pai, Evandro concedeu-lhe um contingente conduzido pelo seu próprio filho, Palas. Segundo a Eneida, este encontrou a morte no combate, às mãos do próprio Turno, rei dos Rútulos.

18 A palavra em russo é a substantivação do verbo *odurátchivat'* (deixar alguém com cara de bobo, engabelar). Por aproximação se poderia traduzir por enganação, logro, engabelo, que não abarcam o sentido da palavra no original. A vítima de *odurátchivanie* manifesta no ato sua própria imbecilidade (*durák* = bobo, imbecil). Em virtude disso, optou-se por manter a palavra russa sempre que necessário para a devida compreensão do texto.

19 Grifo nosso.

 Comicidade de situação: fazer alguém de bobo (Izé Biriba é feito de bobo)

página	excertos
p. 76	Enquanto Biriba arrumava o topete, os fregueses surrupiavam-lhe os mata-bichos; e nas cavaqueiras políticas, os correigionários, de passo que expeliam diatribes contra o governo, sorviam capilés refrescantes e mascavam bolinhos de peixe por conta da futura vitória .
p. 77	Deram-lhe as piores missões – acuar eleitores tabaréus embibocados nos socavões das serras, negociar-lhes a consciência, debater preço de votos, barganhá-los com éguas lazarentas ²⁰ e provar aos desconfiados com argumentos de cochichos ao ouvido que o governo está com ele.
p. 77	Sem queda para aquilo, quis relutar, pedir mais; na conferência que teve com o chefe, entretanto, as objeções que lhe vinham à boca transmutavam-se no habitual ‘sim senhor’ , de modo a convencer o coronel de que era aquilo o seu ideal. - Veja, Biriba, quanto vale a felicidade! Pilha um empregão! Vai o Regino para agente e você para estafeta.
p. 77	O arranjo foi adquirir Biriba uma égua trotona pelo dobro do valor , com dinheiro tomado a três por cento ao tal Leandro , que outra coisa não era senão o testa-de-ferro do próprio Fidêncio . Dest’ arte, carambolando, o metreiro chefe punha a juro o pior sendeiro da fazenda, além de conservar pelo cabresto da gratidão o idiota estafetado .
p. 78	À hora de partir, surgiam aproveitadores com listinhas de miudezas, ou moleques com recados.
p. 78	- Sinhá disse assim p’ ra suncê comprar três carretéis de linha cinqüenta, um papel de agulhas, uma peça de cadaço branco, cinco maços de grampo miúdo e, se sobejar um tostão, p’ ra trazer uma vala de apito p’ r’ o seu Juquinha .
p. 78	Além das pequenas encomendas, pouco trabalhosas, surgiam outras de vulto, como levar um cavalo arreado ao sr. Fulano que vinha em tal dia, acompanhar a mulher de Etcetrano , e que tais. A Tibúrcia, cozinheira preta do coletor, cada vez que ia de férias descansar à cidade era o Biriba o indicado para conduzi-la .
p. 79	Doía-lhe, sobretudo, carretear para a execrável gente da oposição . O coronel contrário não se pejava de por intromissão de terceiro , neutro ou opositorista encapotado, abusar da boa-fé do mártir . Lembrava-se Biriba, com dor d’ alma, de um bode de raça que lhe dera grandes trabalhos pelo caminho – e várias marradas de lambuja; afinal, chegando, verificou que vinha para o inimigo.

Na ótica de Propp, o conto desdobra-se numa modalidade de comicidade que surge do confronto de algumas qualidades interiores do espírito ou da alma do homem com as formas exteriores de sua manifestação: o homem com aparência de animal. Lobato concretiza no drama da situação vivida pela personagem a marca que já antecipara de sua identidade, e lhe atribui, pela comparação com o animal, certas qualidades negativas que lembram qualidades análogas do ser humano. Efeito que não livra do riso os itaquenses, no último excerto.

O homem com aparência de animal (incluindo insetos e crustáceos)	
página	excertos
p. 72	É honra penetrar na falange gorda dos carrapatos orçamentívoros que pacientemente devoram o país.
p. 73	Dá-lhe o Estado – o mesmo que custeia enxundiosas taturanas burocráticas a contos por mês, e baitacas parlamentares (...)
p. 76	Era este Biriba um caranguejo humano (...)
p.76	O topete consistia num palmo de grenha teimosa em lhe cair sobre a testa, e tão insistente nisto que gastava ele metade do dia erguendo a mão esquerda à altura da fronte para, num movimento maquinal, botar p' r' arriba a crina rebelde .
p. 79	- Não vê que estou acompanhando a dona Engrácia, que é parteira em Itaoca. Ela apeou um bocadinho e... Ouvi rumor atrás: saía do mato uma melheraça rúbrica, de saias tufadas de goma, tendo na cabeça um toucadinho coevo de S. M. Fidelíssima... Para não vexá-la, pus-me a caminho, não sem, voltando a cara de soslaio, regular-me com os apuros do estafeta para entalar nas andilhas as cinco arrobos da parteira aliviada.
p. 79	Biriba emagreceu, Biriba amarelou. A égua, coitada, perdeu a feição cavalari. Seu lombo selara em meia-lua, de modo que por um nadinha não raspavam o chão os pés do cavaleiro. Montado, Biriba afundava. Sua cabeça caía quase ao nível duma linha tirada da anca às orelhas da égua. Horrendamente pisadas, trazia a bicha nos olhos permanentes lágrimas de dor; mas em vez de tanta mazela mover ao dó o coração dos itaquenses, regalava-os, e eram chufas sem fim e piadas idiotas acerca do “Estafeta da Triste Figura mais a sua Bucéfala”, como os batizou um engraçado local. Lazarento como eles, só o Cunegundes, cão sem dono, coberto de sarna, que perambulava a esmo pela cidade fugindo a moscas e pontapés. Pois não lhe mudaram o nome para Biribinha? Cachorrada!
p. 82	Ficaram todos maravilhados, com asnéssimas caras .

O malogro da vontade dispara o gatilho do riso cruel, aquele que ocorre quando a pessoa é guiada não por pequenas coisas do dia-a-dia, mas por impulsos e tendências egoístas e mesquinhas. Dessa perspectiva, Propp esclarece que o revés, provocado por circunstâncias externas, revela nesses casos a mesquinhez de intenções, a mediocridade das pessoas e possui um caráter de punição merecida. Parece até que a personagem não é culpada de seus reveses. Mas é apenas o que parece. O revés é provocado justamente por uma falha de previsão e de espírito de observação, pela incapacidade de orientar-se na situação.

O malogro da vontade de Izé Biriba

página	excerto
p. 77	<p>Vencer! Oh, néctar! Oh, ambrósia incomparável!</p> <p>O nosso homem regalou as vísceras com o petisco dos deuses. Até que enfim os negros da vida de misérias que alvorejavam em aurora. Comer à farta, serrar de cima, Delícias do triunfo!</p> <p>Que lhe daria o chefe?</p> <p>No antegozo da pepineira iminente, viveu a rebolar-se em cama de rosas até que rebentou sua nomeação para o cargo de estafeta.</p> <p>Sem queda para aquilo, quis relutar, pedir mais; na conferência que teve com o chefe, entretendo, as objeções que lhe vinham à boca transmutavam-se no habitual “sim senhor”, de modo a convencer o coronel de que era aquilo o seu ideal.</p>

O malogro da vontade do coronel Fidêncio

página	excerto
p. 81	<p>Como o novo pleito se aproximasse, nova vitória lhe seria novo triênio de martírio. Biriba ponderou de si para sua égua que a salvação de ambos estava na derrota. (...)</p> <p>Na véspera da eleição incumbiu-o Fidêncio de trazer da cidade um papel importantíssimo para o tribofe das urnas. Sei lá o que era! Um “papel”. A palavra “papel” dita assim em tom de mistério traz no bojo “coisas”...</p> <p>Fidêncio frisou a gravidade da incumbência – a maior prova de confiança jamais dada por ele a um cabo eleitoral.</p> <p>- Veja lá! A nossa sorte está nas suas mãos. Isto é que confiança, hein?</p> <p>Partiu Biriba. Recebeu na cidade o “papel” e rodou para trás. A meio caminho, porém, tomou por uma errada, foi ter à biboca dum negro velho, soltou a égua, pegou de prosa com o gorila. Caiu a noite: Biriba deixou-se fica. Alvoreceu o dia seguinte: Biriba quieto. Dez dias se passaram assim. (...)</p> <p>Fidêncio delirava na cama, com febre cerebral. Perdera a eleição redondamente.</p>

Em O Riso, Henri Bergson amplia a significação da comicidade e proporciona acesso a outros mecanismos empregados pelo autor de Urupês. O primeiro traço físico que descreve da personagem Izé Biriba é o caricatural topete que lhe toma tempo e com o qual tem gestos movidos pelo automatismo, e porque nos faz pensar numa simples ação mecânica torna-se risível.

Vaudeville

página	excerto
p.76	<p>O topete consistia num palmo de grenha teimosa em lhe cair sobre a testa, e tão insistente nisto que gastava ele metade do dia erguendo a mão esquerda à altura da frente para, num movimento maquinal, botar p' r' arriba a crina rebelde.</p>

Integrando as situações de *vaudeville* em geral, é cômica toda combinação de atos e de acontecimentos que nos dê, inseridas uma na outra, a ilusão de vida e a

sensação nítida de arranjo mecânico. A caixa de surpresas aparece em Um suplício moderno, acreditamos, na imagem que se forma da sucessão do poderio entre coronéis, uma repetição cômica de situações: uma situação comprimida que se estira como uma mola (a vitória do coronel Fidêncio) e uma idéia que se diverte a comprimir de novo a situação (num novo pleito, a derrota do coronel Fidêncio); e na atitude de mandar para o “olho da rua” tudo que se relacionasse a apoio ao derrotado, bem como no eterno ir e vir de Biriba.

Caixa de surpresa (Vitória do coronel Fidêncio)

página	excertos
p.76	A política do coronel Evandro em Itaoca deu com o rabo na cerca (...)
p.76	O primeiro ato do vencedor foi correr a vassoura do Olho da Rua em tudo quanto era olhodarruável em matéria de funcionalismo público.

Caixa de surpresa (Vitória do coronel Evandro)

página	excertos
p.82	Fidêncio delirava na cama, com febre cerebral. Perdera a eleição redondamente. “Derrota fedida”, arrotavam os vencedores, atochando foguetes de assobio.
p.82	O olho da rua recebeu em seu seio tudo quanto cheirava a fidencismo.

Caixa de surpresa (O ir e vir de Biriba)

página	excerto
p.78	Iniciou Biriba o serviço: seis léguas diárias a fazer hoje e a desfazer amanhã, sem folga além do último dia dos meses ímpares.

O fantoche e seus cordões constitui um mecanismo da comicidade em que, segundo Bergson, a liberdade aparente encobre uma trama de cordões. O trecho selecionado aponta a gratidão como um cordão velado de manipulação.

O fantoche e seus cordões

página	excerto
p.77	<p>- Arranja-se, resolveu de pronto o coronel; tenho lá uma égua moira legítima, de passo picado, que vale duzentos mil réis. Por ser para você, dou-a por metade. O dinheiro? É o de menos. Você toma-o de empréstimo ao Leandrino. Arranja-se tudo homem.</p> <p>O arranjo foi adquirir Biriba uma égua trotona pelo dobro do valor, com dinheiro tomado a três por cento ao tal Leandro, que outra coisa não era senão o testa-de-ferro do próprio Fidêncio. Dest' arte, carambolando, o metreiro chefe punha a juro o pior sendeiro da fazenda, além de conservar pelo cabresto da gratidão o idiota estafetado.</p>

Outro procedimento capaz de gerar comicidade é a Inversão. Bergson afirma que será obtida uma cena cômica se a situação se inverter e os papéis forem trocados. Assim, Izé Biriba torna-se vítima da barganha que fizera com a população mais humilde quando em troca de votos negociava éguas lazarentas.

Inversão

página	excerto
p. 77	<p>Deram-lhe as piores missões – acuar eleitores tabaréus embibocados nos socavões das serras, negociar-lhes a consciência, debater preço de votos, barganhá-los com éguas lazarentas ²¹ e provar aos desconfiados com argumentos de cochichos ao ouvido que o governo está com ele.</p>
p. 79	<p>Biriba emagreceu, Biriba amarelou. A égua, coitada, perdeu a feição cavalari. Seu lombo selara em meia-lua, de modo que por um nadinha não raspavam o chão os pés do cavaleiro. Montado, Biriba afundava. Sua cabeça caía quase ao nível duma linha tirada da anca às orelhas da égua. Horrendamente pisadas, trazia a bicha nos olhos permanentes lágrimas de dor; mas em vez de tanta mazela mover ao dó o coração dos itaquenses, regalava-os, e eram chufas sem fim e piadas idiotas acerca do “Estafeta da Triste Figura mais a sua Bucéfala”, como os batizou um engraçado local.</p> <p>Lazarento como eles, só o Cunegundes, cão sem dono, coberto de sarna, que perambulava a esmo pela cidade fugindo a moscas e pontapés. Pois não lhe mudaram o nome para Biribinha? Cachorrada!</p>

A face surpreendente da ironia Lobato reserva para o fim, em sua vertente *humoresque*, que desvia do mito a narrativa, com a fuga do estafeta, após o beijo dado em sua montaria, o que permite afirmar junto a Duarte (2006):

21 Grifo nosso.

Essa atitude irônica contesta o inaudito, o original, o sagrado; mostra que nada é eterno e duradouro, nenhum juramento é para sempre, o universo não é infinito. Suprema questionadora das premissas sacrossantas, por suas interrogações indiscretas ela arruína toda definição e reaviva incansavelmente toda problemática, mostrando-nos o espelho côncavo em que enrubescemos de nos ver deformados, para que aprendamos a não nos adorarmos. Apesar de seu pessimismo, a ironia humoresque considera os renegados indulgentemente, não se indigna com as traições nem se espanta com as conversões. Esvazia a falsa sublimidade, as exagerações ridículas e o pesadelo das vãs mitologias. (p.36)

O conto termina tão sorrateiro como a fuga noturna do estafeta. O timbre da oralidade popular permeia o texto revelando no silêncio, e nas poucas vezes em que lhe é dada a palavra, a relação que lhe é permitido estabelecer com o poder: a de subserviência, marcando a ferro na pele da palavra seu espaço social. Uma relação aparentemente simples: um opressor e um oprimido parece não haver ambigüidade, mas há.

Ao tempo da queda do outro e subida de sua gente, andava Biriba reduzido à conspícua posição de “fósforo” eleitoral. No pleito trabalhara com nenhum. Deram-lhe as piores missões – acuar eleitores tabaréus embibocados nos socavões das serras, negociar-lhes a consciência, debater preço de votos, barganhá-los com éguas lazarentas e provar aos desconfiados, com argumentos de cochicho ao ouvido, que o governo estava com eles. (Lobato, 2004, p.77)

Em Izé Biriba, “a ironia é o reverso da palavra, a não-comunicação. Um saber que consiste na visão da ruptura da unidade” (BERGSON, 2004, p. 102). Aquilo que diz, via de regra, nada tem a ver com o que lhe acontece internamente.

“Filha do tempo linear e sucessivo” (BERGSON, 2004, p. 100), a ironia flui como a vida, irrepitível. De onde seu afastamento do mito. Ao se desvelar “a ironia mostra que se o universo é uma escrita, cada tradução dessa escrita é diferente” (PAZ, 1984, p.100) daí o final do conto não repetir o do mito. Em “Um suplício moderno” a ironia rasga a analogia tecida entre o mito, o jogo e o conto, e a concretização da leitura se amplia nas entrelinhas dos intertextos.

A modernidade vem para o texto mediada por uma linguagem mais simples, clara, que traz na bagagem não só expressões do falar caipira²², mas processos de formação de palavras próprios desse universo de falantes, tomados como neologismos. A simplicidade advém de uma sintaxe em ordem direta, com orações mais curtas, como afirma Marli Quadros Leite, em *Metalinguagem e discurso* (Cf. LEITE, 2006, p. 143). No texto, o espaço tem a força de seu realismo apoiada no acionamento imagético que a própria linguagem é capaz de suscitar no leitor via metonímia²³ e sinédoque²⁴.

A ação de fugir encapsula a intenção que não é dada a conhecer ao leitor, embora concretize no gesto a ruptura de um ciclo.

Imaginemos agora uma mola de tipo mais moral, uma idéia que se exprime, que se reprime, e que se exprime de novo, um jato de palavras lançadas, interceptadas e sempre relançadas. Teremos de novo a visão de uma força que se obstina e de outra teimosia que a combate. (Bérgson, 2004, p.52)

22 1. Antes de tudo, deve notar-se que a prosódia caipira (tomando o termo *prosódia* numa acepção lata, que também abranja o ritmo e musicalidade da linguagem) difere essencialmente da portuguesa. O tom geral do frasear é lento, plano e igual, sem a variedade de inflexões, de andamentos e esfumaduras que enriquece a expressão das emoções na pronúncia portuguesa; 2. Os *acentos* em que a voz mais demoradamente carrega, na prolação total de um grupo de palavras, não são em geral os mesmos que teria esse grupo na boca de um português; e as *pausas* que dividem tal grupo na linguagem corrente são aqui mais abundantes, além de distribuídas de modo diverso. Na duração das vogais igualmente difere muito o dialeto: se, proferidas pelos portugueses, as breves duram *um tempo* e as longas *dois*, pode-se dizer, comparativamente, que no falar caipira duram as primeiras *dois* tempos e as segundas *quatro*. Este fenômeno está estreitamente ligado à lentidão da fala, ou, antes, se resolve num simples aspecto dela, pois a linguagem vagarosa, *cantada*, se caracteriza justamente por um estiramento mais ou menos excessivo das vogais (2); 3. Também decorre dessa mesma lentidão, como um resultado natural, o fato de que o adocçamento e elisão das vogais átonas, coisas comuns na pronúncia portuguesa, são aqui fenômenos relativamente raros. Com efeito, compreende-se bem que o português, na sua pronúncia vigorosa e rápida, torture muito mais os vocábulos, abreviando-os pelo enfraquecimento e supressão das vozes átonas internas, ligando-os uns aos outros pela absorção das átonas finais nas vogais que se lhes seguem: *subrádu, p'dáçu, c'rôa, 'sp'rança, tiátru, d'hojem diante, um'august'assembléia*. Da mesma forma, compreende-se que o caipira paulista, no seu pausado falar, que por força há de apoiar-se mais demoradamente nas vogais, não pratique em tão larga escala essas mutações e elisões. O caipira (como, em geral, todos os paulistas) pronuncia, em regra, claramente as vogais átonas, qualquer que seja a posição das mesmas no vocábulo: *esperança, sobrado, pedaço, coroa*, e recorre poucas vezes a sinalefa. Nos próprios monossílabos átonos *me, te, se, de, o, que*, etc., as vogais conservam o seu valor típico bem distinto, ao contrário do que sucede com os portugueses, em cuja pronúncia normal elas se ensurdecem, assumindo tonalidades especiais. Pode dizer-se que no dialeto não lia vogais *surdas*: todas soam distintamente, salvos os casos de *queda* ou de *sinalefa*. Dai provém o dizer-se que os caipiras *acentuam todas as vogais*, o que é falso, mas explica-se. E que não se leva em conta a duração relativa das átonas e tônicas, a que atrás nos referimos. 4. Não podemos, porém, atribuir inteiramente à influência da lentidão e pausa da fala essa melhor prolação das vogais átonas, no dialeto. Haverá também causas históricas, por ora pressentidas apenas. O fenômeno é, naturalmente, complexo, e são complexas as suas causas; mas é impossível negar que existe pelo menos uma estreita correlação entre um e outro fato. 5. Seria, aliás, muito interessante um estudo acurado das feições especiais da prosódia caipira, com o objetivo de discriminar a parte que lhe toca na evolução dos diferentes departamentos do dialeto. Chegar-se-ia de certo a descobertas muito curiosas, até no domínio dos fatos sintáticos. A diferenciação relativa à colocação dos pronomes oblíquos, no Brasil, deve explicar-se, em parte, pelo ritmo da fala e pelo alongamento das vogais (3). Esses pronomes, no português europeu, se antepõem ou pospõem a outras palavras, que os atraem, incorporando-os. Prosodicamente, não têm existência autônoma: são sons ou grupos de sons, destinados a adicionarem-se aos vocábulos acentuados, segundo leis naturais inconscientemente obedecidas (ênclise, próclise). Passando para o Brasil, a língua teve que submeter-se a outro ritmo, determinado por condições fisiológicas e psicológicas diversas: era o suficiente para quebrar a continuidade das leis de atração que agiam em Portugal. O alongamento das vogais, dando maior amplitude aos pronomes na pronúncia, tornando mais sensível a sua individualidade, veio acentuar, de certo, aquele efeito. Disponível em <http://www.biblio.com.br/conteudo/AmadeuAmaral/odialetocaipira.htm>. Acesso em 7/abr/2007.

23 Aqui empregada com o sentido de 1. figura de retórica que consiste no uso de uma palavra fora do seu contexto semântico normal, por ter uma significação que tenha relação objetiva, de contigüidade, material ou conceitual, com o conteúdo ou o referente ocasionalmente pensado [Não se trata de relação comparativa, como no caso da metáfora.] Obs.: cf. *metalepse, antonomásia, sinédoque* 1.1 relação metonímica de tipo qualitativo (causa, efeito, esfera etc.): matéria por objeto: *ouro* por 'dinheiro'; pessoa por coisa; autor por obra: *adora Portinari* por 'a obra de Portinari'; divindade: esfera de suas funções; proprietário por propriedade: *vamos hoje ao Venâncio* por 'ao restaurante do Venâncio'; morador por morada; continente pelo conteúdo: *bebeu uma garrafa de aguardente* por 'a aguardente de uma garrafa'; consequência pela causa: *respeite os meus cabelos brancos* por 'a minha velhice'; a qualidade pelo qualificado: *praticar a caridade* por 'atos de caridade' etc. Etimologia: gr. *metónymia*, as 'emprego de um nome por outro; ret metonímia', pelo lat. *metonymia*, ae t. de ret 'metonímia'; o voc. passa às línguas européias e, a partir do Renascimento, serve de modelo à criação de neol., ger. em gramática, lingüística e retórica; ver *met(a)-* e *-onímia* ou *-onímia*; f.hist. 1540 *metonomia*, 1683 *metonym*. Disponível em <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtml?verbete=meton%EDmia&stipe=k&x=6&y=>. Acesso em 22/abr/2007.

24 Tipo especial de metonímia baseada na relação quantitativa entre o significado original da palavra us. e o conteúdo ou referente mentado; os casos mais comuns são: parte pelo todo: braços para a lavoura por 'homens, trabalhadores'; gênero pela espécie ou vice-versa: a sociedade por 'a alta sociedade', a maldade do homem por 'da espécie humana'; singular pelo plural ou vice-versa: é preciso pensar na criança por 'nas crianças'. Disponível em <http://www.biblio.com.br/conteudo/AmadeuAmaral/odialetocaipira.htm>. Acesso em 7/abr/2007.

Assim, a ironia leva consigo o estafeta sem permitir ao leitor qualquer certeza sobre a natureza do gesto da personagem, se revolucionário ou desertor. E porque não visa a certeza, o conto ri por último e melhor.

Em consonância com a grande mudança experimentada pelo conceito ironia (séc. XIX), dá-se o deslocamento do eixo de construção do narrador e da personagem. A atenção se concentra na vítima da ironia e não em quem é irônico. Muda-se a atenção do ativo para o passivo.

A vítima poderia ser ou o alvo de uma observação irônica, feita em sua ausência ou não, ou a pessoa que deixou de observar a ironia, seja ela ou não o seu alvo. Uma vez que a noção de ironia estava ligada á vítima ingênua ou incompreensiva da Ironia Verbal ou de alguma forma de Ironia Instrumental, como irei chamá-la, podia-se então achar que alguém era a vítima irônica, isto é, insuspeita, de circunstâncias ou eventos, sendo estes geralmente personificados.
(MUECKE, 1995, p.35)

3 A CANASTRA DE URUPÊS

O interesse, neste capítulo, é analisar o narrador como expediente facilitador da recepção, destacando sutilezas que alterem seu estatuto como tal, utilizando passagens que demonstrem os efeitos decorrentes dos ângulos que seleciona e maneja.

Intermediário entre o leitor e o mundo ficcional, todo narrador recorre à experiência que passa de pessoa a pessoa, conforme afirma Benjamin (1994, p.198), e as terras da fazenda Buquira eram férteis em “causos”, cuja primeira colheita está em **Urupês**. Com a morte do avô, o Visconde de Tremembé, Monteiro Lobato assume sua administração por seis anos, de 1911 a 1917, e encontra uma realidade desconcertante. O contato diário com agregados e meeiros (narradores anônimos) sempre vinha acompanhado de histórias impregnadas da sabedoria popular, marcada por uma linguagem oral de características e termos próprios, além das superstições do imaginário caipira.

Os primeiros mestres na arte de narrar foram, segundo Benjamim (Id.), os camponeses e os marujos. Eles conseguiam incorporar as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. Afirma esse autor que “[m]etade da arte narrativa está em evitar explicações” (p. 203), assim o ouvinte a assimilará à sua própria experiência, cedendo à inclinação de contá-la um dia. A narrativa é uma forma de comunicação artesanal e seu interesse não é a transmissão do “puro em si da coisa narrada” (p.205) como um relatório. “Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele” (Id.).

Dos doze contos reunidos em **Urupês**, dez terminam em morte. Bosi (1973) poro um lado, afirma que a preocupação do autor era de “desenlaces deprimentes e chocantes”, e Benjamin (1994), por outro, discute o tema de outra forma:

Durante o século XIX, a sociedade burguesa produziu, com as instituições higiênicas e sociais, privadas e públicas, um efeito colateral que inconscientemente talvez tivesse sido seu objetivo principal: permitir aos homens evitarem o espetáculo da morte. Morrer era antes um episódio público na vida do indivíduo, e seu caráter era altamente exemplar (...) Hoje, a morte é cada vez mais expulsa do universo dos vivos. (...) [O]s burgueses vivem em espaços depurados de qualquer morte(...). (1994, p.207)

Continua o crítico sublinhando que é dessa substância que são feitas as histórias, diante da qual assumem uma forma transmissível. “A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar” (p. 208), dela deriva sua autoridade.

A recorrência desse desenlace na maioria dos contos significa uma ruptura brusca, uma fenda que vai se ampliar nas relações humanas, à medida que “não sobram olhos para enxergar males caseiros” (LOBATO, 2004, p.159). A I Guerra Mundial por suas dimensões e morticínio atraía a atenção de todos, e o que não se enxergava no próprio quintal era o extermínio lento do próprio país por uma República que o desmembrou em duas realidades antagônicas, em que uma devia necessariamente prevalecer sobre a outra. Um espírito de pseudo-modernidade e desenvolvimento determinado por força de lei. Um exemplo desse excesso ocorreu no Rio de Janeiro, no início do século XX, quando foi instituída uma lei que obrigava o “uso de paletó e sapatos para todas as pessoas, sem distinção, no Município Neutro” (SEVCENKO, 2003, p.46) com a finalidade de pôr fim “à vergonha e à imundície injustificáveis dos em manga-de-camisa e descalços nas ruas da cidade” (Ibid.). E houve prisão “pelo crime de andar sem colarinho” (Ibid.). Essa era uma sociedade intolerante também às diferentes manifestações culturais do povo, e era natural que proibisse as festas de malhação do Judas, o Bumba-meu-boi, a festa da Glória, as barraquinhas de São João e, em São Paulo, a festa da Penha. A coerção se dava com o uso da força policial contra “todas as formas de religiosidade popular” (Ibidem, p. 47). Intolerância que era validada pelos meios de comunicação da época. Em 30 de março de 1908, o *Jornal do Comércio* (Apud SEVCENKO, 2003, p. 50) publica:

Já se foi o tempo em que acolhíamos com uma certa simpatia esses parentes que vinham descalços e malvestidos, falar-nos de seus infortúnios e de suas brenhas. Então a cidade era deselegante, mal calçada e escura (...). Recebíamos então sem grande constrangimento, no casarão, à sombra de nossas árvores, o gentio e os seus pesares, e lhes manifestávamos nossa cordialidade fraternal (...) por clavinotes, facas de ponta, enxadas e colarinhos velhos. Agora porém (sic) a cidade mudou e nós mudamos com ela e por ela. (...) E por isso quando um selvagem aparece, é como um parente que nos envergonha. Em vez de reparar nas mágoas do seu coração, olhamos com terror para a lama bravia dos seus pés. O nosso *smartismo* estragou a nossa fraternidade”.

O texto registra a transição das “relações sociais do tipo senhorial para relações sociais do tipo burguês” (Ibid.). Conflito que Lobato manifesta literariamente seja pela morte física seja pela morte moral de suas personagens, como ocorre em

Um suplício moderno e Meu conto de Maupassant. No período colonial, a extrema violência e a morte eram ferramentas de construção/estabelecimento da nova ordem, a legitimação da posse pelo assassinato da história do outro. Não se trata de “desenlace deprimente” (BOSI, 1973), mas de apurar o olhar do leitor, pela perspectiva que o narrador oferece, de se refletir sobre os desastrosos contornos que a vida estava ganhando, de tecer um saber por meio da narrativa que denuncia aqueles que visam destituir um mundo e fundar um outro.

Num livro que apresenta o *modus vivendi* da Paulistânia caipira, onde estão ambientados onze dos doze contos que reúne, **Os faroleiros** parece deslocado, pois o espaço da ação é o Farol dos Albatrozes (algum litoral) e não o interior. Esta disposição indicia um farol que não ilumina, isto é, aparentemente não contribui para se compreender sua relação com os demais contos.

O texto oferece pistas aparentes que conduzem o leitor a diferentes níveis de entendimento. Um deles é a justa afirmação de que a narrativa se sustenta no tripé amor/ traição/ morte. Passiani (2003, p. 162) nota uma opacidade a qual não chega a definir e afirma ser difícil visualizar os temas e a experimentação estilística do autor.

A categoria profissional que dá nome ao conto, aparece carregada de duplicidade uma vez que, no dicionário Houaiss, o termo designa 1. aquele que é encarregado de vigiar o farol; 2. indivíduo que freqüentemente diz coisas de escasso ou nenhum nexos ou importância; 3. indivíduo dado a simulações, fingimentos ou ações e ditos, cujo objetivo é impressionar e chamar a atenção; 4. indivíduo dado a fazer farol (p. 1309). É assim que se tem um dado nível de percepção, se o primeiro termo for considerado. A narrativa conta o infortúnio de um faroleiro (Gerebita¹) traído por sua esposa (Maria Rita) com um marinheiro (Cabrea), que por ironia do destino (determinação do governo) torna-se ajudante do faroleiro a quem traía. O traído trama a morte do traidor, tendo o cuidado de preparar uma “testemunha” de algo que em verdade não vê, ouve (Eduardo torna-se cúmplice do assassinato).

No plano em que é passível de constatação a existência dos navios, dos naufrágios, caso o leitor enverede pela verificação, perceber-se-á nesse artifício do texto uma estratégia de interação com o leitor, um convite para jogar. No jogo, há

1 Ver MILLER, 1991, P.136 In: REZENDE, *Rodrigo Castro*. AS NOSSAS “Áfricas: Um estudo comparativo sobre a composição étnica dos escravos nas Minas Gerais dos séculos XVIII e XIX. Disponível em: <http://64.233.169.104/search?q=cache:V4ST7eGQsa:www.ichs.ufop.br/memorial/trab/h7s>. Acesso em 26/08/2008.

sempre algo “em jogo que transcende as necessidades imediatas da vida e confere um sentido à ação, [t]odo jogo significa alguma coisa” (HUIZINGA, 1971, p. 4). No caso, o entendimento do texto literário, que não se entrega tacitamente ao leitor.

Huizinga (1971, p.5) destaca que o poder de fascinação do jogo e sua intensidade não podem ser explicados por análises biológicas. “Contudo (...) é nessa capacidade de excitar que reside a própria essência e a característica primordial do jogo”. O autor ainda sublinha sua realidade autônoma e sua imaterialidade, que ultrapassam, mesmo no mundo animal, os limites da realidade física. Antes de aceitar o convite, outra advertência de Huizinga: o fato do jogo se basear na manipulação de determinadas imagens, numa certa imaginação da realidade (ou seja, a transformação desta em imagens), a preocupação deverá ser a de captar o valor e o significado dessas imagens e dessa imaginação. Ou, como sublinha Bakhtin (2003, p.280) ocupar perante ele (o texto) uma posição responsiva.

A sugestão de buscar a ficção no real é espelhada concretamente no conto, na passagem em que o narrador-personagem Eduardo explica como e porque viveu num farol: “Uma leitura de Kipling despertara-me a curiosidade de conhecer um farol por dentro”. Constatada a suposta segura ponte com o fora do texto, outras incursões poderão decorrer daí e resultar num inútil quebra-cabeça de razoável extensão, que se inicia nos navios (Orion, Purus, Gaivota Branca, Trafalgar, Lusitânias), naufrágio (cargueiro da Bremen, Rotherdam), passando por escritores e filósofo (Shakespeare, Ibsen, Kipling, Schopenhauer), teatro de marionetes (guinholesco), pintor (Doré) e música (*Cavaleria Rusticana*). Um blefe que afasta o leitor do texto, um jogo de enganação, que uma vez percebido, inicia o processo de formação desse leitor sobre as estratégias que ele deve adotar (ou testar e dispensar) para perceber as sutilezas e especificidades desse sistema.

De volta ao texto e convicto de que o jogo que nele se instaura é “uma evasão da vida ‘real’ para uma esfera temporária de atividade com orientação própria” (Huizinga, 1971, p.11), o leitor perceberá o alçapão que dá acesso a um outro nível de entendimento: “O farol é um romance²”, explicando melhor, o farol seria uma narração em prosa de aventuras imaginárias ou reproduzidas da realidade. Dessa perspectiva, outra acepção de faroleiro teria de ser acionada, a do sujeito afeito a simulações. A luz do farol ilumina o caminho, serve de referência:

² Vale a pena atentar para outras acepções do termo que indiciam ambivalência, conforme o Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa: Narração em prosa, de aventuras imaginárias ou reproduzidas da realidade, combinadas de modo que despertem o interesse do leitor; (fig.) história inverossímil; fantasia; utopia; quimera.

(...) sem os faroleiros a manobram a 'óptica', esses comedores de carvão haviam de rachar à toinha pelos bancos de areia. Basta cair a cerração e já se põem tontos a urrar de medo pela boca das sereias, que é mesmo um cortar a alma da gente. (LOBATO, 2004, p. 23).

Numa narrativa, o equivalente a faroleiro seria o narrador, que opera, maneja, ajusta o que o leitor verá.

Retomando a atitude de Eduardo diante da leitura de Kipling, nota-se um leitor que aspira outro tipo de compreensão/interação com o lido. Ele precisa entrar/conhecer um farol (narrativa em prosa) por dentro para mudar/confirmar/ampliar a perspectiva que tem, e critica leitores que se contentam com uma impressão generalizada, falsa, aquela que predomina em “toda gente” (LOBATO, 2004, p.19).

Gerebita acrescenta outra peça a esse novo quebra-cabeça. Conta a própria vida, “sua paixão pelo mar e por fim a entrada para o farol aos vinte e três anos de idade”³. Assevera que os navios (leitores) sem o faroleiro (narrador) naufragariam nos tais rochedos (dificuldades de leitura: erudição e demais embaraços). No entanto, o narrador (faroleiro: indivíduo dado a fazer farol) não é confiável. A exemplo disso, Eduardo, um dos narradores do conto, rompe com o pacto de silêncio firmado com Gerebita e revela o acontecido ao “eu” que narra o início de **Os faroleiros**. Desse ponto de vista, a partir da narração de Eduardo é possível depreender o que Maingueneau define como modo performativo “a obra atesta [...] o que ela mesma diz” (p. 293). O visível oculta o invisível. Assim, ao saltar “num rude atracadouro de difícil abordagem” tem-se a metáfora⁴ da iniciação da atividade de narrar. O “faroleiro ocupado em polir os metais da lanterna” indicia o cuidado com o objeto que ilumina (o texto literário). “Examinei tudo, dos alicerces ao lanternim, e à hora do almoço já entendia de farol mais que uma enciclopédia” expressa o movimento do texto na construção do leitor, a clara indicação de qual deve ser a tarefa do leitor de Urupês e a estimativa de tempo de sua duração: uma manhã.

Esse narrador-personagem compartilha com um outro narrador-personagem uma história da qual participou, ocupando uma posição secundária. Apesar da

3 Interessante ponte com o fora do texto e que vem de encontro à idéia de narrativa como prosa de aventuras imaginárias ou reproduzidas da realidade: Monteiro Lobato, aos 23 anos (1905), formado, de volta a Taubaté, em correspondência de 17/12/1905 a Godofredo Rangel confidencia: (...) Ando com idéias dumas coisas a Wells, em que entrem imaginação, a fantasia possível e vislumbres do futuro – não o futuro próximo de Júlio Verne, futurinho de 50 anos, mas um futuro de mil anos. Vou semear agora essas idéias e deixá-las de desenvolverem livremente por dez ou vinte anos[...] se a terra dos meus canteiros mentais não for propícia a essas sementinhas, então é que não estou destinado a ser o H. G. Wells de Taubaté, e paciência. Ou dou um dia que esborrahe o indígena, ou não dou coisa nenhuma”. Um ano antes, confessa em carta de 16/06/1904: “Tentei arrancar de mim o carneão da literatura. Impossível. [...] Literatura é cachaça. Vicia. A gente começa com um cálice e acaba pau d’água na cadeia”.

4 Apesar da complexidade do assunto, aqui é empregada conforme Moisés (2001), implicada no ato de traduzir em palavras pensamentos e sensações, situada no centro do ato de representar simbolicamente a realidade.

autoridade que tem para contar, não teve acesso a tudo o que se passou, ao afirmar que estava no escuro e de muito perto ouviu a briga entre Gerebita e Cabrea. Essa modalidade de narrador bastante comum nos romances da época não tem como analisar os fatos com isenção, por isso o termo atinge o *status* de adjetivo e vai funcionar como crítica. Mas nem mesmo o narrador onisciente de **O engraçado arrependido**, **A vingança da Peroba**, **Um suplício moderno**, **Pollice Verso** ou **Bocatorra** tem acesso a tudo.

Lobato dessacraliza o narrador e mostra que na prática, afinal, toda escolha implica em perda.

Por outro lado, um intrigante alçapão pode ser aberto, se uma ponte com o extraliterário não ruir durante a travessia. Em carta de 16 de junho de 1904 a Godofredo Rangel, o autor confidencia

“Tentei arrancar de mim o carnegão da literatura. Impossível. [...] Literatura é cachaça. Vicia. A gente começa com um cálice e acaba pau d’água na cadeia”. (LOBATO, 1946, p.62).

Se assim for, Gerebita pode ser entendido como a metáfora da Literatura que assassina (põe fim) à outra, a traidora, e que ironicamente também é traída. Mas o gesto não pretende publicidade, nem certeza absoluta, dá-se em circunstâncias duvidosas, no escuro. A única testemunha é o leitor (Eduardo), com quem se estabelece um pacto de silêncio (não cumprido) e cumplicidade. Assim, Urupês a coletânea de contos, como o fungo, brota de um organismo morto (a literatura assassinada na torre do farol), é a vida que inicia um novo ciclo, uma literatura que inicia uma nova fase.

De qualquer forma, o que persiste é uma sensação ambígua: ou a canastra tem fundo falso ou no jogo que instaura, a décima terceira carta (o Rei), que segue o décimo segundo conto, é mesmo o leitor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O propósito deste estudo foi analisar os recursos estéticos que Monteiro Lobato emprega para reproduzir literariamente a crítica da literatura adulta na infantil.

O percurso foi estabelecido a partir dos pontos de interseção entre a crítica da voz discursiva de Emília e a das personagens dos contos reunidos em *Urupês*, publicado em 1918. Buscou-se nesta obra o timbre, as marcas das vozes que mais tarde ecoaram no gênero infantil.

Porto de onde sai e para onde retorna a análise, após as incursões na produção para crianças, este livro revela o processo de desenvolvimento da compreensão leitora com as especificidades requeridas pela literatura lobatiana. Assim os excertos da produção infantil são evocados e mantidos na condição de contraponto, privilegiando-se intencionalmente *Urupês*. Uma coletânea de doze contos que aspira ao ultrapassamento dos limites das próprias palavras e se relaciona dialogicamente com textos e discursos de outro espaço-tempo.

O confronto entre as duas modalidades literárias, embora produzidas para públicos tão diferentes, revelou categorias comuns de crítica, perceptíveis no campo discursivo das personagens. Lobato não infantiliza a criança como evidenciou a análise a partir do segundo capítulo, ele cria uma interface por meio da qual trata assuntos, antes restritos ao mundo adulto. As intersecções com a voz de Emília pontuam os contos de *Urupês*.

Trata-se de um sistema que conta com a articulação do narrador (em 1ª ou 3ª pessoa) em cuja habilidade descritiva o visível, oculta o invisível, o não-dito. Um narrador que ao assumir o que não sabe (ou não lhe foi dado saber), revela.

Um nó crítico desatado foi demonstrar o papel da ironia nos contos do autor não como expediente restrito à função de dizer o contrário do dito, mas como método construtor/princípio organizador do texto literário, mecanismo que dispõe da caricatura e do riso para ampliar os efeitos estéticos pretendidos.

Seis décadas sem Lobato, duas vezes morto, atestam que sua obra literária é imortal. Sua indiscutível capacidade de refletir e recusar tutelas, idéias impostas servem de espelho à prática de uma crítica literária que se pretenda coerente.

Uma característica inerente à modernidade é o fato dela já surgir como crítica de si mesma, considere-se o simbólico assassinato que se dá na torre do farol, de **Os faroleiros**. Inegável em Macunaíma, os laços com o Jeca. O termo “sapo”, dos faroleiros, quando Gerebita diz que é proibido sapo na torre, reaparece em Manuel Bandeira também designando escritores.

Lobato sabia que só a mudança do paradigma da linguagem, ou seja a desalienação da palavra, seria capaz de provocar a mudança do paradigma da consciência de brasilidade.

O texto subjacente, os diferentes níveis de leitura necessários para se chegar até ele, se ocultam sob a aparente simplicidade da estrutura do conto. O Brasil autêntico continua lá em algum lugar entre o Sítio do Picapau Amarelo e a Paulistânia caipira. O farol, desde então, nunca mais foi o mesmo.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. 213 p.

ANDRADE, Rosane de. **Fotografia e antropologia: olhares fora-dentro**. São Paulo: Estação Liberdade; EDUC, 2002. 132 p.

ANDRADE, Oswald de. Ponta de lança in SANTIAGO, Silviano (org.). **A república das Letras: de Gonçalves Dias a Ana Cristina César: cartas de escritores brasileiros 1865-1995**. Rio de Janeiro: SNEL, 2003. p.p. 145-151.

AZEVEDO, Carmem Lúcia de; CAMARGOS, Márcia; SACCHETA, Vladimir. **Monteiro Lobato, furacão na Botocúndia**. São Paulo: Senac, 2000. 253 p.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 476 p.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévsky**. Trad. Paulo Bezerra. 3.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. 275 p.

BARROS, Diana; FIORIN, José Luiz (org.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin**. São Paulo: Edusp, 1994. 80 p.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. 253 p.

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação da comicidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BERMAN, Marshal. **Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 360 p.

BÊRNI, Duílio de Avila. **Teoria dos jogos: jogos de estratégia, estratégia decisória, teoria da decisão**. Rio de Janeiro: Reichmann & Affonso, 2004.

BOSI, Alfredo. **O pré-modernismo**. 4.ed. São Paulo: Cultrix, 1973. 158 p.

BRAIT, Beth. (org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. 4.ed. São Paulo: Contexto, 2006. 257 p.

_____. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas, São Paulo: Unicamp, 1996. 266 p.

CÂNDIDO, Antônio. **Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida**. São Paulo: Duas Cidades, 2001. 376 p.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: UFMG, 2006. 303 p.

CRUZ, Heloísa de Faria. **São Paulo em papel e tinta: periodismo e vida urbana 1890/1915**. São Paulo: FAPESP; Arquivo do Estado de São Paulo; Imprensa Oficial SP, 2000. 224 p.

DANTAS, Paulo. **Presença de Lobato**. São Paulo: Editora do Escritor, 1973. 148 p.

DOOLEY, Robert A. (Org.). **Léxico Guarani, dialeto Mbyá: versão para fins acadêmicos**. 1998. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/3489965/IDIOMAS-GUA-Dicionario-Guarani>>. Acesso em: 20 ago. 2008.

DUARTE, Lélia Parreira. **Ironia e humor na literatura**. Belo Horizonte: PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006. 358 p.

DUARTE, Lia Cupertino. **Lobato humorista: a construção do humor nas obras infantis de Monteiro Lobato**. São Paulo: UNESP, 2006. 287 p.

ECO, Umberto. **Lector in fabula**. São Paulo: Perspectiva, 2004. 219 p.

FERNANDES, Francisco; LUFT, Celso Pedro; GUIMARÃES, F. Marques. **Dicionário Brasileiro Globo**. São Paulo: Globo S.A., 1993. 720 p. (verbete: romance)

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novíssimo Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p. 206. (verbete: avatar, tantálico)

FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. **Leitura sem palavras**. 2ª ed. São Paulo: Ática, s/d.

FRANCHINI, A. S. SEGANFREDO, Carmen. **As 100 melhores histórias da mitologia: deuses, heróis, monstros e guerras da tradição greco-romana.** Porto Alegre: L&PM, 2003.

FRIEIRO, Eduardo. **A ilusão literária.** 3.ed. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Pró-Memória, 1983. 139 p.

GAMEIRO, Paula Hauber. **Efeito antimutagênico do extrato aquoso de Agaricus brasiliensis em cultura de linfócitos humanos.** 2005. Monografia (Graduação em Biologia) – Faculdade de Ciências Biológicas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas – RS, 1998.

GENETTE, Gerard. Discours du Récit, 1972 in ZILBERMAN, Regina. **Teoria da literatura I.** Curitiba: IESDE Brasil S.A., 2008.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. 2922 p. (verbetes: interface, faroleiro)

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. 292 p. (verbetes: interface, faroleiro)

HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia.** Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: UFMG, 2000. 353 p.

JOHNSON, Steven. **Cultura da interface:** como o computador transforma nossa maneira de criar e comunicar. Tradução. Maria Luísa X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. 189 p.

KOCK, I. G. V.; BENTES, A. C; CAVALCANTE, M. M. **Intertextualidade:** diálogos possíveis. Belo Horizonte: PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006. 358 p.

LAJOLO, Marisa. **Monteiro Lobato:** um brasileiro sob medida. São Paulo: Moderna, 2000. 99 p.

LANDERS, Vasda Bonafini. **De Jeca a Macunaíma:** Monteiro Lobato e o modernismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998. 275 p.

LEITE, Sylvia Helena Telarolli de Almeida. **Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas: a caricatura na literatura paulista (1900-1920)**. São Paulo: Fundação Editora Unesp, 1996. 253 p.

LIMA, Alceu Amoroso. **Estudos literários**. Rio de Janeiro: Aguilar Editora, 1966. v.1

LIMA, Márcia Tait. A genialidade não relativa de Einstein. **Ciência e Cultura**, São Paulo, v. 57, n. 2, 2005. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009>. Acesso em: 30 abr. 2008.

LOBATO, Monteiro. **Cidades Mortas**. São Paulo: Brasiliense, 2004. 243 p.

_____. **Negrinha**. São Paulo: Brasiliense, 2004. 261 p.

_____. **Urupês**. São Paulo: Brasiliense, 2004. 179 p.

_____. **A chave do tamanho**. São Paulo: Brasiliense, 1978. 124 p.

_____. **A barca de Gleyre**. São Paulo: Editora Brasiliense Ltda, 1946. 367 p. v.1

_____. **A barca de Gleyre**. São Paulo: Editora Brasiliense Ltda, 1946. 360 p. v.1

_____. **Prefácios e entrevistas**. São Paulo: Editora Brasiliense Ltda, 1946. 301 p. v.1

_____. **Memórias da Emília**. São Paulo: Brasiliense, 1977. 140 p.

_____. **Caçadas de Pedrinho, O saci, Memórias da Emília**. São Paulo: Brasiliense, 1977. 140 p.

_____. **O Picapau Amarelo**. São Paulo: Brasiliense, 1977. 105 p.

_____. **Reinações de Narizinho**. São Paulo: Brasiliense, 1977. 160 p.

_____. **Viagem ao céu**. São Paulo: Brasiliense, 1977. 160 p.

MACHADO, Irene A. **O romance e a voz: a prosaica dialógica de M. Bakhtin**. Rio de Janeiro: Imago, 1995. 347 p.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso literário**. São Paulo: Contexto, 2006. 329 p.

MARCHESAN, Renata Coelho. Diálogo. In: BRAIT, Beth. (org.) Bakhtin outros conceitos-chave. 4.ed. São Paulo: Contexto, 2006. 257 p.

MARTINS, Izabella dos Santos. Reflexões sobre a análise crítica do discurso. **DELTA**, São Paulo, v.21, n.2, 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-44502005000200007&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 14 jan. 2008.

MECKE, R. Klaus. A imagem da física na literatura. **Gazeta de Física**, Portugal, v.27, n. 4-13, out. 2004. Disponível em: <http://nautilus.fis.uc.pt/gazeta/artigo.php?oid=4007053&rev=27_4>. Acesso em: 15 out. 2006.

MENDES, Maria dos Prazeres Santos. **Monteiro Lobato, Clarice Lispector, Lygia Bojunga: o estético em diálogo na literatura infanto-juvenil**. 1994. Dissertação (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1998.

MERLEAU-PONTY, Ponty. **A prosa do mundo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. 192 p.

MICHAELIS: dicionário prático de inglês. São Paulo: Melhoramentos, 2001. (verbete: staff).

MOISÉS, Massaud. **A criação literária: prosa I**. São Paulo: Cultrix, 2003. 255 p.

_____. **Dicionário de termos literários**. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 2001. (verbete: ironia)

MOTA, Sérgio Vicente Motta. **O engenho da narrativa e sua árvore genealógica: das origens a Graciliano Ramos e Guimarães Rosa**. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

MUECKE, Douglas Colin. **Ironia e o irônico**. São Paulo: Perspectiva, 1995. 134 p.

_____. **The compass of irony**. London: Methuen, 1969. 270 p.

OLIVEIRA, Clenir Bellezi de. **Literatura sem segredos**. v.8. São Paulo: Escala, 2007.

Os cientistas. v.3. São Paulo: Abril, 1973.

PAIS, Abraham. **Einstein viveu aqui**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977. 303 p.

PALO, Maria José Pereira Gordo; OLIVEIRA, Maria Rosa D. **Literatura infantil: voz de criança**. São Paulo: Ática, 1986. 80 p.

PASSIANI, Ênio. **Na trilha do Jeca**: Monteiro Lobato, o público leitor e a formação do campo literário no Brasil. **Sociologias**, Porto Alegre, n.7, p. 254-270, jan/jun. 2002.

PAVEL, O. **Univers de la fiction**, p.145. Paris: Ed. Du Seuil, 1988 in COMPAGNON, Antoine. **Demônio da Teoria: Literatura e Senso Comum**. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

PAZ, Otávio. **A outra voz**. São Paulo: Siciliano, 1993.

PEIXOTO, Fernanda. **Diálogo “interessantíssimo”**: Roger Bastide e o modernismo. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 14, n. 40, 1999. Disponível em: <www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v14n40/1711.pdf>. Acesso em: 08 abr. 2008.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia da Letras, 1998. 238 p.

PINTO, Sílvia Regina. (org.) **Tramas e mentiras**: jogos de verossimilhança. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005. 127 p.

PROPP, Wladimir. **As raízes históricas do conto maravilhoso**. São Paulo: Martins Fontes, 1997. 471 p.

LEITE, Marli Quadros. **Metalinguagem e discurso**: a configuração do purismo brasileiro. 2ª ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

RODRIGUES, Sônia. **Roleplaying game e a pedagogia da imaginação no Brasil:** primeira tese de doutorado no Brasil sobre o roleplaying game. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004. 207 p.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro:** a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. 435 p.

SANTIAGO, Silviano (org.). **A república das Letras:** de Gonçalves Dias a Ana Cristina César: cartas de escritores brasileiros 1865-1995. Rio de Janeiro: SNEL, 2003. 224 p.

SANTOS, Christovam Colombo dos. **Teoria da relatividade especial de Einstein.** Ouro Preto: UFOP, 1973.

SANTOS, Luís Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. **Sujeito, tempo e espaços ficcionais:** introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 101 p.

SEGOLIN, Fernando. **Personagem e anti-personagem.** São Paulo: Olho D'Água, 1999. 197 p.

SETÚBAL, Maria Alice (coord.). **Modos de vida dos paulistas:** identidades familiares e espaços domésticos. Centro de Estudos e Pesquisas em Educação, Cultura e Ação Comunitária, São Paulo: CENPEC, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004. v.2 216 p.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão:** tensões sociais e criação cultural na Primeira República. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 420 p.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas.** São Paulo: Perspectiva, 2004. 202 p.

TRAVASSOS, Néson Palma. **Minhas memórias dos Monteiro Lobatos.** São Paulo: Clube do Livro, 1974. 253 p.

ZILBERMAN, Regina. **Teoria da literatura I.** Curitiba: IESDE Brasil S.A., 2008. 139 p.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura.** São Paulo: EDUC, 2000. 137 p.

ANEXO A – Carta de Oswald de Andrade a Monteiro Lobato

Carta a Monteiro Lobato

1943

Meu velho amigo. Quero também trazer as minhas flores aos 25 anos moços do Urupês¹. Transcrevo de um diário:² “A Ciclone observou que o Lobato não é besta – senta de atravessado na vida”. “Na salinha da Revista metralhada de estalidos da Remington, Lobato tira talões de recibo e berra para o Caiubi – dez Urupês, trinta Sacis, quarenta Mulas-sem-cabeça. Nacionalismo e comércio. O país que lê.” Com esses trechos, apólogos autografados por Léo Vaz, recém-vindo de Piracicaba. Depois “Lobato está célebre. O René Thiollier quer almoçar com ele no Jabaquara”.

1918 – São Paulo ouvia o ruído dos primeiros aviões, voando muito alto, no azul, com medo de esbarrar nas casas de dois andares. E parava gente para ver. Da minha janela, naquela garçonnière que era um pouco distante do centro – na rua Líbero Badaró – olhávamos também. Por cima do cretone de um largo sofá de palha, sem bordas, misto de divã e de cama, rodavam umas provas. Na primeira página lia-se impresso seu nome. E mal suspeitávamos – eu e você e os outros freqüentadores daquele refúgio da cidade, que nos aparecia vulcânica nos tímpanos ainda recentes da *Light and Power*, que uma oposição começava entre o seu livro e o avião. Hoje, passados cinco lustros, é você quem reclama a sua parte gloriosa na recuperação da nacionalidade que alguns daqueles moços iam arduamente tentar nas lutas da literatura. E lendo a frase de sua entrevista: “Os fatos provam que o verdadeiro

¹ Livro de contos de Monteiro Lobato, publicado em 1918, que o lança definitivamente no cenário nacional.

² Refere-se ao diário coletivo, escrito na garçonnière que Oswald mantinha no centro da cidade, hoje publicado sob o título de *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* (São Paulo: Ex-Libris, 1987). Lobato é um dos colaboradores do diário. Cíclope é o pseudônimo de Maria de Lourdes Castro de Andrade.

Marco Zero de Oswald de Andrade é esse livro”, não venho retificar e sim esclarecer. De fato *Urupês* é anterior ao *Pau-Brasil*³ e à obra de Gilberto Freire.

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 patriotismo!

Essas cousas acontecem. Os 25 anos dos *Urupês* são outro marco. Hoje, o tumulto parou diante de uma borboleta mecânica, onde se pede carta de identidade para o futuro. E você tem mais que isso, tem uma heráldica inteira, onde de uma lado a saudade e de outro a faísca mordaz e sadia do riso cortam o campo laborioso da vida. Contra essa rica unidade, creia, nada prevalecerá!

Hoje, passados 25 anos, sua atitude aparece sob o ângulo legitimista da defesa da nacionalidade. Se Anita e nós tínhamos razão⁴, sua luta significava a repulsa ao estrangeirismo afobado de Graça Aranha, às decadências lustrais da Europa podre, ao snobismo que abria os salões à “Semana”. E não percebia você que nós também trazíamos as nossas canções, por debaixo do “futurismo”, a dolência e a revolta da terra brasileira. Que as camadas mais profundas, as estratificações mais perdidas da nossa gente iam ser resolvidas por essa “poesia de exportação” que eu proclamava no *Pau-Brasil*. E que dela sairia aquele negro de Jorge Amado saudando, no cais da Bahia, todas as raças humanas.

O seu equívoco, Lobato, e o meu também, foi ter querido ganhar a vida como qualquer mascate. Você ingressava nas lides da cidade, com aquela confiança otimista que os temperamentos milionários oferecem ao sádico frigorífico do capitalismo, principalmente quando este é moço e age numa época sem polícia e numa terra sem escrita. Você oferecia um peito nu e atlético aos golpes mais profundos de que lançam mão a usura e o latrocínio. Viesse a força, o empalamento, a proscricção, você responderia sempre com aquele riso inquietante, cheio de amanhãs, onde havia, sobretudo, uma honestidade integral, uma honestidade que não é deste mundo. E o resultado foi mais que a força, o empalamento e a proscricção, foi a agrura de uma vida devalizada e incompreendida, antes a montagem dos grandes carnívoros que se alimentaram muitas vezes das suas

3 *Pau-Brasil*, livro de poemas de Oswald de Andrade publicado em 1924.

4 Anita Malfatti (1896 – 1964), figura destacada da pintura brasileira, participou da Semana de Arte Moderna, em 1922. Sua exposição em 1917 provocou violenta crítica de Monteiro Lobato, “Paranóia ou mistificação?”, publicada na edição da noite de O Estado de S. Paulo (20 de dezembro de 1917).

idéias, das suas iniciativas e descobertas, como o abutre do Cáucaso ante a entrega messiânica de Prometeu.

De outro lado, eu partia acreditando também, mas sem as amarras da Mantiqueira que você guardava nos olhos da infância. Eu vinha dos açoites do mar, com quatro séculos de aventura transcontinental, onde minha gente travou conhecimento, na África e na Amazônia, em Minas e no Ceará, com secas, jacarés, adamastores e meirinhos. Não me intimidavam, portanto, os chapéus melosos dos Graça Aranha, os sorrisos políticos dos magnatas ou o convívio gelado e interrogativo dos cristãos-novos das casas bancárias. Você não trazia essa cicloidia que me fazia tirar retratos, de barba, ao lado de Olavo Bilac no Jardim da Luz, batizar uma dançarina no Duomo de Milão e entrevistar Isadora Duncan⁵ nas madrugadas confortáveis dos hotéis. E por isso mesmo, muitas vezes fez de mim o “**engraçado arrependido**” do seu conto. Você, como o caboclo, amava a sua casa de trepadeiras, longe das estradas batidas e solares. Queria era a viola no violáceo dos vales sem fim, barrados pelas montanhas, onde se escondem e agem os espíritos tutelares. Mas a vida obrigava você a endossar letras, assinar escrituras e travar conhecimento de perto com o Agostinho, o João, o Domingos e outros clientes vocacionados do T... S... W...

Que flama era essa que obrigava você a deixar a pacífica modorra da paisagem brasílica pela Ágora perigosa e barulhenta? É que, como todo poeta, você queria criar e trazia, em seu cérebro, a ação. Você carregava no seu destino o esquema do livro e a profecia do petróleo. E aí começou a delapidação heróica. Você, insulado pela honradez, indefeso pela própria natureza do sonho que alimentava, entre os espias grosseiros do interesse, os adventícios lucros, os exatores tenebrosos do negócio.

Pergunto-me às vezes por que você não realizou a obra revelada na anunciação das manhãs orvalhadas dos *Urupês*. E respondo com minha própria vida. Há dez anos que venho trabalhando o ciclo de romances de Marco zero e somente agora posso entregar ao editor o primeiro volume. Porque, Lobato, nós não temos os funâmbulos da pesquisa, os trapezistas do documento, não temos, enfim, as amestradas *equipes* com que, na sombra das lareiras e na glória dos escritórios, os homens de veludo se divertem compondo compêndios impressionantes de

5 1878 – 1927. Famosa bailarina de origem irlandesa. Apresentou-se no Rio de Janeiro e São Paulo, tendo sido cortejada por Oswald.

economia e de política. Temos a rua dura para trilhar, a mesa sem dosséis para escrever e a missão dolorosa e sobranceira de dizer o que pensamos.

Você sentiu-se cansado e refugiou-se numa calçada rodeada de crianças. E começou a contar histórias. A princípio, a criançada achou divertidíssimo o que você falava. Era um roldão de informações, curiosidades e ensinamentos que vinham transfigurados em personagens de um país de maravilhas. Pouco a pouco a roda cresceu. Gente curiosa aproximava-se. Veio um senhor grave, sentou, outro, uma senhora de chapéu... E de um misto interessado de gente grande e de pirralhos, se compôs desde então o seu público apaixonado e crescente. Mas em torno de você, entrou a subir a atordoada mecânica de trilhos e buzinas da cidade moderna, começou o cinema a passar, a pisca-pisca o anúncio luminoso, o rádio a esgoelar reencontros e gols. E a meninada pouco a pouco se distraiu. Um foi ver os *Esquadrões da madrugada*. Outro o *Império submarino*, um terceiro com os dentinhos em mudança, abriu a boca porque o Leônidas tinha machucado o dedão do pé esquerdo. E quando Tarzan passou, ali perto, pelo perto de Santos, maior era o mundo de adultos que rodeavam a sua ilustrada carochinha que o de crianças, ocupadas a dar tiro de canhão com a boca, andar de quatro, roncar como avião, grunhir de chimpanzé e imitar a marcha truncada e fantasmal do Homem de Aço. Sinais dos tempos.

Lobato, trava-se uma luta entre Tarzan e Emília. Mas isso há de ter fim. Já há exceções. Se, em outra ala, o garoto do Sérgio Milliet lê *Macunaíma*, conforme a informação do ilustre professor Dreyfys, ele há de voltar à Emília. E até o culto Occhialini, que desce a pé todas as semanas, das Agulhas Negras para vir buscar o *Gibi*, há de trocar o Lil Abner pelo Rabicó. É uma crise imensa essa que toma conta da vida no furacão da guerra ideológica. A aparição histórica de Hitler fez todos os sucedâneos do homem primitivo saírem da caverna, tomarem corpo blindado e lutaram. Os mitos do século XX, de Rosemberg, foram postos nocaute pelo mocinho russo, pelo marinheiro Popeye e pelo justiçador dos sertões vaqueiros. E o super-homem de Nietzsche não pode com o super-homem do *Gibi*. Mas aí é que reside o perigo candente. Um combate maior se anuncia num campo mais vasto. À sombra dos seringais generosos, na extensão solar das coxilhas, mas macegas, como nas ruas comerciais, nos escritórios e nos lares do Brasil, querem liquidar com o Jeca Tatu!

O Jeca, você sabe melhor do que ninguém, tem, sobre o seu Cáucaso oleoso, a pata gigantesca e astuta dos interesses equívocos. Dão-lhe armas mas nega-lhe os mananciais do sangue que movimenta as máquinas, ergue os aviões e equipa as cavalarias mecanizadas. Ele bem que é ajudado por uma ala simpática da América do Norte, à frente da qual está o cow-boy Roosevelt e o camarada Wallace. Mas isso não basta. Lá mesmo, no solo dessa América medíocre e insípida que você conheceu, e Sérgio Milliet ainda ultimamente visitou, trava-se a luta entre os pioneiros do mundo melhor e o capitalismo de vistas curtas e unhas longas, tão longas que podem um dia alcançar a carne rochosa de nossas costas. Então será a vez do Jeca falar. Ele durante trinta anos garantiu a unidade da pátria contra os tubarões loiros da primeira Holanda, estendeu os tentáculos nacionais pelo trilho continental das bandeiras, lutou com o Bequimão nas estradas maranhenses, bateu-se mais de uma vez nas ruas de Recife, ombreou com os negros revoltados de Salvador, com os mineradores paulistas, com os farroupilhas, trabalhou o sertão e a cidade... fez o Brasil. E em paga de tudo isso, ficou aquele ser verminado e mulambento que você foi encontrar escorando com santinhos as paredes dos ranchos mortos. Cumpra despertá-los, Lobato! E se a tecnização não for possível no aparelhamento de uma siderurgia imediata, refaça-se o milagre da resistência d'Os *sertões* que Euclides apontou como penhor e flecha da independência viril do nosso povo.

Esqueçamos a estética e a Semana de Arte e estendamos a mão à sua oportuna e sagrada xenofobia. Hoje, as comunhões são necessárias.

O Jeca vai para a guerra, vai dar o seu sangue pela redenção da Europa. Ficarà, depois, à mercê da tecnização amável, por acaso, queira interessar-se pelas gulodices do mundo em paz? Seria preferível refluirmos então para o coração da mata no rasto das bandeiras atuais. E lá resistir e de lá voltar para os Guararapes de amanhã. Já que é pela liberdade que se luta, que nossa independência se firma solar e decisiva, erguida sobre a técnica e regada pelo sangue útil do petróleo que você anunciou.

Sem o que, teremos que usar o chuço do Conselheiro, o cassetete dos Xavantes e o mosquetão que tenazmente derrotou todas as Holandas da nossa história. E usaremos.

Que em torno do Urupês de hoje, se restabeleça, pois Lobato, a rocha viva que Euclides sentiu na Stalingrado jagunça de Canudos.

ANEXO B – O suplício de Tântalo

Desde as primeiras horas da manhã, o palácio onde morava Tântalo, rei da Lídia, estava num rebuliço. Não era para menos, pois seu pai, Júpiter, deus dos deuses, estava prestes a chegar para um amigável almoço. Além dele, viriam também seu inseparável filho Mercúrio e Ceres, a deusa da fertilidade.

Tântalo estava preocupado.

“O que oferecer a Júpiter, no almoço?”, perguntava-se.

Tântalo, que apesar de rei tinha um temperamento um tanto servil, queria apresentar aos convidados um prato digno de seus paladares divinos. Levando ao extremo a sua intenção de agradar, mandou chamar seu filho Pélope, que descansava em seus aposentos.

– Pélope, meu filho, hoje você terá o prazer de estar à mesa junto com os deuses! – disse risonho Tântalo, assim que botou os olhos no rapaz.

– Oh! Teremos à mesa conosco o meu avô Júpiter? – exclamou, encantado, o rapaz.

– Não só ele, mas ainda outras duas divindades! – disse Tântalo, procurando animá-lo ainda mais.

– Divino! Maravilhoso! Vou vestir meu melhor manto! – disse Pélope, retirando-se.

– Eu diria *bárbaro* – replicou o rei de modo enigmático.

Depois que o filho saiu, Tântalo chamou às pressas o cozinheiro.

– Vá atrás de Pélope, mate-o e faça um assado magnífico com ele – disse o rei calmamente.

O cozinheiro, estranhando o pedido, ficou sem ação.

– Vamos, idiota, faça o que eu disse! – exclamou Tântalo. – Hoje é um dia especial.

“Júpiter ficará encantado ao descobrir que lhe sacrifico o meu próprio filho!”, pensou o rei, acostumado à prática, ainda corrente em seu reino, dos sacrifícios humanos.

Pélope, porém, antes de ser morto, foi trazido até o seu cruel pai.

– Idiota! – disse o rei, furioso, ao cozinheiro. – Não disse para matá-lo de uma vez?

– Pai, não faço isso! – implorava o pobre rapaz. – Você não disse que eu estaria à mesa, daqui a instantes, com os deuses?

– Sim, e *estará!* – disse Tântalo. – Vamos, escravo, faça rapidamente o que eu disse.

Depois, enquanto o filho era arrastado para o cepo, tentou acalmá-lo:

– Vamos, rapaz, deixe de fricotes. Pedirei a Júpiter que o recompense com a imortalidade!

Apaziguada a sua consciência perversa, Tântalo chamou as escravas e ordenou que preparassem a mesa com o maior requinte possível. Na verdade, pretendia pedir para si próprio a imortalidade. Afinal, não era filho do imortal deus dos deuses? Por que não podia ser eterno também?

Já ia alta a manhã quando os visitantes se aproximaram do palácio. Todos pareciam pouco animados. Enquanto Mercúrio vinha à frente, distraído, mais atrás vinham o seu pai, de braço dado com Ceres.

– Veja, pai, estamos chegando – disse Mercúrio, ao avistar as torres do palácio.

– Vamos de uma vez – exclamou Ceres, como quem diz, “se tem de ser, que seja logo”.

Júpiter concordou, e os três apertaram o passo. Em Instantes surgiram os três deuses no salão.

Enquanto isso, o rei deliciava-se com a idéia da imortalidade: “Deus Tântalo”, pensava ele. Um escravo entrou na sala, cortando o fio de seu pensamento.

– Magnânimo rei, as visitas já chegaram! – disse o escravo, curvando-se.

– Ótimo! Mande-os entrar. Mexa-se imbecil – disse o rei, aprumando-se.

Ao ver entrarem as divindades, Tântalo adiantou-se, fazendo uma profunda reverência ao seu poderoso pai.

– Seja bem-vindo, poderoso Júpiter, diante do qual todos os poderes celestes e terrestres se humilham – disse, beijando-lhe os pés.

Em seguida, querendo chegar logo até a bela deusa, beijou rapidamente os pés de Mercúrio. Quando, porém, chegou até os pés da encantadora Ceres, esta lhe ofereceu distraidamente a sola empoeirada das sandálias.

– Divina Ceres, seus encantos superam, hoje, os da própria Vênus! – disse o rei com a boca coberta de pó.

Tântalo conduziu todos até os seus assentos.

- Como vão as coisas lá em casa, pai? – perguntou a Júpiter, referindo-se ao Olimpo.

– Vão bem, vão bem – disse o pai dos deuses, lacônico.

Júpiter, na verdade, detestava aquelas visitas anuais que era obrigado a fazer ao seu filho bastardo.

– Mercúrio, tem viajado muito? – disse, voltando-se ao meio-irmão, na tentativa de ser simpático.

Mercúrio assentiu, sem dar muita conversa.

– E você, Ceres, sempre linda, hein? – disse Tântalo, aproximando seu rosto de maneira quase obscena. – Foi boa a colheita este ano? – ajuntou, enquanto cheirava os cabelos.

– Bastante – respondeu a deusa, estendendo o guardanapo, sem olhar para o rosto do interlocutor.

De repente, surgiram quatro escravos carregando uma imensa bandeja, que foi depositada com pompa sobre a mesa diante de Júpiter. Tântalo esfregava as mãos sob a mesa, na expectativa da reação favorável de seu pai. “Desta vez sai a imortalidade!”, pensou, com euforia.

A tampa foi descoberta. Em meio a tâmaras, amêndoas e nozes descansavam os pedaços do pobre Pélope.

– Faço questão de servi-lo eu mesmo – disse Tântalo a Júpiter, arremessando-se para a bandeja e expulsando o escravo com um safanão. – Carne branca ou mais escurinha, pai? – perguntou, estudando a tigela.

– Branca – disse Júpiter, distraidamente.

Depois de escolher mil vezes, o anfitrião selecionou um grande pedaço de carne branca. Em seguida, serviu também a deusa.

– Miúdos não, obrigada – disse ela, secamente.

Depois de servi-la com mil trejeitos, colocou finalmente, um pouco de carne no prato de Mercúrio. Este último, antes de começar a comer, percebeu que lhe tocara o pior pedaço. Na verdade, era implicância de Tântalo, que tinha ciúmes do filho predileto de Júpiter.

– Isto aqui parece pé humano – disse Mercúrio, depondo os talheres sobre a mesa.

Todos os rostos se ergueram dos pratos. Ninguém, a não ser Ceres, que era a mais faminta de todos, havia começado a comer.

“É agora!”, pensou Tântalo.

– Sim, pai, é o pé de meu querido Pélope! – disse o rei, orgulhoso, a Júpiter, como se tivesse sido este o autor da observação.

Júpiter ergueu um olhar ao rei da Lídia, de tal forma feroz, que o tornou branco como a parede de mármore.

– Como se atreve, maldito, a me oferecer a carne do próprio filho?

Mercúrio levantou-se da mesa, enojado, enquanto Ceres era acometida de náuseas.

– Mas pai, é um sacrifício humano! – disse, atônito, o rei. – Quis provar a minha dedicação extrema oferecendo-lhe em holocausto, o meu próprio filho!

– Idiota! Não sabe que a prática de sacrifícios humanos já foi há muito tempo abolida? – disse Júpiter.

Enquanto isto, Mercúrio, penalizado da sorte de Pélope, espiava-o dentro da imensa tigela:

– Pai, vamos tentar trazê-lo de volta à vida – disse.

Imediatamente foi trazida a cozinha uma grande caldeira. Mercúrio, num vôo rápido, foi até o Olimpo buscar Cloto, uma das Parcas, para que com sua magia restituísse a vida a Pélope. Num instante, os restos do rapas foram tirados da bandeja e passados à caldeira, de onde, por suas artes mágicas, Cloto retirou Pélope com vida outra vez. Seu ombro, no entanto, perdera-se, pois Ceres o havia comido, inadvertidamente. Júpiter, porém, lhe deu um ombro novo, inteiramente de marfim.

– Obridado, Júpiter supremo! – disse o rapaz, feliz com seu novo e elegante ombro.

Quanto a Tântalo, Júpiter foi implacável:

– Mercúrio, leve este patife para os infernos! – disse, tomado de cólera.

De nada adiantaram as súplicas do cruel rei. Em algumas horas, entrava no inferno, sendo recepcionado por Plutão e sua esposa Prosérpina, a rainha do reino sombrio.

– Imperador das regiões inferiores, trago-lhe este assassino! – disse Mercúrio a Plutão.

– Ótimo, conduza-o até aquele lago, lá adiante – disse Plutão, com um gesto de mão.

Então Tântalo foi jogado dentro de um grande lago. Foi deixado ali, somente com a cabeça a descoberto.

– Até que está fresquinho,aqui! – disse o prisioneiro, que apesar de imóvel, estava mergulhado num lado de águas frescas, cercado de árvores carregadas do mais belos frutos.

De repente, torturado por uma terrível e insuportável sede, Tântalo, sem poder dobrar o corpo, abaixou a cabeça para beber um pouco do líquido refrescante, pois a água estava quase na linha de sua boca. A água, contudo, instantaneamente lhe desceu até os pés, ao menor movimento do pescoço. Depois, tomado por uma fome devastadora, estendeu o braço para alcançar os deliciosos frutos que pendiam das árvores ao redor. Porém, quando quase tinha um deles nas mãos, um forte vento ergueu o galho para o alto, tornando o fruto inatingível aos seus curtos braços. Deste modo Tântalo alcançou a imortalidade no inferno, como prêmio por sua selvageria. Pélope, o rapaz do ombro de marfim, por sua vez tornou-se o rei do Peloponeso.

ANEXO C – Os faroleiros¹

- Navio?

Dava azo à dúvida uma luz vermelha a piscar na escuridão da noite. Escuridão, não direi de breu, que não é o breu de sobejo escuro para referir um negror daqueles. De cego de nascença, vá.

Céu e mar fundia-os um só carvão, sem fresta nem pique além da pinta vermelha que, súbito, se fez amarela.

- Lá mudou de cor. É farol.

E, como era farol, a conversa recaiu sobre faróis.

Eduardo interpelou-me de chofre sobre a idéia que eu deles fazia.

- A idéia de toda gente, ora essa!

- Quer dizer, uma idéia falsa. “Toda gente” é um monstro com orelhas d’asno e miolos de macaco, incapaz duma idéia sensata sobre o que quer que seja. Tens na cabeça, respeito a farol, uma idéia de rua concebida do vulgo e nunca recunhada na matriz das impressões pessoas. Erro.

- Confesso-me capaz de abrir a boca a um auditório de casaca, se me desse na telha discursar sobre o tema; mas não afianço que o farol descrito venha a parecer-se com algum...

- Pois eu te asseguro, sem fazer pouco no teu engenho, que tal conferência, ouvida por um faroleiro, poria o homem de olho parvo, a dizer como o outro: Se percebo, sebo!

- Acredito. Mas perceberia melhor uma tua? Retorqui abespinhado.

- É de crer. 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...

Estávamos ambos de braços na amurada do *Orion*, em hora propícia ao asbagoar dum dramalhão inédito. Esporeado na curiosidade, provoqueei-o.

- Vamos ao caso, que estes negrimes clamam por espectros que o povoem. É calamidade à Shakespeare ou a Ibsen?

¹ O conto “Os Faroleiros” foi publicado na Revista do Brasil, nº 20, de agosto de 1917, sob o título de “Cavalleria Rusticana”. Numa carta a Godofredo Rangel, Lobato explica a mudança:

- Assina o meu drama um nome maior que o de Shakespeare...

- ???

- ... a Vida, meu caro, a grande mestra dos shakespeares maiores e menores. Eduardo começou pelo princípio.

- 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 em fora 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.

- Quem é Gerebita?

- Sabê-lo-ás em tempo. É raro isso porque no geral só se metem nas torres homens maduros, quarentões batidos pela vida e descrentes das suas ilusões. Deixar a terra na quadra verdolenga dos vinte anos é apavorante. A terra!... Nós mal damos tento da nossa profunda adaptação ao meio terreno. A sua fixidez, o variegado de aspectos, o bulício humano, a cidade, os campos, a mulher, as árvores... Conhecem os faroleiros melhor do que ninguém o valor dessas teias. Enlurados num bloco de pedra, tudo quanto para nós é sensação de todos os instantes, neles é saudade e desejo. Cessam os ouvidos de ouvir a música da terra – rumorejo de arvoredo, vozes amigas, barulho de rua, as mil e uma notas duma polifonia que nós sabemos que o é, e encantadora, unicamente quando a segregação prolongada nos ensina a lhe conhecer o valor. Cessam os olhos de rever as imagens que desde a meninice lhe são habituais. Para os ouvidos só há ali, dia e noite, ano e ano, o marulho das ondas às chicotadas no enrocamento da torre; e para a vista, a eterna massa que ondula, ora torva, ora azul. Variantes únicas, as velas que passam de largo, donairosas como garças, ou os transatlânticos penachados de fumo. Figura a vida de um homem arrancado à querência e assim posto, qual triste galé, dentro duma torre de pedra, grudada como craca a um ilhéu. Terá poesia de longe; de perto e alucinante.

- Mas o Gerebita...

- 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 d'ocasião para brotar.

Certo dia fui espaiar no cais – e lá estava, de mãos às costas, a seguir o vôo dos João-grandes e a notar a gama dos verdes luzentes que à sombra dos barcos ondeia na água represada dos portos, quando uma lancha abicou, e vi descer um homem de feições duras e pele encorreada. Ao passar um magote de catraeiros, um deles chasqueou em tom insinuativo:

- “Gerebita, como vai a Maria Rita?”

O desembarcadiço rosnou um palavrão de grosso calibre, e seguiu caminho, de sobreceño carregado.

Interessou-me aquele tipo.

- “Quem é?”, indaguei.

- “Pois quem há de ser senão o faroleiro dos Albatrozes? Não vê a lancha?”

De fato, a lancha era do farol. A velha idéia deu-me cotoveladas: é hora! Fui-lhe no encalço.

- “Sr. Gerebita...”

O homem entreparou, como admirado de ouvir-se nomear por boca desconhecida. Emparelhei-me com ele e, enquanto andávamos, fui-lhe expondo os meus projetos.

- “Não pode ser”, respondeu; “o regulamento proíbe sapos na torre. Só com ordem superior.”

Ora, eu tenho corrido mundo, sei que marosca que essa de ordens superiores. Meti a mão no bolso e cochichei-lhe o argumento decisivo. O faroleiro relutou uns instantes, mas corrompeu-se mais depressa do que esperei. Guardou o dinheiro e disse:

- “Procure o Dunga, patrão da *Gaivota Branca*, terceiro armazém. Diga-lhe que já falou comigo. De quinta-feira em diante. E bico, veja lá!”

Prometi-lho caladíssimo, e tornei ao cais à cata do Dunga. Que sim – foi a resposta do catraeiro, ilhéu palavroso, logo que expus o negócio -, já fizera isso certa vez a “outro maluco” e sabia prender a língua para não atanzar a vida e os amigos. E como me informasse do faroleiro:

- “É o Gerebita, d’apelido ganho no *Purus*, onde serviu como grumete. Ao depois se meteu na lanterna, p’r’amor d’amores, o alarve, como se faltassem elas por aí, e bem catitas. Mulheres! A mim é que não me empecem, não as songuinhas. O demo que as tolha que eu...”

E foi pelas mulheres além, a dar de rijo, com razões nem melhores nem piores que as de Schopenhauer.

No dia aprazado, antemanhã, a Gaivota largou de rumo ao farol. Saltei num rude atracadouro de difícil abordagem, e encontrei o faroleiro ocupado em polir os metais da lanterna. Recebeu-me de boa sombra, largando o esfregão para fazer as honras da casa. Examinei tudo, dos alicerces ao lanternin, e à hora do almoço já entendia de farol mais que uma enciclopédia. Gerebita deu trela à língua e falou do ofício com melancólica psicologia. Também contou sua vida desde menino, a grumetagem no *Purus*, sua paixão pelo mar e por fim a entrada para o farol aos vinte e três anos de idade.

- “Por que assim tão moço?”

- “Caprichos do coração, má sorte, coisas...”, respondeu com ar triste; e acrescentou após uma pausa, mudança de tom:

- “Pois a vida é cá isto que vê. Boazinha, hein? Entretanto, boa ou má, temos, os faroleiros, um orgulho: sem nós, essa bicharada de ferro que passeia nas águas fumando seus dois, seus três charutos...”

- “Lá vem um!” – Interrompeu-se, fisingando com a luneta uma fumaça remota.

- “Bandeira alemã... duas chaminés... rumo sul... Há de ser um ‘Cap’ – o Trafalgar, talvez. Seja lá que diabo for, vá com Deus. Mas, como ia dizendo, sem os faroleiros a manobram a ‘óptica’, esses comedores de carvão haviam de rachar à toinha aí pelos bancos de areia. Basta cair a cerração e já se põem tontos, a urrar de medo pela boca das sereias, que é mesmo um cortar a alma à gente. Porque então nem farol nem caracol. É a cegueira. Navegam com a Morte no leme. Fora disso, salva-os o foguinho lá de cima. Pouco antes de minha entrada para aqui houve desgraça. Um cargueiro da Bremen rachou o bico ali no Capelão... Quem é o Capelão? Ah! ah! ah! O Capelão... Pois o Capelão é o raio da terceira pedra a boreste. São três deste lado, a Menina, que é a primeira, a Curucutuba, que é a do meio. A criminoso é o Capelão, que reponta mais ao largo e só mostra a coroa nas grandes vazantes. Cá a bombordo ainda há duas, a Virgem e a Maldita, onde bateu o cargueiro *Rotterdam*.”

- “E aquela lisinha, acolá?”

- “Uma coitada que nem nome tem. É mansa, está muito perto da terra, não faz mal a navio. Ali mora anequim², bichanca de tamanho do diabo, que gosta de virar canoas. Mas, aqui para nós moço, isso é embromação. Peixe mora em todo o mar, não tem toca como bicho de terra. É abusão de pescador. Quando há mar, não se enxerga nada por ali; mas se a água é serena e vem vindo a vazante, vai aparecendo um lombo de pedra lisa com jeito de peixe. Passa um pescador atolambado vê aquilo de longe. ‘É anequim! É anequim! e toca a safar, com o medão n’alma. Se acontece embravecer a água, e dá temporal, e a canoa vira: ‘Qu’ é de Fulano? Tá, tá, ta, foi o anequim! Toda a gente pega, feito mulher velha. ‘Foi o anequim do farol!’ Ora aí está como são as coisas. Ele há muito anequim e tintureira³ por aqui. Onde é mar sem cação? Mas dizer que um tal mora aqui ou ali, isso é embroma.”

E na sua pinturesca linguagem de marítimo, que às vezes se tornava prodigiosamente técnica, narrou-me toda a história daquelas paragens malditas. Falou de como, segundo a tradição, se foram batizando os arrecifes; falou dos crimes de cada um; das hecatombes periódicas de aves noturnas que, cegadas pela luz, batem de peito contra os vidros da lanterna, juncando o chão de corpinhos latejantes; de medonhas tormentas nas quais o farol estremece como a tiritar de pavor. De que não falou Gerebita naquele inesquecível dia?

- “E o ajudante? Tem-no cá?”, perguntei.

O rosto do meu faroleiro mudou de expressa. Vi de relance que eram inimigos.

“É aquele estupor que lá pesca”, disse, apontando da janela um vulto imóvel, acorocado num penedo. “Está a apanhar garoupinhas. É o Cabrea. Mau companheiro, mau homem...”

Entreparou. Percebi que mascava uma confiança difícil. Mas a confiança denunciou-se apenas. Gerebita sacudiu a cabeça e murmurou de si para si:

- “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!...”

Estranha criatura, o homem! Insulados do mundo naquela frágua, ambos naufragos da vida, o ódio os separava... Não faltavam no farol, entretanto, acomodações para as famílias dos seus guardiães (sic). Por que não as tinham ali?

² Espécie de tubarão.

³ Espécie de tubarão.

Seria um bocado de mundo a lenir as agruras do emparedamento. Interpelei-o; Gerebita retrucou-me de modo enviesado.

- “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.”

Notei de novo que a pique duma revelação mascava o segredo por desconfiança ou pudor. Suas feições endureceram. Sombras más anuviaram-lhe a fisionomia. E mais torvo ainda me pareceu quando Cabrea entrou, sobrançando um balaio de pescado. Tipo de má cara, passou em direita à cozinha sem nos volver o olhar. Mas se sumiu, Gerebita exclamou: “Raio do diabo!” – assentando num caixote expiatório um murro de fender pinho. Depois:

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

- “Por quê?”

- “Por quê?... Porque... é um louco.”

Entre o primeiro e o segundo “porquê” notei transição radical. Dúbio o primeiro, o segundo afigurou-se-me resoluto, como iluminado pelo clarão duma idéia brotada no momento.

Desde esse dia nunca mais o faroleiro abandonou o tema da loucura do outro. Demonstrava-me de mil maneiras.

- “E aqui onde até os sãos perdem a tramontana”, argumentava ele, “um já assim rachado de telha aos três por dói rebenta como bomba no fogo. Eu jogo que ele não vara o mês. Não vê seus modos?”

Metade por sugestão, metade por observação leviana, razoável me pareceu a profecia; e como sem cessar Gerebita malhasse na mesma tecla, acabei por convencer-me de que o casmurro ajudante era um fadado ao hospício, com pouco tempo de equilíbrio nos miolos.

Um dia Gerebita abordou a questão nestes termos:

- “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 caso último, você compreende.”

“Compreendo, compreendo”, respondeu-me distraidamente, com quem lá segue os volteios duma idéia secreta; e depois de longa pausa: “Seja o que Deus quiser” – murmurou entre si, suspirando e recaindo em cismas.

Deixei-me ficar à janela a ver cair a noite. Nada mais triste do que as ave-marias no ermo. A treva espessava as águas e absorvia no céu os derradeiros palores da luz. No poente, um leque aluarado enrubescia nas varetas, com dedadas sangrentas de nuvens a barrá-lo de listrões horizontais.

Triste...

A ardósia do mar; primeiras estrelinhas entreluzindo a medo; o marulho na pedra, *tchá, tchá*, compassado, eterno... A alma confrangeu-se-me de angústia. Vi-me náufrago, retido para sempre num navio de pedra, grudado como desconforme craca na pedranceira da ilhota. E pela primeira vez na vida senti profundas saudades dessa coisa sórdida, a mais reles de quantas inventou a civilização – “o café”, com o tumulto, a sua poeira, o seu bafio a tabaco e a sua freguesia habitual de vagabundíssimos “agentes de negócios”...

Correram dias. Minto. No vazio daquele dessaborido viver no ermo o tempo não corria – arrastava-se com a lentidão da lesma por sobre chão liso e sem fim. Gerebita tornara-se enfadonho. Não mais narrava pinturescos incidentes da sua vida de marujo. Aferrado à idéia fixa da loucura do Cabrea, só cuidava de demonstrar-me os seus progressos. Fora desse tema sinistro, sua ocupação era seguir de olhos os navios que repontavam ao largo, até vê-los sumirem-se na curva do horizonte.

Velas, poucas alvejavam, tirante barquinhas de pescadores. Mas uma que surgisse lá nos levava os olhos e a imaginação. Como se casa bem com o mar o barco de vela! E que sórdido baratão craquento é ao pé dele o navio a vapor!

Esquinas, corvetas, pequeninos *cutters*, fragatas, lugres, brigues, iates... O que lá vai passado de leveza e graça!... Substituem-nas, às garças leves, os feios escaravelhos de ferro e piche; a elas, que viviam de brisas, os negros comedores de carvão, bicharocos que mugem roncões de touro enrouquecido.

Progresso amigo, tu és cômodo, és delicioso, mas feio... Que fizeste da coisa linda que é a vela enfunada? Do barco à antiga, onde ressoavam canções de maruja, e todo se eleava de cordame, e trazia gajeiro na gávea, e lendas de

serpentes marinhas na boca dos marinheiros, e a Nossa Senhora dos Navegantes em todas as almas, e o medo das sereias em todas as imaginações?

Desfez-se a poesia do reino encantado de Anfitrite ao ronco do *Lusitânias*, hotéis flutuantes com garçons em vez de “lobos-do-mar”, incharacterísticos, cosmopolitas, sem donaire, sem capitães de suíças, pitorescos no falar como seiscentos milhões de caravelas. O fumo de hulha sujou a aquarela maravilhosa que desde Hanon e Ulisses vinha o veleiro pintando sobre a vela oceânica...

- Se paras o caso dos loucos e te metes por *intermezzos* líricos para uso de meninas olheirudas, vou dormir. Volta ao farol, romântico de má morte.

Eu devia castigar o teu prosaísmo sonogando-te o epílogo do meu drama, ó filho do “café” e do carvão!

- Conta, conta.

Certa tarde, Gerebita chamou minha atenção para o agravamento da loucura de Cabrea, e aduziu várias provas concludentes.

- “Queira Deus não seja hoje!...”

- “Tens medo?”

- “Medo? Eu? De Cabrea?”

Querida que visses a estranha expressão de ferocidade que lhe endureceu o rosto!...

A conversa parou aí. Gerebita chupava cachimbadas nervosas, fechado de sobreceixo como quem ruma a uma idéia fixa. Deixou-me, e logo em seguida subiu. Como anoitecesse, recolhi-me pouco depois e deitei-me. Dormi e sonhei. Sonhei um sonho guinholesco, agitadíssimo, com lutas, facadas, o diabo. Lembrou-me que, agredido por um facínora, desfechei contra ele cinco tiros de revólver, as balas, porém, grudaram-se à parede e deram de ressoar dum modo que me despertou. Mas acordado continuei a ouvir o mesmo barulho, vindo de cima, da lanterna.

Pressinto a catástrofe esperada. Salto da cama e aguço o ouvido: barulho de luta. Corro à escada galgo-a aos três degraus e no topo esbarro com a porta fechada. Tento abri-la: não cede. Escuto: era de fato luta. Rolavam corpos pelo chão, fazendo retinir os vidros da lanterna, e ouvia-se um resfolego surdo, entremeado de embates contra os móveis. Trevas absolutas. Nenhuma réstia de luz coava para a escada.

Minha situação era escura. Ficar ali, inútil, quando portas adentro dois homens se entrematavam? Permanecia eu nessa dubiedade, quando choque

violento escancarou-me a porta. Um clarão de sol chofrou-me os olhos. Senti nas pernas um tranco – e rodei escada abaixo de cambulhada com dois corpos engalfinhados. Ergui-me, tonto, e vi em rebolo no chão os dois faroleiros.

Atirei-me à luta em auxílio de Gerebita.

- “Dois contra um!”, gemeu Cabrea, sufocado. “É covardia!”

Pela primeira vez lhe ouvi a voz – e hoje noto que nada nela denunciava loucura. No momento pensei diversamente, se é que pensei alguma coisa.

Gerebita, com grande assombro meu, também me repeliu.

- “Não! Não! Eu só!”

Nisto, um pegão de nortada, varrendo a torre, trancou a porta do lanternin com estrondo. Envolveu-nos de novo a escuridão.

E começa aqui o horror... Os rugidos que ouvi, os arrancos e socões formidáveis da luta nas trevas, a minha ansiedade... Pavorosos minutos de vida que não desejo renovados.

Perdi a noção do tempo. Durou muito aquilo? Não sei dizer. Só sei que a tantas ouvi escapar-se ao peito de Gerebita um urro de dor, e logo em seguida uma imprecação, “Desgraçado!”, cujas derradeiras sílabas morreram num trincar de dentes atassalhando carnes. Cabrea grugulejou um roncoco que casaram com o arquejar do peito de Gerebita, e a luta esmoreceu.

Sem palavras na boca, cegado pela escuridão, eu só ouvia, fora, os uivos da nortada, e ali, arquejo do vencedor exausto caído à beira do vencido. Com os olhos da imaginação eu via esse quadro, que com os da cara enxergava tanto como se os tivera envoltos em veludo negro.

Não te conto os pormenores do epílogo. Obtive luz e o que vi não te conto. Impossível pintar o hediondo aspecto de Cabrea com a carótida estraçalhada a dente, caído num lago de sangue. Ao meu lado Gerebita, com a cara e o peito vermelhos, a mão sangrenta, estatelava-se no chão, sem sentidos. Os meus transees diante daqueles corpos martirizados, àquela hora da noite – daquela terrível noite negra como esta e sacudida por um vento do inferno!...

Na manhã seguinte, Gerebita pousou-me a mão sobre o ombro e disse:

- “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.”

Jurei-o lealmente, tocando de leve a mão mutilada. E ele, num acesso de infinito desalento, ficou-se imóvel, a olhar para o chão, murmurando insistentemente:

“Eu bem avisei. Não me acreditaram. Agora, está aí, está aí, está aí...”

Nesse mesmo dia veio buscar-me o Dunga. Mal a *Gaivota* largou, narrei-lhe a morte do faroleiro, romanceando-a: Cabrea, louco a despenhar-se torre abaixo e a sumir para sempre no seio das ondas.

Dunga, assombrado, susteve no ar os remos.

- “Pois morreu? E louco.”

- “Está claro!”

- “Claro que lhe parece, que a mim...”

- “Conhecia-o?”

- “Não conhecia outra coisa. Des’que furtou a Maria Rita...”

- “Que Maria Rita?”

- “Pois a Maria Rita, mulher do Gerebita, então não sabe? Que ele seduziu, hom’essa.”

Abri a maior boca e arregalei o que pude os olhos.

- “Como sabe disso?”

- “É boa! Sei porque sei, como sei que aquela gaivota que ali vai é uma ave e que este mar é mar. A Maria Rita era uma morena de truz, perigosa como o demo. O tolo do Gerebita derreou-se d’amores pela bisca e lá casou. E vai ela, a songuinha, mal o homem saía no *Purus*, metia em casa ao Cabrea. E nesse jogo viveram até que um dia fugiram juntos para outras terras. O pobre Gerebita se não acabou de paixão é que é teso. Mas entrou para o farol, o que é também um modo de morrer p’r’o mundo. Pois bem. A bola vira, o tempo corre, e vai, senão quando, quem mete o Governo no farol em lugar do defundo Gabriel? Ao Cabrea! Ao Cabrea que também andava descrente da vida porque a Rita lhe fugira com terceiro. Coisas do mundo. Diz-me agora vossoria que o homem enlouqueceu, e rolou no penedo, e lá o rói o peixe. Está bem. Antes assim, que do contrário era em ponta de faca que aquilo acabaria...”

Calei-me. Há situações na vida que as idéias embaralham de tal forma que é de bom conselho deixarmo-las se assentarem por si. Eis como...

- ... o meu grande amigo Eduardo foi empulhado por um assassino vulgar!

- Perdão. O fato de se não manejarem floretes não tira àquele pugilato o caráter de duelo.

- "*Cavalleria rusticana*", então?
- E por que não?