

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS DE ARARAQUARA

Elaine de Oliveira Galastri

*ELEMENTOS CÔMICOS E TRÁGICOS EM CONTOS DE MONTEIRO
LOBATO*

ARARAQUARA

2006

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS DE ARARAQUARA

Elaine de Oliveira Galastri

*ELEMENTOS CÔMICOS E TRÁGICOS EM CONTOS DE MONTEIRO
LOBATO*

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de Araraquara, para obtenção de título de Mestre em Estudos Literários, sob orientação da Prof.^a Dra. Sylvia Helena Telarolli de Almeida Leite.

ARARAQUARA

2006

AGRADECIMENTOS

A elaboração deste trabalho deve-se:

À minha orientadora, SYLVIA HELENA TELAROLLI DE ALMEIDA LEITE, que me acompanhou e estimulou;

Aos membros da banca de qualificação, MARIA CELESTE CONSOLIN DEZOTTI e MARIA CÉLIA MORAES LEONEL pelas sugestões e indicações bibliográficas.

RESUMO

Tencionamos, por meio da análise de recursos formais e estilísticos, identificar e analisar elementos cômicos e trágicos em quinze contos de Monteiro Lobato, encontrados em **Urupês**, **Negrinha** e **Cidades Mortas**. Buscamos mostrar como o autor, nas histórias analisadas, lançou mão da associação entre o cômico e trágico (e seus mecanismos) para uma possível representação do momento brasileiro contemporâneo à produção dos textos, décadas de 10 e 20 do século passado.

Palavras-chaves: 1. Monteiro Lobato; 2. contos; 3. trágico; 4. cômico

ABSTRACT

We intend, by formal and stylistic resources, to identify and analyse comic and tragic elements in the fifteen short stories chosen from Monteiro Lobato's work, found in **Urupês**, **Negrinha** and **Cidades Mortas**. We sought to show how the author, in these analysed stories, dipped into the association between the comic and tragic (and their mechanisms) for a possible representation of the historic Brazilian moment, contemporary to the texts' production, in the 10's and 20's.

Key-words: 1. Monteiro Lobato; 2. short story; 3. tragic; 4. comic;

SUMÁRIO

Introdução _____	01
Capítulo I – O gênero “conto” na concepção de Monteiro Lobato _____	04
Capítulo II – Observações sobre o cômico _____	11
O Cômico na obra lobatiana _____	13
Capítulo III – Observações sobre o trágico _____	18
O trágico na obra lobatiana _____	20
Capítulo IV – A tragicidade e a comicidade como um estilo lobatiano _____	23
Capítulo IV – O cômico e o trágico nos contos de Monteiro Lobato _____	29
Conclusão _____	94
Referências bibliográficas _____	96

Introdução

No que tange às criações literárias, é possível afirmar que houve no decênio de 1910 o esboço de grandes mudanças. Já se percebem traços de enfraquecimento do que antes era tão vigente nas Letras, como, por exemplo, o purismo gramatical e a ânsia de adotar como modelo a literatura portuguesa.

Nesse cenário encontra-se Monteiro Lobato, um paulista nascido em Taubaté, que soube, com maestria, refletir de variadas maneiras sobre o período social e político de seu Brasil, em especial, o estado de São Paulo, marcado por diversos fatores históricos, entre eles, como afirma Alfredo Bosi (1967, p. 63), a imigração européia, a expansão do café, o nascimento do proletariado nos centros urbanos, a inquietação social que se generalizava. Bernardo Elis (apud DANTAS, 1982, p. 64) compara um dos livros do autor, **Urupês**, à obra de Euclides da Cunha, **Os Sertões**, e afirma que tanto um quanto o outro busca despertar a atenção para o interior do Brasil, que não é apenas majestoso em sua natureza, mas também doloroso em seu atraso e nos seus vícios.

Vale lembrar, aqui, a afirmação de Gotlib (2003, p. 63) sobre a história ficcional. Segundo ela: “[...] há textos que têm a intenção de registrar com mais fidelidade a realidade nossa. Mas a questão não é tão simples assim.” A autora chama nossa atenção quanto à ficcionalidade dos enredos que, podem, sim, estar relacionados à realidade do escritor, porém, não perdem seu caráter de invenção.

Seguindo a idéia da autora, podemos afirmar que Monteiro Lobato buscou retratar, por meio de suas histórias, o momento contemporâneo, e, para isso, não raro, segue o caminho do trágico e do cômico, escolha essa não gratuita, já que tanto a tragicidade quanto a comicidade possuem como base uma significação social.

O primeiro, conforme Eco (1984, p.348), tende à reflexão sobre a natureza de certa regra transgredida pelo indivíduo. Essa transgressão é, ao mesmo tempo, a origem e também o motivo da ação trágica. Ao cometer o erro, o herói trágico, de acordo com Aristóteles (1979, p. 258), cai em desgraça, não devido a seu destino, mas em razão de uma má escolha e das suas conseqüências. Já o segundo, ainda seguindo as idéias do filósofo, apresenta o homem inferior, os maus costumes que serão ridicularizados por meio do riso. Bergson (1983, p. 99-100) destaca o cômico como sendo a vingança da sociedade contra o desvio. Para ele:

O riso é, antes de tudo, um castigo. Feito para humilhar, deve causar à vítima dele uma impressão penosa. A sociedade vinga-se através do riso das liberdades que se tomaram com ela. Ele não atingiria o seu objetivo se carregasse a marca da solidariedade e da bondade.

Assim, buscou-se para a realização deste trabalho, o exame dos contos “O engraçado arrependido”, “A vingança da peroba”, “Um suplício moderno”, “Pollice Verso”, “O mata-pau” e “O comprador de fazendas” em **Urupês**; “O colocador de pronomes”, “A policitemia de Dona Lindoca”, “O bom marido”, “Sorte grande” e “Herdeiro de si mesmo” em **Negrinha**; “Pedro Pichorra”, “O fígado indiscreto”, “Um homem de consciência” e “Um homem honesto” em **Cidades Mortas**¹ a fim de mostrarmos a tragicidade e a comicidade como traços do estilo lobatiano, que traz em si a intenção do autor em salientar os contrastes pelos quais passava sua época.

Talvez por ser tão reconhecido pela sua literatura infantil, as obras para adultos de Monteiro Lobato não têm sido merecidamente estudadas, caindo num certo esquecimento. Assim sendo, mediante a constatação da quase ausência de um estudo de

¹ A partir daqui, tais obras de Monteiro Lobato terão como referência as siglas: **U** (Urupês), **N** (Negrinha) e **C. M.** (Cidades Mortas)

maior profundidade que trate da conjugação do trágico e do cômico em seus contos, surgiu a proposta do presente estudo. Examinando os temas e recursos estilísticos e formais na composição trágica e cômica dos enredos e personagens de Lobato nos referidos contos, pretende-se explorá-los em sua relação com o contexto histórico-cultural em que foram concebidos.

CAPÍTULO I

O gênero “conto” na concepção de Monteiro Lobato

Ando frio com o conto. Acho um campo muito restrito, coisa só para os grandes mestres. Engano pensar que por ser mais curto seja mais fácil, mais próprio de principiante (LOBATO, 1959, v.1, p. 265).

Monteiro Lobato, em alguns de seus contos, deixa claro como se deve construir esse gênero. Os contos “A fachada imortal” – N, “Meu conto de Maupassant” – U, e “O Resto de Onça” – C. M., não estão dentre os que serão examinados no decorrer desta dissertação, assim, não serão mais comentados posteriormente, apenas o conto “O mata-pau”- U continuará sendo estudado, contudo, foram trabalhados neste capítulo para melhor explicitar a idéia do autor sobre esse tema.

As histórias de Lobato sempre (ou quase sempre) se iniciam com alguém contando um “causo”, pode ser o protagonista o “contador”, ou este está perto de alguém e ouve que certo dia... Não é gratuito o fato de Monteiro Lobato ter sido um dos maiores contistas brasileiros, criando personagens imortais, como Jeca Tatu. São de Jorge Amado (apud DANTAS, 1992, p.56) as palavras a seguir:

O contista de **Urupês** é um mestre e se hoje existe um tão grande movimento em torno do conto brasileiro, isso se deve em grande parte, à obra de Monteiro Lobato, que deu popularidade, angariou leitores, para um gênero até então de pequena circulação; o conto ganhou público no Brasil com os livros de Lobato.

Na atitude de retratar em suas histórias o cotidiano, o autor mostra ao público o que este quer ver, suas vidas sendo retratadas nas páginas de um livro. E por que contos? Talvez por se identificado como, na maioria das vezes, um gênero curto, de rápida leitura, acessível a uma população que ainda se acostumava com o ritmo acelerado e perturbado da industrialização no final da década de 1910 e início da década de 1920.

Mas, embora possa ter uma leitura ágil, o conto não deve ser tomado como um gênero simples, ao contrário disso, afirmava Lobato: “Toda gente considera o conto um gênero leve – e tomam o leve como sinônimo de fácil. Mas note que em todas as literaturas só emerge um Maupassant para dez romancistas” (LOBATO, 1959, p.281).

Através de seus contos, Lobato insere o leitor na história não apenas ficcional, mas na história brasileira, não nos deixando esquecê-la. Segue uma linha de criação semelhante àquela que sempre admirou- Maupassant- autor em cujas histórias “o acontecimento flui, naturalmente, sem nada de excepcional” (GOTLIB, 2003, p.46). Assim também são as histórias do escritor, personagens criados a partir da observação do meio e que em nenhum momento serão dotados de faculdades especiais, ao contrário, denotam o momento vivido pelo Brasil.

Dessa forma, Monteiro Lobato tece o enredo de seus contos, em que deve permanecer, antes de tudo, a capacidade de impressionar seu público, de fazê-lo memorizar a história. Dessa forma, ele afirma: “O fim visado num romance ou num conto deve ser o máximo de impressão no leitor com o mínimo de meios [...]. Prefiro fabricar um martelo de pinga a um barril de garapa azeda” (LOBATO, 1959, p. 137).

O autor tem uma idéia do conto que em muito lembra Edgar Allan Poe, pois, para Lobato, esse gênero deve ser calculado, trabalhado para se chegar ao fim pretendido. São dele as palavras: “Se me seduz uma idéia, ponho-a em conto, mas sempre com

muita preguiça. O gosto vem depois, na polidura do borrão, no acepilhamento, no envernizamento [...] (LOBATO, 1959, p. 147)”.

Em muitos de seus contos, Lobato faz questão de deixar transparecer todos esses seus pensamentos. Explícita ou implicitamente ele lança suas idéias e o leitor atento capta suas intenções. É o que percebemos nos contos “A facada imortal”- **N**, “Meu conto de Maupassant”- **U**, “O mata-pau”- **U** e “Resto de Onça”- **CM**.

O primeiro conto é arquitetado sobre esse assunto. A “facada” nada mais é do que uma metáfora para o dom da persuasão, o dom de prender a atenção por meio da fala, por meio da oralidade - aliás, essa oralidade estará predominando em todos os contos do autor, a fala simples, passível de memorização e contínua transmissão.

Indalício Ararigboia é um “contador de histórias” que usa de seu dom para ganhar dinheiro. Sobre esse personagem, diz o narrador:

[...] as palavras vinham-lhe como pêssegos embrulhados em paina, e sabiamente amarelentadas, porque, dizia ele, o homem que fala depressa é um perdulário que deita fora o melhor ouro de sua herança.
(LOBATO, 1991, p. 105)

Como mencionado, as histórias de Lobato em muito lembram as de Maupassant, como essa que possui enredo simples, sem grandiosos acontecimentos, mas que possui um desenrolar, com início, meio e fim.

Aliás, o autor reconheceu mais de uma vez sua admiração pelo escritor francês. Uma delas em suas cartas para Godofredo Rangel, reunidas nos dois volumes de **A Barca de Gleyre**.

Sou partidário do conto, que é como o soneto na poesia. Mas quero contos como os de Maupassant ou Kipling, contos concentrados em que haja drama ou que deixem entrever dramas. Contos com perspectivas. Contos que façam o leitor interromper a leitura e olhar para uma mosca invisível, com olhos grandes, parados. (LOBATO, 1959, p. 243).

Também produziu um “metaconto” intitulado “Meu conto de Maupassant” - U, em que ressalta o estilo desse autor. Logo no início da história, o narrador ouve duas pessoas conversando:

- Anda a vida cheia de contos de Maupassant; infelizmente há pouquíssimos Guys...

[...]

- Porque a vida é amor e morte, e a arte de Maupassant é nove em dez um enquadramento engenhoso do amor e da morte. (...) (LOBATO, 1997, p.83)

E, mais uma vez, tem-se uma trama simples, aqui a história se baseia num assassinato cujo acusado era inocente e pagou por um crime que não cometera.

Em “O mata-pau”, o autor salienta a questão da oralidade, o ato de se contar uma história sem a preocupação com a gramática, com o pedantismo, mas sim com a veracidade do fato, a naturalidade que se encontra numa roda de amigos, e é com a naturalidade que o leitor se depara em cada um de seus enredos.

No trecho seguinte, o protagonista pergunta a um trabalhador da fazenda sobre a história do mata-pau, e assim é a fala do personagem:

O camarada contou a história que para aqui traslado com a possível fidelidade. O melhor dela evaporou-se, a frescura, o correntio, a ingenuidade de um caso narrado por quem nunca aprendeu a colocação dos pronomes e por isso mesmo narra melhor que quantos por aí sorvem literaturas inteiras, e gramáticas, na ânsia de adquirir o estilo. Grandes folhetins andam por esse mundo de Deus, perdidos na gente do campo, engramatilíssima, porém pitoresca no dizer como ninguém (LOBATO, 1997, p. 109).

É perceptível a crítica que Lobato tece à gramatiquice de certos escritores, cuja maior preocupação não é a história contada de uma forma simples e clara, de fácil acesso à massa, mas narrativas que representem a correta aplicação das regras gramaticais, ofuscando, contudo, o entendimento do enredo.

No conto “O Resto de Onça” talvez haja o mais explícito pensamento do autor sobre o gênero conto. A idéia não é diferente das vistas até aqui. Logo no início da história, o personagem entrega para sua cozinheira um conto de Alberto de Oliveira, pedindo sua opinião. A cozinheira não aprova, e diz que o autor “engrola, engrola, vai pra lá, vem pra cá e a gente fica na mesma” (LOBATO, 1995, p. 70).

Vê-se aqui a mesma idéia do conto anterior, “O mata-pau”, a de que é para o público maior que se deve escrever, e assim, usar uma linguagem simples. O diálogo entre Josefa – a cozinheira – e o narrador pode ser considerado uma metáfora para exemplificar a reação da massa ao ler criações repletas de psicologismos e eruditismos. Nessa conversa entre personagens, Lobato mostra-nos, novamente, seu pensamento:

_ Mas, Zefa, que diz o homem, afinal de contas?

- Não diz nada; engrola, engrola, vai pra lá, vem pra cá e a gente fica na mesma. É dos tais perobinhas da miúda que outro dia mecê chamou...como é mesmo?...pici...pici.

_ ...cólogos, psicólogos. Os homens do estado d'alma. Penso como você, Josefa. Quero conto que conte coisas; conto donde eu saia podendo contar a um amigo o que aconteceu, como o fulano morreu, se a menina casou [...]. contos, em suma, como os de Maupassant ou Kipling. (LOBATO, 1995, p. 70).

A idéia de que os grandes contos estão nos causos do povo também está presente nesse enredo. Aqui um dos personagens afirma que qualquer pessoa possui em sua cabeça uma anedota a ser contada, e aposta com o outro que é capaz de tirar uma história do primeiro conhecido que passasse. Afirma o personagem:

Contos andam aí aos pontapés, a questão é saber apanhá-los. Não há sujeito que não tenha na memória uma dúzia de arcabouços magníficos, aos quais, pra virarem obras d'arte, só falta o vestuário da forma (...)
(LOBATO. 1995, p. 71).

E é o que sucede. É o personagem Cerqueira César que aparece e é estimulado a contar um “causo”. Narra a história de Resto de Onça, um homem que fora atacado e mutilado por uma onça, no sertão. Como tivesse sobrevivido, ganhou esse apelido da população. Cerqueira César consegue prender a atenção de todos, despertando-lhes o interesse pela história.

Após a narração, os dois personagens do início do conto comentam:

- (...) mas não é bem um conto, não passa de um caso, duma anedota de caçador.

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

De fato uma forma literária, umas pitadas de descritivo, pronomes pr`ali, uns enfeites pimpões e pronto! Vira conto dos autênticos [...] (LOBATO, 1995, p. 74).

Percebe-se, assim, que Monteiro Lobato demonstrou, por meio de suas histórias, o que defendera em suas cartas para Rangel. Vê-se (e isso ocorre em todos os seus contos) que sempre se preocupou em criar histórias de ação em que estivessem presentes fatos capazes de “hipnotizar” seu leitor, por exemplo, assassinatos, suicídios, desaparecimentos, vinganças, casamentos, e que, principalmente, fossem “recontáveis”, que passassem de um para o outro sempre com a mesma simplicidade.

CAPÍTULO II

Observações sobre o cômico

Humor é a maneira imprevisível, certa e filosófica de ver as coisas (LOBATO, 1959, p. 12).

A comédia é um gênero literário que possui várias regras, a definição mais conhecida foi dada por Aristóteles (1993, p.35), em que este filósofo afirma ser “a imitação de homens inferiores; não, todavia, quanto a toda espécie de vícios, mas só quanto àquela parte torpe que é o ridículo”.

Já o cômico é um fenômeno que pode ser apreendido em diversos campos, não se restringindo aos limites da comédia enquanto gênero. É necessário, portanto, fazer distinção entre comédia, gênero, com características e funções mais específicas, e cômico ou comicidade, manifestações mais abrangentes e difusas. Aqui trabalharemos com o conceito de cômico ou comicidade, conforme foi exposto e não com o conceito de comédia, que se vincula a convenções que não estarão com frequência presentes nos textos de Lobato.

Muito se tem estudado sobre a comicidade, e inúmeros são os teóricos e filósofos que a descrevem. Para Bergson (1983, p.12), o cômico é fruto da vida real que se apresenta à arte. Junta-se aqui a idéia de Pavis (1999, p.58), para quem a comicidade está associada à vida comum, já que entende-se por ser a capacidade do homem de perceber e ridicularizar aspectos socioculturais, usando, muitas vezes, a ironia para mascarar ou criticar o meio.

Dessa maneira, diante ao desvio do indivíduo, ou de um grupo, que não segue as regras impostas pela sociedade, o cômico possuirá um poder de destruição, pois humilha, rebaixa e destrói o indivíduo. O riso suscitado é, de acordo com Bergson, uma vingança da sociedade a esse ser desviado, é a expressão social de uma imperfeição que exige ser corrigida. Contudo, para haver o riso, pressupõe-se uma relação entre a mensagem cômica e o indivíduo que ri, daí a razão de ser o cômico um fator social (BERGSON, 1983, p. 14). Deve haver, aí, um processo de comunicação em que o público esteja inserido na realidade que está sendo ironizada e se veja ferido ou até mesmo vingado, pela cena risível que presencia. Cabem aqui as palavras de Hegel (1997, p.595), que afirma estar o cômico ligado ao bom humor e à segurança, que permitem ao homem se elevar acima da própria contradição.

Tendo citado o “bom humor”, torna-se imprescindível apresentar a diferença entre a comicidade e o humorismo.

Embora a definição de humor seja incerta - visto que muitos foram os filósofos que buscaram a precisão, e não chegaram a nenhum consenso - Umberto Eco (1989, p 254) lança a idéia de que o cômico e o humorismo estejam separados pelo ato da reflexão e do distanciamento. Explicando de forma mais clara, de acordo com Eco, na comicidade, onde os acontecimentos são contrários à ordem natural das coisas, o indivíduo ri porque tais ações não lhe dizem respeito (é onde ocorre o distanciamento), sentindo-se, dessa forma, superior a tudo que está presenciando.

Ao contrário disso, no humorismo há um riso reflexivo, melancólico, o indivíduo ri do outro e de si mesmo. É um sorriso discreto, mesclando acolhimento e rejeição, diluindo pelo texto um certo ceticismo. Poder-se-ia dizer que o humorismo é um subgênero do cômico, assim como também pode ser a ironia, ou ainda, a sátira.

Uma outra característica muito presente nas criações literárias com teor cômico é a caricatura. Compreende-se a caricatura, num primeiro momento, por ser o exagero e ridicularização de uma característica captada no objeto a ser satirizado. Sobre isso, afirma Sylvia Helena Telarolli de Almeida Leite: “A caricatura é a máscara que desmascara [...]. É uma reprodução negativa, às avessas” (LEITE, 1996, p. 20). Ainda de acordo com a autora, na caricatura serão enfatizados os gestos (atitudes, movimentos, discursos) e não as ações da personagem, afirma ela: “A caricatura explora os mais diferentes traços que caracterizam o próprio homem” (LEITE, 1996, p. 22).

Faz-se importante lembrar que, no decorrer da análise dos contos de Lobato, na presente dissertação, outras definições do cômico serão apresentadas, com seus respectivos exemplos, proporcionando, assim, um maior entendimento e conhecimento das variadas vertentes da comicidade.

O cômico na obra lobatiana

Com a proclamação da República, em 1889, os brasileiros criaram uma forte expectativa de modernidade, de ruptura com, o até então, Brasil provinciano.

Porém, não foi bem isso que aconteceu, pois, junto com a industrialização, conviveu também toda a diversidade regional brasileira. O país caminhava lentamente e levava consigo resquícios da escravidão, da nação complexa, confusa diante desses dois Brasis.

Com essa situação, estudiosos e literatos encontram-se frente a um dilema, pois como poderiam retratar o Brasil? Qual era o tipo definido do brasileiro? Qual era o estado do país? Moderno? Provinciano?

Assim, foi por meio do cômico que toda essa situação começou a ser descrita. Não que a comicidade nunca tivesse aparecido para retratar a política brasileira, mas agora ela ganha mais força, o cômico era próprio para a situação devido a seus jogos de contraste, deslocamento de significados, nada mais propício para retratar o momento vivido (SALIBA, 1998, p.297).

Desta forma, a tradição humorística brasileira, já iniciada no tempo da Regência, e do 2º Reinado, conquista um maior espaço com o Regime Republicano. Autores como Machado de Assis e Artur Azevedo já haviam antes retratado situações cotidianas de forma risível, mostrando o estranhamento do brasileiro diante dos acontecimentos públicos.

Dentro dessa tradição surge, em 1914, Jeca Tatu, personagem de Monteiro Lobato que representa o caipira brasileiro. Antes, porém, do aparecimento do Jeca, Lobato já apresentava ao público personagens caipiras que eram esboços daquele caboclo que se tornaria tão famoso, por exemplo, Pedro Pichorra, caipira apresentado no conto de mesmo nome. Através da caricatura e da ridicularização, o autor suscita o riso em seu leitor, ao mesmo tempo em que apresenta as mazelas nacionais. Faz-se importante, contudo, salientar que a grande massa de brasileiros era analfabeta, no entanto havia uma camada média (não intelectualizada) a quem a literatura lobatiana agradou, já que esta era direcionada ao povo, dotada de uma linguagem extremamente abasileirada e ligada à oralidade.

Como visto, o riso serve de eficiente castigo para o indivíduo que se “desvia”, mostra, por meio daquele que está sendo ridicularizado, as imperfeições a serem corrigidas. O cômico, o engraçado se torna a correção, pois rebaixa, humilha e, ao mesmo tempo, revela a intenção do autor. Contudo, é extremamente importante que todos esses artifícios do cômico utilizado por Lobato sejam captados pelo leitor. Este

precisa estar ciente da veia cômica do autor, e atentar para o que existe atrás de uma frase engraçada, de uma fala mais satírica do narrador ou de algum personagem. Além disso, é interessante um conhecimento prévio dos acontecimentos e da vida brasileira nas décadas de 1910 e meados de 1920, pois, ao leitor de hoje pode não ser mais risível algo que, na época, era de extrema graça ao leitor de Lobato. Umberto Eco (1984, p. 343) afirma que o cômico encontra-se ligado à cultura, à sociedade, a um determinado tempo.

Um exemplo da necessidade do conhecimento da época do autor são os contos “A policitemia de Dona Lindoca” - N ou “Pollice Verso” - U, em que Monteiro Lobato vai ridicularizar os médicos que, segundo ele, eram verdadeiros mercenários diante de seus pacientes, inventando doenças para não perderem a chance de ver o lucro. Ao leitor alheio a essa informação, o conto não deixará de ser engraçado, mas estará excluído da oportunidade de saborear a veia crítica do pai de Negrinha. Assim também é o conto “Um suplício moderno” - U, pois nessa história Lobato fala do estafeta². O autor tece um enredo cujo protagonista é um sofrido entregador de telegramas, que viaja quilômetros no lombo de um burrinho para fazer entregas nas fazendas. Para haver aqui o riso irônico pretendido por Lobato, ao leitor de hoje torna-se interessante saber como eram feitas as entregas de correspondência no início do século passado, só assim terá um entendimento mais claro das acirradas críticas do autor ao governo, que não propiciava melhores condições de trabalho a esse servidor público.

Todorov (1980, p. 280), em seu livro **Os gêneros do discurso**, no capítulo “O chiste”, irá citar Freud, e segundo este, há dois aspectos em cada chiste. Diz ele:

² Correio a cavalo

Recordemos que o chiste apresenta ao ouvinte uma dupla face, e lhe impõe duas concepções diferentes. Nos chistes por contra-senso (...) uma das concepções, a que se limita apenas ao texto, afirma o contra-senso; a outra, que, na seqüência das alusões, segue seu caminho pelo inconsciente do ouvinte, atinge o senso profundo.

Assim, baseando-se nessa idéia de Freud, podemos dizer que o indivíduo que lê Lobato sem conhecer sua real intenção, estará no plano do contra-senso. Já aquele leitor que intui que não é em vão cada frase irônica, cada personagem caricaturado, e viaja para além do significado de cada palavra, dentro do texto encontrar-se-á no plano do senso profundo.

Monteiro Lobato usa diferentes vertentes do cômico em suas criações, como a ironia, a sátira, a caricatura, que muitas vezes assumem o papel de corretivo, o castigo a algo que deveria ter sido evitado, ficando, assim, como uma lição ao ser desviado. Essa face do cômico, porém, nem sempre se restringe a um só indivíduo, podendo se referir a uma camada social. É o que vemos, por exemplo, em “O fígado indiscreto” – **C.M.**, em que a caricatura se estende a uma família, representante, aqui, da burguesia. Grande parte das vezes em que existe a caricatura há, como consequência, a fixação do personagem, como aconteceu com o Jeca Tatu ou o gramático Aldrovando Cantagalo. Seria essa mais uma faceta da caricatura, a cristalização de uma imagem? Talvez um recurso estratégico para suscitar a reflexão?

Já a sátira é direcionada a diversos setores da sociedade, por exemplo, a política (mais comum), em histórias como “O engraçado arrependido” ou “Herdeiro de si mesmo”. Também a justiça (ou a falta dela) no conto “O mata-pau”; o voto comprado em “Um suplício moderno”. Percebe-se que o autor desabafa a indignação, ataca a todos

que, de alguma forma, no olhar do autor, colaboram para o entrave do país. Esse mecanismo do cômico aparece como um recurso vingativo, um ataque - ou defesa, se seguirmos a idéia de Alfredo Bosi (2000, p. 187), para quem a sátira é uma forma de resistência e de defesa às circunstâncias do agora que não agradam ao poeta - ao opressor, que pode ser tanto uma classe social (a burguesia da época, por exemplo) como setores de uma sociedade (o clero, o coronelismo, os gramáticos). Intimamente ligada à sátira, nos contos lobatianos, está a ridicularização. Para Alceu Amoroso Lima: “A sátira é o ácido que ataca para curar” (LIMA, 1966, p. 144), e é isso que vemos nos contos, se não há a cura, há uma forte intenção dela.

A ironia se faz presente em toda a obra contística do autor. Pode estar presente na caracterização ou na fala dos personagens (“Um homem honesto” – C.M.), na descrição de lugares (“A vingança da peroba” - U, “O comprador de fazendas” - U), ou também na fala do narrador (“O bom marido” - N), muitas vezes lembrando Machado de Assis quando este se dirige ao leitor (“A Policitemia de Dona Lindoca” - N). Sua ironia é de fácil percepção, não sendo impossível para o leitor captá-la. Talvez essa simplicidade se deva ao fato – já referido no início desse capítulo – de suas obras estarem direcionadas a um público não intelectualizado.

Assim, o cômico na obra de Monteiro Lobato, expressa idéias camufladas pelo riso, seu olhar e seu pensamento sobre o que estava ocorrendo ao seu redor, situações em que ele também era vítima. Jacques Peletier (apud CARLSON, 1997, p. 69) afirmava que a comédia é um “espelho da vida” e, assim sendo, deve refletir essa vida, sendo fiel aos tipos. Aqui substituiremos a palavra “comédia” (gênero dramático) por “cômico” que, nesse caso, pode ter a mesma explicação dada por Peletier.

CAPÍTULO III

Observações sobre o trágico

Para ele [Monteiro Lobato], o trágico é mais definidor do real do que o lírico, talvez partindo do pressuposto de que nos grandes tranSES da vida é que a verdadeira personalidade do ser humano vem à tona e se manifesta (ELIS apud DANTAS, 1982, p. 63-4).

Primeiramente, faz-se importante distinguir a tragédia e o trágico (ou tragicidade). A primeira entende-se por ser um gênero literário que possui suas próprias regras. Já o segundo trata-se de uma concepção literária que se encontra em diversas outras manifestações artísticas. Muitos estudiosos e filósofos que se dedicaram ao estudo da tragédia concordam com o fato desse gênero estar relacionado à condição humana. A tragicidade, semelhante à tragédia, também tem, como característica, a relação com a existência humana. Podemos dizer que a tragicidade é um traço estilístico da tragédia, pois, segundo Rosenfeld (1965, p.7) “Toda obra possui aproximação entre o gênero e o traço estilístico, por exemplo, o drama tende ao dramático, o poema lírico ao lírico [...]”. Adotaremos, neste trabalho, a definição de trágico e seus mecanismos nos contos lobatianos.

Bornheim (1963, p.77) afirma que existem no homem características que possibilitam a vivência do trágico, tais como a imperfeição ou a limitação (aliás, características essas também válidas para o cômico). Já Hegel (1997, p.597) dizia que em qualquer ação trágica estarão presentes as forças universais da vontade humana, como o amor carnal, paternal, filial, o amor fraternal, vindo, em seguida, os interesses da vida civil.

Se recorrermos à **Poética**, de Aristóteles (1979, p.243), encontraremos, quanto às características das personagens trágicas, indivíduos nobres, de posses, em geral reis, rainhas, chefes, etc. No século XVI, houve a tentativa de se colocar personagens não-nobres na tragédia, como fez Sperone Speroni (apud CARLSON, 1997, p. 40). Por essa atitude foi alvo de crítica, por não seguir as tradições aristotélicas. Essa visão vai mudar apenas a partir do século XIX, pois, segundo Lesky (1970, p.26), a tragédia burguesa deixa de apresentar como protagonistas pessoas de importância significativa.

Umberto Eco (1984, p.346) lembra-nos que tanto o cômico, quanto o trágico apresentam o desvio de uma regra cometida pelo indivíduo. No entanto, como vimos no capítulo anterior, o castigo da sociedade, dentro da comicidade, é o riso, já na tragicidade é a condenação da personagem, havendo, assim, uma consequência fatal.

Existe ainda, como ocorre no cômico, a necessidade de que o público tenha um certo conhecimento do momento social em que foi criado o texto trágico que presencia, pois, embora a história trágica tenha um efeito universal- a compaixão- , a regra transgredida pertence a uma cultura, uma situação social. Sobre isso, afirma J-P. Vernant: (1999, p. 8): “Cada peça constitui uma mensagem encerrada num texto [...]. Mas esse texto não pode ser entendido plenamente sem que leve em conta um contexto”.

O enredo trágico pode ser constituído por diferentes partes, como por exemplo a *hybris*, a peripécia, o *phathos* entre outros. Não há, contudo, a necessidade de encontrarem-se reunidos num único texto. A *hybris*, termo grego que significa “orgulho ou arrogância funesta” (PAVIS, 1999, p. 197), entende-se por ser a desmedida causada pelo indivíduo, a transcendência de seus limites, que acaba por acarretar sua destruição. O indivíduo, diante de um forte desejo, ou comportamento, torna-se cego perante o mundo e os outros, não ouvindo ninguém, crente de que tudo que faz é correto. É

previsível que, diante de tal situação, bom não será o resultado. No decorrer desta dissertação, a *hybris* é destacada em alguns contos analisados.

A peripécia é a conversão das ações ao contrário, uma reviravolta no destino do indivíduo da ação trágica. Já o *pathos*, ou patético, é entendido como uma ação que causa danos, sofrimento, como a morte, dores intensas e tudo quanto a isso se assemelha (MALHADAS, 2003, p.75).

Ao contrário do que se costuma acreditar, um enredo trágico não precisa, necessariamente, ter um final trágico. Devido às palavras de Aristóteles em sua *Arte poética* (1979, p.247), de que o trágico deveria suscitar o terror e a piedade, tornou-se cristalizada a idéia de que toda ação trágica possui uma morte em seu final (ou uma grande decepção). Porém, há histórias trágicas com finais felizes e também com reconciliação, não havendo, para isso, a morte do personagem.

Nas análises dos contos lobatianos, outras definições sobre o trágico serão apresentadas, dentro de um contexto específico a elas.

O trágico na obra lobatiana

Se compararmos os pensamentos sobre a tragicidade desde a antiguidade até a modernidade, podemos perceber que muitos conceitos foram mudando, ou seria melhor dizermos, adaptando-se às mudanças sociais?

Começamos pela idéia de Aristóteles (1979, p.246), de que a “tragédia representa os homens melhores do que são na vida real”, ou de que “a tragédia é a imitação de uma ação importante e completa [...]”, e que “o terror e a compaixão têm por efeito a purgação dessas emoções”. Esta foi a definição de “tragicidade” mais aceita e seguida, contudo, outras idéias surgiram, com outros pontos de vista.

Para Batista Guarini (apud CARLSON, 1997, p. 50), Aristóteles “apenas descreveu o drama tal qual existia em seu tempo, sem pretender delinear padrões para todas as épocas”. Ainda, segundo esse autor, o cômico e o trágico se combinam para formar um todo novo ao invés de serem apresentados como distintos, como ações separadas. Samuel Johnson (apud CARLSON, 1997, p. 130,) tem idéia semelhante, pois para ele o drama misto irá representar com maior fidelidade a forma pela qual o mundo opera.

Afonso Sastre (apud CARLSON, 1997, p. 405), dramaturgo espanhol, afirma que Aristóteles deveria ser atualizado. Segundo ele, as “purgações” existentes na tragédia teriam por objetivo despertar no público a reflexão, buscando a amenização desse acontecimento penoso por meio de seu próprio esforço. Assim, o indivíduo deve ser estimulado a tomar decisões, tanto individuais quanto as que envolvam a coletividade.

Se pensarmos nos contos que serão aqui trabalhados, poderemos atentar a essa purificação social de que fala Sastre. Nos contos de Monteiro Lobato, assim como o cômico, o trágico apresenta uma intenção reveladora diante da política social e econômica existente no Brasil contemporâneo do autor. Dentro do momento trágico do enredo, é possível perceber elementos típicos da ridicularização, como a sátira, e também a exploração do exagero, da caricatura (como no momento da morte de Aldrovando Cantagalo, em “O colocador de pronomes”). Alceu Amoroso Lima (1966, p.303) afirma que Lobato possui um duplo caráter extremo – “trágico e sarcástico. Este quando a realidade é apenas superficial e cotidiana, aquele, quando excepcional e profunda”.

Numa situação trágica, Lobato acreditava que não poderia haver o fingimento, a mentira, pois ninguém conseguiria fingir ser algo que não é diante de um grande

sofrimento e até mesmo diante da morte. O autor afirma numa entrevista a Artur Neves (1943, p.16): “A morte, meu caro, e o amor... são os únicos momentos em que a jogralice da vida arranca a máscara e freme num delírio trágico”.

Na sua fala, Lobato não usava eruditismos para mostrar um caipira forte, saudável, ao contrário, bate de frente com essa concepção romântica do sertanejo, e o apresenta, numa linguagem acessível e extremamente brasileira, fraco, covarde, doente. O trágico “é capaz de aproximar a idéia da arte ao mais fiel sentido da realidade” (LOBATO apud DANTAS, 1982, p. 63).

Dentro dessa adesão de Lobato ao trágico, é possível observarmos que o autor traça um paralelo entre a tragicidade e o determinismo ligado ao caipira, em certas falas ele afirma: “Por que é assim? Porque a terra sorvada ‘cansou’, e em vez de curar da sua recomposição consoante a prática universal, nós, levados pela tara aimoré do sangue, abandonamo-la” (LOBATO, 1972, p. 85).

Para Lobato, o caipira era tido como o responsável pelo atraso do desenvolvimento agrícola do país, o caipira é descrito, como já vimos por meio do Jeca Tatu, como um ser nômade, preguiçoso e doente. Com recursos cômicos e trágicos, o autor vai culpá-lo pela destruição da terra, por sua má utilização, por sua preguiça ao cultivo. É verdade que, anos depois, Lobato reconheceu que o culpado dessa situação decadente do meio rural não era o “Jeca” – esse não passava de uma vítima – mas sim a falta de apoio governamental, pois não era dispensado ao homem do campo estímulo nem para o desenvolvimento rural, nem para os cuidados de higienização necessários para seu bem estar. Prova dessa mudança de visão do autor é seu personagem “Jeca Tatuzinho”, criado em 1919, diretamente relacionado com a campanha higienista já presente no Brasil daquele momento. Porém, nesse instante, início de 1910 – era o próprio Jeca, na opinião de Lobato, o único culpado por sua situação.

CAPITULO IV

A tragicidade e a comicidade como um estilo lobatiano

É neste tom entre irônico e sarcástico que se pode encontrar o melhor do contista [Monteiro Lobato] (CAVALHEIRO, 1955, v. 1, p. 223).

Nos decênios de 1910, a literatura no Brasil tornou-se um importante meio de manifestação nacional. Muitas obras artísticas eram verdadeiros retratos da sociedade do momento, e, definitivamente, não se encontravam aí cenas e paisagens idealizadas, como era comum nas obras românticas. Ao contrário, tais obras eram como termômetros sociais, e mostravam que o Brasil não se encontrava nada bem.

Monteiro Lobato escreveu seus contos dentro dessa realidade, e por meio deles pode-se ter uma idéia daquele período brasileiro. Ele usa seu discurso para pôr em cena – de forma ficcional – os discursos que constituíam sua realidade, apresentando seu tempo de forma polêmica. Em seus contos podemos encontrar alguns dos problemas vividos por aquela sociedade, por exemplo, o analfabetismo, a acentuada desigualdade social, as doenças.

Suas histórias mostram os momentos e transições pelos quais passaram nosso país, por exemplo, a forte presença do caipira, como nos contos “Pedro Pichorra”, “A vingança da peroba”, “Mata-pau”, e a chegada “não tão esperada” da industrialização, que causou a decadência e falência de agricultores e uma forçada adaptação daqueles que deixaram o campo para se dirigirem às cidades, como mostram os contos “O comprador de fazendas”, “Um homem honesto”, “O bom marido”, entre outros.

O Brasil vivia num momento de grande contraste político-social. Embora houvesse a pretensão de ser um país moderno, industrializado e desenvolvido, o que

existia era um país com claros resquícios da cultura agrícola (tanto no cotidiano da cidade – por exemplo, a falta de adaptação dos novos “cidadinos” - quanto no meio político – o coronelismo), cidades formadas “às pressas”, para atender a grande demanda de pessoas que estavam se deslocando para um novo meio de vida, o que, conseqüentemente, acarretaria o desemprego, a precariedade na moradia.

Um grande problema vivido pelos brasileiros no ambiente de vida rural era a escassez de saneamento, a carência de higiene, que, por sua vez, era a causa da proliferação de doenças. São essas doenças, de acordo com Lobato, em seu livro **Problema Vital**, as protagonistas desse cenário de atraso e subdesenvolvimento do Brasil. Decorrente da falta de percepção e atitude governamental, o problema da higienização (ou a falta dela) tornou-se o principal fator da estagnação política, econômica e social do país. Marta Maria Chagas de Carvalho fala em seu livro **Molde Nacional e Fôrma Cívica** sobre o discurso cívico da ABE (Associação Brasileira de Educação) a respeito desse problema debatido por Lobato:

Romper com a sociedade presente, transformá-la em passado, superá-la são operações que se constroem no discurso. As referências à obra educacional determinam-na como reiterada operação de apagamento do presente e promessa de um futuro grandioso. Nela, a figura de um brasileiro doente e indolente, apático e degenerado, perdido na imensidão do território nacional – Jeca-Tatu [...] representa, alegoricamente, a realidade lastimada (CARVALHO, 1998, p.141).

Para Lobato, o desenvolvimento viria normalmente, assim que erradicados todos os males físicos do brasileiro. Como pretender o progresso, o desenvolvimento, com um povo fraco, desnutrido e doente? Mais uma vez instala-se a contradição desse momento.

Dessa forma, seus enredos são contornados pela tematização de oposições, como, por exemplo, meio rural e meio urbano, poderoso e humilde, negro e branco – é o que vemos em contos como “O comprador de fazendas”, em que Pedro Trancoso é um jovem da cidade interessado na compra da fazenda Espigão, ou em “Bocatorta”, em que doutor Eduardo é um jovem rico da cidade interessado na história do negro tão famoso por sua feiúra, ou ainda “Sorte grande”, em que uma moça humilde do interior é levada para a cidade grande por um médico para tratar o crescimento disforme do seu nariz, e várias outras situações em que essas tensões aparecem.

Será coincidência que Lobato escreveu essas histórias cheias de contrastes justamente num momento social também tão repleto de paradoxos?

Um outro recurso – também ligado a essa tematização de oposições - é a utilização do cômico e do trágico em suas criações. Nos quinze contos aqui trabalhados, prevalece o destaque à tragicidade e à comicidade que seguidamente aparecerão nas histórias, ou seja, o enredo pode ter seu início cômico e caminhar para um desfecho trágico, ou o inverso, em que a história parece ser toda de tragicidade, contudo seu final ganha uma feição cômica.

Como se sabe, o cômico humilha, rebaixa a sua vítima, coloca-a numa posição ridícula, e será com essa intenção que Lobato o utilizará. O autor pretende chamar o leitor para a sua realidade e, ao mesmo tempo que desperta o riso, faz com que ele pense sobre o Brasil. Por meio da caricatura, o autor tece críticas àquilo que o incomoda, faz denúncias de injustiças políticas (“Um suplício Moderno”), ridiculariza a burguesia (“O fígado indiscreto”), critica a gramatiquice (“O colocador de pronome”), além de outras censuras ao meio dominante, já que em seus contos, muitas vezes, não há apenas um tema tratado, mas vários enfoques que se desenrolam no enredo de maneira sutil, e o leitor atento logo percebe que há uma intenção por trás do riso.

É o que ocorre, por exemplo, com o exagero da descrição do caipira, suas atitudes e seu modo de vida tratados de maneira jocosa, como a covardia em “Pedro Pichorra”, a superstição em “A vingança da peroba”, a preguiça em “O mata-pau”. Ao contrário do que se pensou sobre o autor, que essa sua postura tinha como fim desmerecer o caboclo brasileiro – já que, à época, não faltaram críticas a Lobato e suas histórias - o público percebeu que tal caricatura pretendia chamar a atenção do governo nacional, pois, se o caipira se encontrava naquela situação, a culpa era exclusivamente dos dominantes, que, muitas vezes, não dispensavam maior atenção e cuidados ao homem rural, vítima da miséria e de doenças. Dessa forma, é possível afirmar que os personagens de Lobato (João Nunes, Pedro Pichorra, Elesbão) são caricaturas a favor do caipira brasileiro, que foram, inicialmente, mal interpretados.

Ao lado da comicidade desses contos aqui trabalhados, está a tragicidade que, assim como a primeira, apresenta-se sob variados recursos. Lobato, de maneira magistral, faz com que suas histórias passem – com a maior sutileza – do teor cômico para o trágico. Seus finais são inesperados, por exemplo, em “O engraçado arrependido”, pois, no início do conto o personagem só faz causar o riso, contudo, termina com um suicídio, ou em “Sorte grande”, em que a personagem inicialmente desperta a piedade no leitor, devido a sua “anomalia nasal”, no entanto, termina a história aproveitando-se da situação para conseguir tudo o que quer na vida, e o leitor se deleita com suas atitudes.

Com a tragicidade, o autor permitia que sua obra estivesse mais perto da realidade, pois não existe alguém que só ria, ou só viva na seriedade e/ou tristeza. O ser humano é dotado de ambos os sentimentos, Lobato (1997, p. 83) afirma em sua história “Meu conto de Maupassant”: “Por que a vida é amor e morte [...]”. Assim, o autor acreditava que o trágico poderia quebrar a imagem idealizada do mundo real,

construída, segundo ele, pelo romantismo de José de Alencar, Bernardo Guimarães, entre outros.

Da mesma forma que o cômico (na sua obra), na maioria das vezes, censura o poder dominante por meio do riso, do rebaixamento, e também busca a atenção desse mesmo poder para volver o olhar em direção às necessidades do povo, o trágico também serve de recurso para o autor expressar sua indignação. A morte de Aldrovando Cantagalo (“O colocador de pronomes”) pode ser interpretada – como se verá no decorrer deste trabalho – como uma metáfora para a morte do pedantismo gramatical, o modelo parnasiano tão repudiado por Lobato. Ou, ainda, o sofrimento e a precariedade do modo de vida de João Nunes (“A vingança da peroba”) que tem o filho morto por um monjolo mal construído. Não esqueçamos do sofrimento do estafeta, em “um suplício moderno”, que desaparece sem deixar vestígios, por não agüentar mais a exploração de que era vítima no serviço público. Os personagens de Monteiro Lobato, embora fictícios, podem ser tidos com representantes das camadas sociais de sua época e, conseqüentemente, expressar alguns dos problemas daquele momento.

O trágico e o cômico – inicialmente contrários – num mesmo enredo, ora despertando o riso, ora despertando a piedade no leitor, refletem exatamente esse momento confuso, de transição pela qual passava o país, que não era moderno, mas já não se encontrava num estado de total provincianismo.

Diante desta estratégia do autor, trabalhando a estrutura de seus contos de forma a representarem o momento contemporâneo por meio do conflito trágico-cômico, é possível afirmar que encontra-se aí um traço de seu estilo, um dentre outros que compõem a poética lobatiana. Já afirmava Alceu de Amoroso Lima (1966, p. 302): “Porque dois caracteres principais apresentam o espírito de sua arte – a emoção trágica e o sarcasmo”.

Assim, a dissertação presente busca (com)provar tal estilo do autor, pois em cada um de seus contos trabalhados aqui, há o enfoque nos mecanismos do riso e também nos mecanismos da tragicidade que serão explicitados segundo as definições de variados estudiosos do cômico e do trágico, comentados no decorrer do estudo.

CAPÍTULO V

O cômico e o trágico nos contos de Monteiro Lobato

Acho que o sangue em golfos trágicos e o amor são as únicas coisas que nunca saem da moda em todas as literaturas (LOBATO, 1959, v.2, p. 68).

Nos primeiros decênios do século XX, a prosa de ficção brasileira começa a pender para o estilo regionalista, e ter como tema central os grandes impasses nacionais, relacionados tanto ao meio rural quanto urbano. Essa literatura regionalista enfoca, como afirma Alfredo Bosi (1967, p. 304): “Ora os problemas regionais, que acabam envolvendo o poder central, ora a estrutura da sociedade, feitas de classes e grupos de *status* que integram de modo assimétrico e injusto o sistema da nação”.

Monteiro Lobato reflete, em muitos de seus contos, com variados temas, sobre a situação do Brasil, lançando mão, muitas vezes, da associação entre o cômico (e seus variados mecanismos como o humor, a ironia e a sátira) e trágico.

Lançado em 1918, a obra **Urupês** reúne 12 histórias com final trágico, tendo a morte como responsável por grande parte dos desfechos. Não é difícil, contudo, encontrarmos enredos permeados de forte teor cômico.

Em “O comprador de fazendas”, temos como característica marcante de Lobato para causar o efeito cômico, a crítica de costumes que aqui aparece para ridicularizar, ao mesmo tempo em que denuncia os problemas daquele momento econômico e social do Brasil, final das décadas de 10 e início de 20, cuja dificuldade e falência da população rural devido à crise cafeeira era crescente, e somava-se, ainda, à rápida urbanização e industrialização. Nesse conto, Lobato vai trabalhar com mecanismos cômicos baseados

em *equivocos* das personagens e também com a *comicidade de palavras* (BERGSON, 1983, p. 41).

Quanto ao primeiro mecanismo, vê-se que muitas vezes o erro cometido pelas personagens transforma-se em algo extremamente risível, pois há um momento em que tudo o que estava ordenado, se torna confusão, *é risível o desvio que sofrem os acontecimentos* (BERGSON, 1983, p. 72).

O personagem Davi Moreira de Souza, um fazendeiro falido, após fracassadas tentativas de venda de sua fazenda Espigão, vê-se feliz por ter conseguido fechar um “negócio da China” com um comprador de nome Pedro Trancoso. Porém, devido grande demora da resposta de tal comprador, põe-se a investigar, e o que descobre não lhe agrada:

Dizia a carta: ‘Moreira. Ou muito me engano ou estás iludido. Não há por aqui nenhum Trancoso Carvalhais capitalista. Há o Trancosinho, filho de Nhá Vera, vulgo Sacatrapo. [...] finge-se às vezes comprador, passa uma semana em casa de fazendeiro (...) e no melhor da festa some-se. [...] (LOBATO, 1994, p. 141).

Irado com tal descoberta, o fazendeiro promete vingança contra o falso comprador. Porém, para a surpresa do leitor, Pedro Trancoso tinha reais intenções quando se propôs adquirir a fazenda “Espigão”. Monteiro Lobato cria uma engraçada e inesperada solução:

O acaso deu a Trancoso uma sorte de cinqüenta contos na loteria. Não se riam. Por que motivo não havia Trancoso de ser o escolhido, se a sorte é cega e ele tinha no bolso um bilhete?

[...]

Queria tapar a boca ao mundo realizando uma coisa jamais passada pela sua cabeça: comprar fazenda” (LOBATO, 1994 p.143).

Nota-se nesse trecho, o equívoco de que foi vítima Davi Moreira, que acaba por levá-lo à desgraça, e o leitor, ao riso. Valendo-se dessa mesma citação, é muito interessante notar que Monteiro Lobato faz uso da ironia, que é velha conhecida do público brasileiro. É a *conversa com o leitor*, muito utilizada por Machado de Assis.

Sobre a criação desse conto, confessa Monteiro Lobato que é uma vingança pessoal, e, como visto nos procedimentos cômicos, o riso é um dos caminhos que leva à humilhação, ao castigo do indivíduo. Lobato ridiculariza, assim, todos os pretendentes de compra da sua fazenda Buquira, quando esta foi posta à venda. Explica o autor que o procedimento de possíveis compradores era exatamente o mesmo do personagem Pedro Trancoso: eles chegavam, comiam, bebiam, iam embora e nunca mais voltavam.

Passando agora ao segundo mecanismo, a *comicidade das palavras*, podemos percebê-la no falar erudito, em certos momentos, do personagem Pedro Trancoso, que causa estranhamento às personagens mais humildes Zilda e Zico:

- Impossível, meu caro, não monto em seguida às refeições; dá-me cefalalgia.

Zilda corou. Zilda corava sempre que não entendia uma palavra.

[...]

Enquanto os dois homens em pausados passos para lá se dirigiam, Zilda e Zico correram ao dicionário (LOBATO, 1994, p.137).

O eruditismo presente em Pedro Trancoso pode ser visto como uma ironia, uma crítica do autor para salientar a distância entre o homem rural e o homem urbano.

Conforme Propp (1992, p. 128), um discurso estranho diferencia uma pessoa da outra, e, quando os indivíduos são pertencentes a castas distintas, o discurso torna-se incompreensível e desprovido de sentido.

A ironia se estende, ainda, às instituições literárias nacionais, pois notamos a forte inclinação de Zilda para obras românticas, pela leitura de obras adocicadas. O trecho seguinte demonstra esse gosto de Zilda: “Afora este malandro tinham a Zilda, então nos dezessete, menina galante, porém sentimental, mais do que manda a razão e pede o sossego da casa. Era um ler Escrich, a moça, e um cismar amores de Espanha!...” (LOBATO, 1994, p. 132).

Mais além, percebemos outro trecho irônico que nos remete à literatura romântica, o momento em que Zilda e Trancoso encontram-se na varanda trocando juras de amor:

Proseguiu o diálogo, mais mel e rosas.

- O senhor é um poeta! – exclamou Zilda a um regorjeio dos mais sucados.

- Quem o não é debaixo das estrelas do céu, ao lado duma estrela da terra?

- Pobre de mim! – suspirou a menina, palpitante (LOBATO, 1994, p. 138).

Percebemos nesse trecho a veia parodística de Monteiro Lobato, que ainda se manifesta em outros contos.

Também presente nesse conto, temos mecanismos que dão à história caráter trágico, que nesse caso, de acordo com Staiger (1969, p.137), poderia ser caracterizado como um *drama de caráter*, ou seja, tem-se um problema com um determinado enfoque, no caso, a sociedade.

Ainda acompanhando as idéias do referido autor, é possível ver nessa história uma idéia fixa do personagem, que o eleva como um objetivo único. Ora, é isso que se

nota quando Moreira faz de tudo para vender sua fazenda, e não ocorrendo o esperado, há desilusão.

De acordo com Dião Cássio (apud LESKY, 1970, p. 38), ao se analisar um texto tido como trágico, não basta observar apenas os atos do personagem, mas sim todo o emaranhado em que esse personagem está inserido.

Seguindo esse pensamento, vê-se que, no presente conto de Lobato, não é sem um motivo justo que Moreira decide vender sua fazenda, ao contrário, dificuldades estavam invadindo o cotidiano da família, pois o meio rural entrava em decadência:

Os cafezais em vara, ano sim ano não batidos de pedra ou esturrados de geada, nunca deram de si colheita de entupir tulha. Os pastos encapelados, enguaxumados nos topes, eram acampamentos de cupins...

[...]

Em tal situação só havia uma aberta: vender a fazenda maldita para respirar a salvo de credores (LOBATO, 1994, p. 131-2).

Pode-se dizer, ainda, que Pedro Trancoso – homem da cidade - é uma metáfora da industrialização, do progresso, que trouxe, num primeiro momento, para o campo, a esperança de melhorias e desenvolvimento, contudo transformou-se em desilusão, acarretando o abandono e decadência do meio rural.

Após a leitura do enredo, o leitor tem conhecimento de toda a situação em que se encontrava o fazendeiro, sendo até tocado por certa compaixão pelo personagem que se encontrava frente a tal realidade. Há um abandono da economia rural que outrora foi a principal existente no Brasil. As indústrias entram em cena e tomam o papel principal. A família do Espigão é o retrato de uma situação que, pode-se dizer, era a de muitos

rurais da época. A tragicidade, muitas vezes, é usada por Lobato para espelhar, de forma chocante, uma realidade nua e crua, tencionando, exatamente, sacudir o leitor, despertá-lo de uma visão idealizada causada, principalmente, pela estética romântica.

No próximo conto, “Pollice Verso”, Lobato satiriza, além de outros setores, como veremos, o poder rural vigente na época (Primeira República) – o coronelismo.

Não perde oportunidade de, através de tiradas cômicas, pôr em situação ridícula o coronel Inácio da Gama, personagem que será vítima de enganações do filho – Nico, futuro médico, para orgulho de seu pai, e risadas do leitor.

Tem-se a seguir um trecho dessa sátira:

Um coronel indígena falar assim com este rigor de glótica é coisa inadmissível aos que avaliam o gênero inteiro pela meia dúzia de pafúncios agaloados do seu conhecimento. Pois disse. Este coronel Gama abria exceção à regra; tinha suas luzes, lia seu jornal, devorava em moço o *Rocambole* as *Memórias de um Médico* e acompanhava debates da Câmara com grande admiração pelo Rui Barbosa, o Barbosa Lima, o Nilo e outros. Vinha-lhe daí um certo apuro na linguagem, destoante do achavascado ambiente glóssico da fazenda, onde morava (...) (LOBATO, 1994, p.87).

Contudo, a crítica não será dispensada apenas ao coronelismo, como já mencionamos, mas também a certos profissionais da medicina.

É comum a ridicularização da figura do médico dentro do texto cômico, pois, muitas vezes, seus atos são vistos apenas de forma exterior, e não são compreendidos pelos pacientes, que acabam desacreditando na eficácia do tratamento, assim, são pintados, como mercenários, com intuito, apenas, de ganhar seus honorários (PROPP, 1992, p. 83). É o que mostra o trecho seguinte:

Era costume dos tempos fazerem-se os médicos herdeiros dos clientes. Serviços pagos em caso de cura aí com centenas de mil réis, em caso de morte reputavam-se em contos. Se os interessados relutavam no pagamento, a questão subia aos tribunais, com base no arbitramento. Os árbitros, mestres do mesmo ofício, sustentavam o pedido por coleguismo, dizendo em latim: *Hodie mihi, cras tibi*, cuja tradução médica é: prepare-se você para me fazer o mesmo, que também pretendo dar a minha cartada (LOBATO, 1994, p. 95).

Outro mecanismo do cômico também trabalhado nesse conto é a linguagem das personagens que, muitas vezes, provoca o risível em seu texto, por exemplo, nos trechos a seguir:

- Qual!... - emberrinchou o teimoso. - Sempre há de saber um pouco mais que os velhos; aprendeu coisas novas. No caso de Nhazinha Leandro, não a pôs boa num ápice?

- Também que doença! Prisão de ventre...

- Seja prisão ou soltura, o caso foi que curou. Mande chamar o menino (LOBATO, 1994, p. 92).

Ou ainda este, que nos remete ao cômico de palavras, já visto no conto anterior, quando há o diálogo entre personagens de níveis sociais distintos:

- Não diagnostico por enquanto, porque não sou leviano como 'certos' por aí. Sem auscultação estetoscópica nada posso dizer. Voltarei mais tarde.

- Vê? - disse Mendanha à esposa logo que o moço partiu.- Fosse o Moura, ou qualquer dos tais, e já dali da porta vinha berrando que era isto mais aquilo. Este é consciencioso. Quer fazer uma auscultação, quê?
-Estereoscópica, parece (...) (LOBATO, 1994, p. 93).

A palavra, segundo Bergson (1983, p.57), será cômica quando nos fizer rir de quem as pronunciou, e é isso que se percebe nas citações anteriores. A simplicidade e espontaneidade do primeiro diálogo e o equívoco do segundo, pronunciado por personagens sem nenhum entendimento de medicina.

A figura do médico, presente nesse conto, também é posta de maneira cômica. Aqui apresenta-se um homem aproveitador e ambicioso, cuja última preocupação é curar seus pacientes – postura essa contraditória para um médico:

Como desadorasse a medicina, não vendo nela mais que um meio rápido de enriquecer, nem sequer lhe interessava o ‘caso clínico’ em si, como a muitos. Queria dinheiro, porque o dinheiro lhe daria Paris, com Yvonne de lambuja (LOBATO, 1994, p. 94).

E durante todo o desenrolar da história, esse comportamento se repetirá, e o leitor se diverte com as atitudes do paciente enganado, com seus comentários e opiniões (equivocadas) sobre o jovem doutor. Vemos uma ironia dirigida às letras nacionais, que, como o jovem médico, iludem o leitor com palavras eruditas e incompreensíveis, fazendo-o crer que tem nas mãos uma verdadeira obra literária. A sátira dirige-se também aos médicos, que usam um jargão ininteligível para simular conhecimento técnico que nem sempre têm; é típico da sátira criticar profissões pois, segundo Propp (1992, p. 79) “algumas profissões podem se representadas satiricamente. Nesses casos a

atividade é representada apenas do ponto de vista de suas manifestações exteriores, privando-se de sentido com isso o seu conteúdo”.

A tragicidade em “Pollice Verso” é semelhante à do conto anterior. Ao contrário do esperado, não se tem a morte ou uma desilusão sofrida pelo protagonista. Nesse caso, o que ocorre é, como ensinara Aristóteles para a ocorrência do trágico, a piedade despertada no leitor, aqui, devido à falsa crença do coronel Inácio da Gama na dedicação de seu filho para a medicina, como mostra o trecho a seguir:

Ao pai escreveu:

- Isto é que é vida! Que cidade! Que povo! Que civilização! Vou diariamente à Sorbonne ouvir as lições do grande Doyen e opero em três hospitais. (...)

A Sorbonne é o apartamento em Montmartre onde compartilha com o apache da Yvonne o dia da rapariga. Os três hospitais são os três cabarés mais à mão.

Não obstante, o pai cismou naquilo cheio d’ orgulho, embora pesaroso: não estar viva a Joaquininha para ver em que altura pairava o Nico – o Nico do sanhaço estripado (LOBATO, 1994, p. 97-8).

Coronel Inácio desconhece o verdadeiro caráter do seu filho, só quem o sabe é o leitor. E é por isso que esse se apieda, já que vê no pai aquilo que não espera para si, pois “a verdadeira tragédia deve deixar sempre aberta a possibilidade de relação com nosso próprio ser” (LESKY, 1970, p. 35). Não podemos deixar de sublinhar a crítica de Lobato ao interesse exacerbado da elite da época pelos modelos estrangeiros, em especial o francês, que era nos decênios de 1910 a inspiração para quem se pretendia moderno. Com tal atitude, o brasileiro só desvalorizava mais o nacional.

Assim, o trágico presente nesse conto só ocorre com a participação do leitor, é este o conhecedor do equívoco em que vive o personagem Coronel Inácio da Gama, só ele tem ciência do motivo que lhe causaria uma grande desilusão, e até a morte.

Em “O engraçado arrependido”, o leitor depara-se com um personagem caricaturesco, Pontes, um piadista cansado de ser engraçado. Encontram-se, nesse conto, dois processos utilizados para a realização do cômico que são, segundo as idéias de Bergson (1983, p. 51-3), a *repetição* e a *inversão*. A primeira é perceptível em todo o decorrer da narrativa. Pontes é recebido com gargalhadas em todos os lugares em que aparece:

Bastava sua presença. Mal o avistavam, já as caras refloriam; se fazia um gesto, espirravam risos; se abria a boca, espigaitavam-se uns, outros afrouxavam os coses, terceiros desabotoavam coletes. E se entreabria o bico, Nossa Senhora!, eram cascalhadas, eram rinchavelhos, eram guinchos, engasgos, fungações e asfixias tremendas (LOBATO, 1997, p. 34).

E o texto toma um maior teor humorístico quando essa situação não mais agrada ao personagem: “Tudo cansa. Farto de tal vida, entrou o hilarião a sonhar as delícias de ser tomado a sério, falar e ser ouvido sem repuxo de músculos faciais, gesticular sem promover a quebra de compostura humana” (LOBATO, 1994, p. 35).

O leitor se deleita com suas tentativas fracassadas de seriedade, obtendo sempre o riso como resposta, inclusive na sua morte:

Enforcara-se numa perna de ceroula.

Quando a notícia deu volta pela cidade toda gente achou graça no caso.

[...]

E reeditaram em coro meia dúzia de ‘quás’- único epitáfio que lhe deu a sociedade (LOBATO, 1994, p. 44).

A repetição está presente tanto na primeira parte da história, quando o personagem desfruta de sua graça em toda situação que se encontra, quanto na segunda parte em que, revoltado por não ser compreendido, tem sempre a mesma reação de inconformidade, perante as mesmas reações alheias de riso e deboche.

Já a *inversão* poderá ser notada a partir do momento que Pontes pensa em matar o major Bentes por excesso de risadas, para poder com isso ocupar seu cargo: “- A gargalhada é um esforço, filosofava satanicamente de si para si. A gargalhada, portanto, mata. Ora, eu sei fazer rir...” (LOBATO, 1994, p. 39).

Embora tenha conseguido o planejado, Pontes também morre em decorrência do medo e remorso causado por seu “homicídio”.

O assassino ergueu-se alucinado; aproveitando a confusão, esgueirou-se para a rua, qual outro Caim.

Escondeu-se em casa, trancou-se no quarto, bateu dentes a noite inteira, suou gelado (LOBATO, 1994, p.43).

Vê-se assim que a situação se voltou contra a personagem, já que Pontes planejou a morte de um homem de poder, almejando substituí-lo no cargo. Contudo, também ele acabou morrendo em meio ao desespero de tal situação, era um assassino.

Após desfrutar de situações risíveis durante toda a história narrada sobre Pontes, o leitor se depara com um final trágico, passível de comoção. Não é sem razão que a tragicidade é aqui aplicada, já que, tem como uma de suas características o questionamento da realidade.

Com o mesmo intuito é empregado a comicidade, pois já afirmou Hegel (1997, p.596):

Como toda arte verdadeira, a comédia deve apresentar o racional não sob a ameaça de uma destruição mais ou menos catastrófica, mas, pelo contrário, como opondo-se vitoriosamente a todos os inconvenientes e a tudo o que há de insensato na realidade.

Ora, é justamente isso que percebemos em todo o desenrolar da história. As piadas de Pontes, sua posição de palhaço, em seguida o desprezo de que é vítima, seu suicídio, são situações e metáforas criadas pelo autor para denunciar as injustiças de que era testemunha.

Voltando aos caminhos que levam à tragicidade, começemos pelo que afirma Lesky (1970, p. 27) pois, segundo ele, o personagem deve ter plena consciência de seu sofrimento. É o que vemos em Pontes quando, desanimado por não conseguir um emprego sério, percebe sua situação desesperadora: “Nesse dia, o infeliz engraçado chorou. Compreendeu que não se desfaz do pé p’r’a mão o que levou anos a cristalizar-se” (LOBATO, 1994, p. 37).

As ações de Pontes para alcançar a tão desejada seriedade o levarão à *hybris* (PAVIS, 2001, p. 197), ou desmedida, pois a personagem é capaz de cometer um assassinato para chegar ao seu objetivo: “O pomo da ciência, assim comido, induziu-o à tentação de matar o homem, forçando-o a estourar. Um esforço o mataria? Pois bem, Sousa Pontes o levaria a esse esforço!” (LOBATO, 1994, p. 39)

De acordo com essa idéia, se há *hybris*, há o trágico, pois o herói transcende os limites por meio da desmedida, causando-lhe o sofrimento. Ora, é isso que acontece quando Pontes começa a ser guiado pela idéia fixa de conseguir, a todo custo, um

emprego. Como resultado, a personagem sofre uma grande desilusão, e tem-se aí a tragédia. Staiger (1969, p.147) afirma: “Quando se destrói a razão de uma existência humana, quando uma causa final única cessa de existir, nasce o trágico...”.

É justamente isso que verificamos, pois, com a culpa da morte de major Bentes, e a perda de seu futuro cargo, Pontes vê se desfazer todo seu sonho, sua razão, e, sem perspectiva alguma, o protagonista põe fim à vida.

Nesse conto, vemos que, por meio da ironia, Lobato tece críticas direcionadas a diversos setores, podendo ser de cunho político, social ou universal. Por exemplo, as denúncias aos homens de poder que, graças as suas riquezas e posses, podem influenciar a política do país, promovendo as mudanças que lhes forem convenientes: “O ás de Pontes era um parente do Rio, sujeito de posses, em via de influência na política no caso da realização de certa reviravolta no governo” (LOBATO, 1994, p. 38).

Os seguintes trechos também mostram o ataque do autor à política. Aqui, Lobato não hesita em ridicularizar as autoridades da época: “O cargo mais modesto da administração, uma simples vereança, requer na cara a imobilidade da idiotia que não ri. Não se concebe vereador risonho. Falta ao dito de Rabelais uma exclusão: O riso é próprio à espécie humana, fora o vereador” (LOBATO, 1994, p.36).

E também este, mirando a crítica para as conveniências do empreguismo público: “Urgia, entretanto, mudar de tecla, e Pontes volveu as vistas para o Estado, padrão cômodo e único possível nas circunstâncias, porque abstrato, porque não sabe rir nem conhece de perto as células que o compõem” (LOBATO, 1994, p.37).

É possível perceber, nestes trechos, a dificuldade encontrada pela população da época em garantir um emprego, já que as cidades se encontravam com uma forte demanda de indivíduos, oriundos muitas vezes do campo – vítimas da falência que marcou o Vale do Paraíba – e nessa situação tais cidades apresentavam-se incapacitadas

de gerar empregos para todos os imigrantes rurais. Assim, Pontes é rejeitado em todos os setores em que procura trabalho, e após ser “barrado no comércio, voltou-se para a lavoura” (LOBATO, 1994, p.17), mas, sendo novamente rejeitado, “volveu as vistas para o Estado”, mas, como se vê ao final da história, aí também não tem êxito. Pontes mata-se após seu fracasso, fora massacrado por essa urbanização desenfreada que lhe negou a possibilidade de adaptação.

De forma implícita e quase despercebida, tem-se a presença de estrangeiros nesse conto, fato que nos faz lembrar da fala de Bosi (1967, p. 60) sobre a imigração européia, intensa nessa época. Já no final do enredo, sobre a morte de Pontes, vê-se o trecho: “Quando a notícia deu volta pela cidade, toda a gente achou graça no caso. O galego do armazém comentou para os caixeiros”: [...] (LOBATO, 1994, p.44).

Como também veremos em “O mata-pau”, a presença do estrangeiro é sempre acompanhada de uma tirada cômica ou satírica. O senso crítico de Monteiro Lobato ainda se estende para o tema universal, como já dissemos. Nesse caso, a falta de solidariedade e compreensão da sociedade. Pontes decidira mudar sua condição, quis trabalhar seriamente, mas sua fama de “palhaço” impediu tal progresso:

Um dia, bem maturados os planos, resolveu mudar de vida. Foi a um negociante amigo e sinceramente lhe expôs os propósitos regeneradores, pedindo por fim um lugar na casa, de varredor que fosse (LOBATO, 1994, p. 36).

[...]

Pontes largou-o em meio a frase, e se foi com a alma atezada, entre o desespero e a cólera. Era demais. A sociedade o repelia, então? Impunha-lhe uma comicidade eterna? (LOBATO, 1994, p.37)

Assim, tendo a comicidade de Pontes como um fato cristalizado, essa sociedade negou-se a pôr fim a uma situação que, para o personagem, tornara-se humilhante, e o acabaria levando à destruição.

O conto seguinte, “A vingança da peroba”, em muitas passagens, lembra o artigo de Lobato “Velha praga” – causador de tanta polêmica.

“Velha praga” denuncia o crime causado à terra por colonos e agregados, crime este que Lobato teve oportunidade de observar durante a permanência em sua fazenda Buquira. Por meio das características do personagem João Nunes, o autor intensifica essa crítica em “A vingança da peroba”. Sobre a construção de personagens-tipos, afirma Antonio Candido (2002, p. 74).

Para a criação das personagens, o que ocorre é um trabalho criador, em que a memória, a observação, e a imaginação se combinam em graus variáveis. A natureza da personagem depende da intenção do romancista em sua obra. Se é um panorama de costumes, a personagem depende da sua visão nos meios que conhece, da observação de pessoas cujo comportamento lhe parece significativo. Será menos profundo psicologicamente.

E é assim que Lobato recria, com grandeza, o perfil do homem rural das décadas de 20 e 30, fruto de suas observações e, porque não, fruto também de sua aversão a uma “realidade” fantasiada, sem raízes no mundo e na vida.

Quanto à semelhança desse conto com o artigo “Velha praga”, é possível destacar passagens entre um e outro texto que em muito se completam. Por exemplo, em “Velha praga” tem-se o seguinte trecho: “Chegam silenciosamente, ele e a ‘sarcopta’ fêmea, esta com um filhote no útero, outro ao peito, outro de sete anos à orela da saia – este já de pitinho na boca e faca `a cinta” (LOBATO, 1994, p.162).

Já em “A vingança da peroba” encontra-se o seguinte:

O seu consolo era mimar Pernambi, que aquele ao menos logo estaria no eito, a ajudá-lo no cabo da enxada. (...) Pegava, então, do menino e dava-lhe pinga. (...) Bebia e fumava muito sorna, com ares palermas de quem não é deste mundo. Também usava faca de ponta à cinta (LOBATO, 1994, p.56)

Novamente em “Velha praga” temos: “Completam o rancho um cachorro sarnento – Brinquinho” (LOBATO, 1994, p.162).

E em “A vingança da peroba”: “Ao cachorro Brinquinho não lhe valia ser mestre paqueiro de fama; andava de barriga às costas, com bernes no toutiço” (LOBATO, 1994, p.57).

É notória nessas passagens, e no decorrer de todo o enredo de tais histórias, a denúncia de Lobato, que, segundo Azevedo (1997, p.33), direciona-se à incapacidade do governo e da grande propriedade agrícola de se modernizar, para assim evitar um desenvolvimento que deixasse vestígios de decadência, como ocorrera no Vale do Paraíba, tão mencionado em sua obra **Cidades Mortas**. Na verdade, muitos de seus contos são passíveis de um paralelo com “Velha praga”, já que suas histórias possuem - quase sempre - um único fio condutor, isto é, a condição do caipira (seja ele rural ou urbano) frente à decadência de suas terras e o violento desenvolvimento urbano.

O protagonista do presente conto apresenta-se com o perfil do caboclo pintado por Lobato, cuja pretensão sempre fora fazer uma descrição desmistificadora do Brasil. Percebe-se uma estreita ligação entre João Nunes e seu consagrado personagem Jeca Tatu, e sobre isso afirma Sylvia Helena Telarolli de A. Leite (1996, p. 94): “A caricatura de caipiras, como habitantes de bairros rurais, como trabalhadores de sitiocas,

ou como fazendeiros mais abastados ou remediados, tem como matriz facilmente identificável o Jeca Tatu (...).”

Volvendo-nos para o risível no conto “A vingança da peroba”, notamos mecanismos muito comuns para o alcance do cômico, por exemplo a presença do *personagem tipo*, já mencionado na citação de Antonio Candido e que, segundo Bergson (1986, p. 78), são caracteres capazes de se repetir, que tendem para o coletivo, representando hábitos, costumes, valores gerais. Aqui encontra-se João Nunes, personagem caipira construído a partir de traços marcantes, baseado numa imagem estereotipada do homem rural dos decênios de 1910, uma visão desmistificadora do caboclo brasileiro, que se encontra fora do olhar idealizado lançado sobre o homem da terra, por autores como José de Alencar, por exemplo.

Ainda como elemento do riso, apontado por Vladimir Propp (1992, p. 28), presencia-se nesse conto a *zombaria* às ações tolas e estúpidas do personagem. João Nunes é ridicularizado por seu vizinho Pedro Porunga, devido a seus atos inconseqüentes, movido pelos sentimentos de inveja e vingança:

Nunes, metido em brios, roncou:

- Boto mulher, boto monjolo, boto moenda, boto até moinho! Hei de fazer a Porungada morder a munheca de inveja, vai ver... [...]

Pedro Porunga soube logo da bravata. Riu-se e profetizou:

- Eh! Aquilo é fogo de jacá velho. Calor de pinguço não dura... (LOBATO, 1994, p. 58)

Assim como a zombaria, Monteiro Lobato adota outros mecanismos do cômico em muitas de suas histórias, visando a percepção do leitor quanto à mensagem ou denúncia embutida no texto. Em meio às tiradas cômicas, o autor mostra-nos dois personagens – Pedro Porunga e João Nunes – inseridos num mesmo ambiente (rural),

porém com sortes distintas. O primeiro é um sitiante bem posto em sua função, que soube progredir no trabalho com a terra, e com discernimento construiu sua moradia. A seguir, trechos que bem exemplificam essas características de Pedro Porunga:

Comedido na pinga, Pedro Porunga casara com mulher sensata, que lhe dera seis ‘famílias’, tudo homem.

Era natural que progredisse, com tanta gente no eito. Plantava cada setembro três alqueires de milho; tinha dois monjolos, moenda, sua mandioquinha, sua cana, além duma égua e duas porcas de cria. Caçava com espingarda de dois canos, ‘imitação Laporte’, boa de chumbo como não havia outra (LOBATO, 1994, p.56).

Quanto à moradia, diz-se: “Morava em casa nova, bem coberta de sapé de boa lua, aparado a linha, com mestria, no beiral; os esteios e portais eram de madeira lavrada; e as paredes, rebocadas à mão por dentro, coisa muito fina” (LOBATO, 1994, p.57).

Já o segundo personagem, João Nunes, é o inverso de seu vizinho – aliás, Nunes se encaixa perfeitamente, como já foi citado, nos padrões desprezados por Lobato, que é justamente o observado em sua fazenda.

Sobre João Nunes, lemos:

Já o Nunes – pobre Nunes! – não punha na terra nem um alqueire de semente. Teve água, mas barganhou-a por um capadete e uma espingarda velha. Comido o porquinho, sobrou do negócio o caco da pica-pau, dum cano só e manhosa de tardar fogo (LOBATO, 1994,p.57).

E a moradia: “Sua casa, de esteios com casca e portas de embaúba rachada, muito encardida de picumã, prenunciava tapera próxima” (LOBATO, 1994, p.57).

Através destes dois personagens, percebemos uma comparação, que se torna cômica na medida em que põe lado a lado duas famílias pertencentes a um mesmo contexto social (vivem no Brasil, por volta de 1910), contudo, mesmo sendo vizinhos, apresentam-se com modos de vida totalmente distintos. Cabe aqui a *comicidade das diferenças*, que de acordo com Vladimir Propp (1992, p. 62), “quanto mais ressaltada, mais provável é a comicidade”.

No decorrer do enredo, o leitor distancia-se de uma situação cômica e caminha rumo a um desfecho trágico, que, como ensina Aristóteles (1979, p. 260), lhe causará piedade.

João Nunes tem como objetivo a construção de um monjolo, e para isso não mede esforços. É exatamente essa situação que, de acordo com Staiger (1969, p.150), levará ao efeito do trágico: “O herói dramático preocupa-se apenas com sua idéia, não dando maiores atenções ao que não diz respeito a ela, a eleva num objetivo único”. O personagem do presente conto, assim como afirma a citação de Staiger, ignora toda e qualquer opinião que se oponha a sua meta, desde as zombarias do vizinho, até as críticas de sua esposa.

Pode-se dizer que há, no conto, o que Kayser (1985, p. 423) chamou de “tragédia de destino”. Segundo esse autor, “A tragédia de destino ocorre diante de: incesto, profecia de uma desgraça, maldição sobre uma família, assassinio de parentes, regresso”. Lembremo-nos, no entanto, que não estamos trabalhando com a tragédia, e sim com o trágico, mas que podemos chamá-lo de traço estilístico da tragédia. Assim, é possível que características do gênero tragédia estejam presentes numa ação trágica, e no conto “A vingança da peroba” nota-se que apenas o primeiro e o último item mencionado por Kayser não se encontram nesta história, pois os três restantes terão sua presença marcada no enredo.

Em determinado momento do conto, Maneta, personagem que é compadre de João Nunes, conta uma história sobre a maldição de certas árvores. Entendemos que existe aqui a “profecia de uma desgraça”. Diz ele: “...Há em cada mato um pau que ninguém sabe qual é, a modo que peitado p’r’a desforra dos mais. É o pau do feitiço. O desgraçado que acerta meter o machado no cerne desse pau pode encomendar a alma p’r’o diabo, que está perdido” (LOBATO, 1994, p.62) .

Para a construção do monjolo, João Nunes utilizara uma peroba, velha árvore morta que era o marco da divisa entre seu sítio e do seu vizinho Pedro Porunga, e será o monjolo – construído com tal madeira – responsável pela morte de seu filho Pernambi, causando o sofrimento na sua família: “Afinal, veio a desgraça. Feitiço de pau ou não, o caso foi que o inocente pagou o crime do pecador, como é da justiça bíblica” (LOBATO, 1994,p.67).

Essas profecias encontradas pelo leitor não foram postas ao acaso, pelo contrário, Monteiro Lobato adotou aqui uma hábil estratégia do trágico, que são, segundo Lessing (apud STAIGER, 1969, p. 138), os indícios lançados durante a história sobre o desfecho, que permite ao leitor ter a curiosidade aguçada. Assim, seguindo as idéias de Lessing, o efeito do drama não está no inesperado, mas sim nessas prévias noções. Porém, vale salientar que tais previsões são lançadas apenas para o leitor, já que os personagens têm total ignorância das conseqüências de seus atos.

Para Daisi Malhadas (2003, p. 79), a ação trágica em nada está relacionada às forças do destino, já que cada indivíduo possui a liberdade de escolha em seus atos. Assim, os erros cometidos não estão dentro de uma fatalidade, mas na infelicidade da escolha. Se pensarmos dessa forma, o personagem João Nunes foi livre para escolher construir ou não o monjolo, e a partir do momento que decidiu construí-lo, ignorava o fato de que sua escolha acarretaria uma desgraça em sua vida.

Nessa história há, ainda, o resgate feito pelo autor das crenças do caboclo, suas superstições, seu folclore, que será mais explicitado no conto “Pedro Pichorra”.

Escrito em 1915, “O mata-pau” trata de um tema diferente. Aqui Lobato faz uma associação entre o mata-pau, uma planta parasita que leva seu hospedeiro à morte, e a ingratidão humana.

Elesbão é casado com Rosinha Poca, uma mulher de má fama na região. O tempo confirma sua reputação, pois Elesbão é traído por Rosinha e assassinado por Ruço, que fora deixado, quando bebê, em frente sua casa, e criado como filho adotivo.

Começa aqui a ironia de Lobato nessa história, pois Ruço é descendente de europeu, mas criado como caipira, dois alvos de crítica do autor. Monteiro Lobato raramente menciona a existência de estrangeiros no Brasil, e sabe-se que tal presença é inegável, principalmente em São Paulo. Segundo Marly Rodrigues (1997, p. 62):

Eles se concentrariam em São Paulo, estado que recebeu, em média, cerca de 60 mil imigrantes por ano. Embora grande parte dos imigrantes se destinasse a atender a demanda de mão-de-obra para a lavoura de café, sua presença na cidade tornava-se cada vez mais significativa.

Assim, para o autor, a existência de europeus no país negava a possibilidade de uma cultura tipicamente brasileira, já que suas influências eram marcantes. Marly Rodrigues (1997, p. 61) ainda afirma:

Procurava-se assim apoiar o presente no passado e, ao mesmo tempo, afirmar a posição das antigas famílias paulistas diante do crescente poder dos imigrantes enriquecidos, prósperos industriais, cuja riqueza superava a força da tradição.

Já o caipira era considerado o “piolho da terra” pelo autor, aquele que não produz e não se esforça, ao contrário, ajuda a destruir por meio das queimadas e do nomadismo. Não é por acaso o título do conto, pois Ruço é tido como um mata-pau, verdadeira crítica ao caboclo. Tem-se a seguir uma descrição de Ruço, uma mistura de Jeca e estrangeiro:

Ganhou fama de madraço, e o era perfeito, inimigo de enxada e foice, só atento a negociatas, barganhas, espertezas. Amado pela Rosa como filho, livrava-o ela da sanha do esposo escondendo suas malandragens, porque Elesbão vivia ameaçando endireitá-lo a rabo de tatu (LOBATO, 1997, p.112).

No decorrer do enredo, Lobato mostra sua veia satírica por meio da descrição de personagens ou de comportamentos da época. Visando a desmistificação daquele sertanejo “antes de tudo, um forte”, e procurando mostrar que o sertanejo é “antes de tudo, um doente”, Lobato não hesita em apresentar a verdadeira situação do caipira.

No trecho seguinte, percebe-se, assim como no conto “Sorte grande”, que a cabocla não é tão bela e formosa como faz acreditar certas obras românticas, e que sua condição, muitas vezes, é de alguém sofredor, maltratado pela vida rural: “Elesbão trazia d’olho uma menina das redondezas, filha do balaieiro João Poca, a Rosinha, bilro sapiroquento de treze anos, feiosa como um rastolho” (LOBATO, 1994, p.110).

Certas passagens revelam também a cultura e as crendices do homem rural, mostrando ao leitor o respeito daquela gente às tradições, e desfazendo a errônea idéia às vezes atribuída ao autor de que este apenas procurava denegrir a imagem do caipira.

Trechos como este a seguir apresentam a preocupação de Monteiro Lobato, que era pintar, de maneira fiel, os ambientes brasileiros, agradáveis ou não aos olhos alheios:

Elesbão morava com o pai no Queixo D'anta, onde nascera. Quando a puberdade lhe engrossou a voz, disse ao velho:

-Meu pai quero, casar.

O pai olhou para o filho pensativamente; em seguida falou:

-Passarinho cria pena é para voar. Se você é homem, case.

O rapaz pediu-lhe que pusesse em prova sua virilidade.

O pai refletiu e disse:

-Derrube o jataí da grotinha, sem tomar fôlego (LOBATO, 1994, p. 109-110).

Em meio a tais críticas, é impossível não perceber o humor presente nas falas e ações de personagens. Tanto na descrição de Rosinha quanto nas de Elesbão com seu pai (ambos citados). A irreverência, o falar simples do narrador deixa espaço para um sorriso constante na maior parte da história. A sátira do autor é a principal causa do risível, um deboche por parte deste às instituições tanto políticas quanto sociais da época.

Esse subgênero do cômico - a sátira - é uma importante arma quando há intenção de humilhar, censurar e até mesmo ridicularizar uma ação condenável. Sobre isso, diz Jolles (1980, p. 211): “A sátira é uma zombaria dirigida ao objeto que se repreende ou se reprova e que nos é estranho. Recusamo-nos em ter algo em comum com o objeto dessa reprovação; opomo-nos a ele rudemente e, por conseguinte, desfazemo-lo sem simpatia nem compaixão”.

Em certos trechos, nota-se a crítica que o autor faz à política, por exemplo na citação abaixo, em que a sátira se faz presente para censurar a impunidade dos crimes:

A justiça, coitadinha, apalpou daqui e dali, numa cegueira... Desconfiou do Ruço - mas cadê provas? Era o Ruço mais fino que o delegado, o promotor, o juiz - mais até que o vigário da vila, um padre gozador da fama de enxergar através das paredes... (LOBATO, 1994, p. 113).

Ruço era visto com maus olhos pelo povo, tinha uma péssima conduta, e era considerado “mais fino” que os homens da justiça e do clero. Por meio desta comparação, vemos que nem mesmo as personalidades representantes da ordem e justiça na sociedade eram confiáveis. Tem-se, aqui, uma situação risível, pois, estão colocados num mesmo patamar homens de lei, de ordem e um indivíduo que nada tem de exemplar.

A ingenuidade do personagem também provoca o risível, porém, não o riso sarcástico ou de zombaria que tratamos até agora, mas um riso diferente, raro, inclusive, em enredos tidos como cômicos, é o *riso bom* (que caminha junto com o humor), de que nos fala Propp (1992, p. 151). Segundo esse autor, o riso bom nasce mediante “um sentido de afetuosa cordialidade”, cria-se uma simpatia pelo personagem. Elesbão, diante da traição da mulher e do filho, de sua falta de atitude e até mesmo repúdio a qualquer fala que dissesse respeito à má fama de sua esposa, era digno de irrisão, contudo, o leitor percebe sua inocência e incapacidade de ver o mal na mulher amada: “Quem de nada nunca suspeitou foi o honradíssimo Elesbão; e como na porta dos seus ouvidos paravam os rumores do mundo, a vida das três criaturas corria-lhes na toada mansa a que se dá o nome de felicidade” (LOBATO, 1994, p. 113).

Embora o cômico esteja presente no desenrolar do conto - ou por meio da ironia, ou por meio da sátira - percebe-se que há no enredo, do início ao fim, sinais de tragicidade, possuindo inclusive um quase incesto - que de acordo com Kayser (1985, p. 411), faz parte da tragédia de destino (aqui tratamos do trágico), que também inclui, entre outras características, a profecia de uma desgraça (como visto no conto “A vingança da peroba”), igualmente presente nessa história.

Essas profecias são apresentadas, de maneira inconsciente, por meio do pai de Elesbão. Em diversos momentos ele se refere à má fama de Rosa. Vê-se a seguir uma de suas três profecias antes do trágico final:

- Case. Mas ouça o que digo. Os Pocas não são boa gente. Os machos ainda servem - o João é um coitado, o Pedro não é má bisca; mas as saias nunca valeram nada. A mãe da Rosa é falada. Laranjeira azeda não dá laranja-lima. Você pense (LOBATO, 1994, p. 110).

Algo importante a ser percebido é a “fala do povo” nesse conto. Semelhante ao pai de Elesbão, que sempre tem algo a aconselhar, por algumas vezes são mencionados os conselhos do povo, suas idéias e desconfianças com relação a Ruço, como mostram as seguintes passagens:

Não endireitou coisa nenhuma. Com dezoito anos era o Ruço a peste do bairro, atarantador dos pacíficos e traiçoeiro para com os escoradores.

- É ruim inteirado!- dizia o povo (LOBATO, 1994, p. 112).

[...]

Manuel permaneceu na casa. Viviam como filho e mãe, dizia ela; como marido e mulher, resmungava o povo (LOBATO, 1994, p. 114).

[...]

- O Ruço dá cabo dela, como deu cabo do marido - e é bem feito.

Voz do povo... (LOBATO, 1994, p. 114).

O papel do povo nesse conto pode ser comparado ao do coro, presente nas tragédias gregas, que muitas vezes advertiam o público, ou mesmo as personagens, sobre alguma desgraça. O final trágico se inicia com a morte brutal de Elesbão, assassinado provavelmente por Ruço. A partir daí, Rosa começa a sofrer com a falência das suas terras e os maus tratos de Ruço. Porém, a grande desgraça vem com sua loucura, como exemplifica o trecho a seguir:

Quando de manhã passantes a recolheram, estava d'olhos pasmados, muda. Levaram-na em maca para o hospital, onde sarou das queimaduras, mas nunca mais do juízo. Foi feliz, Rosa. Enlouqueceu no momento preciso em que seu viver ia tornar-se puro inferno (LOBATO, 1994, p. 115).

Esse final pode muito bem ser explicado pelas palavras de Staiger (1969, p. 150), quando afirma que um espírito conhecedor do trágico sempre termina ou vítima da loucura ou do suicídio.

De acordo com as idéias do inglês Thomas Hobbes (apud CARLSON, 1997, p. 110), tanto a comédia quanto a tragédia pressupõem uma finalidade moral. “A primeira pinta o vício de forma ridícula e a segunda pinta o castigo do vício”.

Embora estejamos trabalhando não com a comédia e a tragédia, que são gêneros dramáticos, mas com o cômico e o trágico nos contos de Lobato, a definição dada por

Hobbes é pertinente, nesse caso, pois vimos que as personagens ingratas do conto (Ruço e Rosinha) foram ridicularizadas e castigadas.

“Um suplício moderno” conta a história do estafeta, funcionário público martirizado pela sobrecarga e má condição de trabalho.

Como já visto neste trabalho, Monteiro Lobato constrói os seus personagens a partir da observação da realidade que o circunda. Com “Um suplício moderno”, não é diferente. O estafeta que inspirou o autor, de acordo com Edgard Cavalheiro, foi “sêo” Martins, que fazia a entrega da correspondência em Buquira e Caçapava. Como a fazenda do autor ficava entre esses dois locais, “sêo” Martins parava para tomar um cafezinho, antes de seguir três léguas de viagem.

Assim, tendo visto de perto a precariedade da assistência para esses trabalhadores, Lobato cria uma história com um tema bastante original – o “estafetamento”³. Percebe-se que, nos enredos do autor, não há apenas uma discussão, um alvo de crítica. Sendo assim, aqui Lobato trabalha ironia e sátira, voltando olhares para todos os setores da sociedade.

No seguinte trecho vemos, por exemplo, a desaprovação do autor quanto à (já conhecida) busca do cidadão ao emprego público, visado justamente por sua comodidade e estabilidade:

O ingênuo [estafeta] vê no caso honraria e negócio. É honra penetrar na falange gorda dos carrapatos orçamentívoros que pacientemente devoram o país; é negócio lambiscar ao termo de cada mês um ordenado fixo, tendo

³ [De *estafetar*+ *-mento*] S. M. Brás. Ato ou efeito de estafetar. [Us. Pilhericamente por Monteiro Lobato, nos **Urupês**.] (FERREIRA, A. B. de H. **Novo Aurélio Século XXI**: o dicionário da língua portuguesa. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, p. 827).

arrumadinha, no futuro, a cama fofa da aposentadoria (LOBATO, 1994, p. 72).

No entanto, não deixa de salientar a carência de recursos do Estado para oferecer ao cidadão condições decentes de trabalho, e a possibilidade de gozar de salários dignos. A fala irônica do narrador, na próxima citação, leva ao risível: “O patrão-governo pressupõe que ele é de ferro e suas nádegas são de aço; que o tempo é um permanente céu com ‘brisas fagueiras’ ocupadas em soprar sobre os caminhanes os olores da ‘balsamina em flor’” (LOBATO, 1994, p. 73).

Ainda voltado ao Estado, Lobato denuncia, ironicamente, certas práticas comuns no meio rural, como o domínio político dos coronéis, e a fraude nas eleições por meio da compra de votos. No seguinte trecho, o autor fala da cidade fictícia de Itaoca, representando a decadência das cidades interioranas, que cada vez mais se transformam em “cidades mortas”, em decorrência do desprezo do governo em relação ao meio rural:

A política do coronel Evandro em Itaoca deu com o rabo na cerca des’que em tal pleito o competidor Fidêncio, também coronel, guindou a cotação dos votos de gravata a quinhentos mil réis, e a dos votos de pé-no-chão a dois aparelhos de roupa, mais um chapéu (LOBATO, 1994, p. 76).

Um outro momento risível na história é causado pelo encontro do narrador com um estafeta, na estrada de Itaoca. Há, nesse encontro, o cômico ligado às funções fisiológicas, que explica Propp (1992, p. 45). Conforme esse estudioso, é risível quando o autor descreve um ato que rebaixa o personagem, ligado ao seu princípio físico, como

por exemplo arrotos ou soluços. Na citação abaixo, o leitor logo percebe a função fisiológica:

‘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 mulheraça rúbida, 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 arroubas da parteira aliviada (LOBATO, 1994, p. 79).

Pode-se afirmar que, nessa passagem, Lobato irônica e chistosamente mostra as situações “difíceis” pelas quais tem que passar o pobre do estafeta para cumprir seu “supliciado” trabalho.

Outro fato risível nessa história é a maneira como homem e animal encontram-se num mesmo patamar. Ainda seguindo as idéias de Propp (1992, p. 67), a comparação do homem aos animais (ou coisas) é muito utilizada na literatura satírica. Com isso, Lobato procura atingir não o estafeta, mas o governo e seu descaso pelo funcionário público: “O estafeta entra a definhar de cansa e fome. Vão-se-lhe as carnes, as bochechas encovam, as pernas viram parênteses dentro dos quais mora a barriga do desventurado rocim” (LOBATO, 1994, p. 73) [...] “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” (LOBATO, 1994, p. 79).

Há ainda, uma passagem de intertextualidade, que podemos dizer que está ligada a uma suave intenção parodística de Lobato. Atentemos ao seguinte trecho: “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; assim um mês, um ano, dois, três, cinco, enquanto lhe restarem, a ele nádegas, e ao sendeiro lombo (LOBATO, 1994, p. 72).

Vemos aqui um dos princípios da paródia, ou seja, a passagem de algo sublime, no caso, os famosos e belos mitos de Penélope e Sísifo, equiparadas a algo trivial, como o “ir e o vir de um estafeta”. Tal equivalência torna-se cômica, pois situa num mesmo nível: estafeta de Itaoca, Penélope e Sísifo.

Em meio a diversas situações risíveis, é possível destacar também momentos de tragicidade. Por exemplo, a descrição do narrador da injustiça de que é vítima o estafeta quando, por contratempo, não termina o serviço dentro do prazo. É despedido, e nas piores condições possíveis:

O suplicado, posto no olho da rua, sem saúde, sem cavalo, sem nádegas, coberto de dívidas, com o fígado e mais vísceras fora do lugar em virtude do muito que ‘chacoalharam’, vê-se logo rodeado de credores, ávidos como urubus de charqueada. Como está nu, mais nu que Job, não pode pagar a nenhum – e ganha fama de caloteiro (LOBATO, 1994, p. 75).

O leitor desenvolve pelo personagem certa simpatia, apiedando-se de sua situação, e está aí, segundo Kaufmann (1978, p. 39), a condição para o trágico – a simpatia como requisito prévio. O final da história mostra a decepção do personagem em decorrência dos vários anos de martírio, e da impossibilidade de livrar-se dele. Aqui, mais um ponto que permite o trágico, que, segundo Max Scheler (apud CARLSON 1997, p. 324), aparece “[...] a partir da essência e da relação essencial da inevitabilidade e inescapabilidade das coisas fundadas na sociedade”.

Diante do beco sem saída, o personagem toma a seguinte decisão: “Pela derradeira vez em Itaoca, Biriba balbuciou o ‘sim senhor’. À noite deu um beijo no focinho da égua e saiu de casa pé ante pé. Ganhou a estrada e sumiu. E nunca mais ninguém lhe pôs a vista em cima...” (LOBATO, 1994, p. 82).

A tragicidade, nos contos de Monteiro Lobato, tem muitas vezes a intenção de despertar no seu público o sentimento de inconformismo diante da realidade social que o rodeia, mas que, devido ao ufanismo ou idealização nacional, não é visível aos leitores.

Em **Negrinha**, publicado em 1920, o cenário se constitui por personagens mais urbanos, em comparação a **Urupês** e **Cidades Mortas**. Trabalharemos os contos “O colocador de pronomes”, “A policitemia de Dona Lindoca”, “O bom marido”, “Sorte grande” e “Herdeiro de si mesmo”.

Em “O bom marido”, o leitor percebe a existência de uma *comédia de humores*, que de acordo com Luiz Paulo Vasconcellos, em seu **Dicionário de teatro**, entende-se ser um modelo de comédia que “caracterizou-se pela criação de tipos fortes, cada um deles relacionado a algum vício ou virtude (...)” (VASCONCELLOS, 1987, p.48).

É isso que se nota quando são apresentadas ao leitor as características de Téofrasto Pereira da Silva Bermudes e Dona Belinha. O primeiro dir-se-ia possuir um vício, já que, de forma alguma, é amigo do trabalho, já a segunda, a esposa, poder-se-ia dizer possuir a virtude da paciência e compreensão.

Dona Belinha, moça vinda de família burguesa, casa-se com Téofrasto, menos por amor do que por piedade, pois Téo era pobre, e usava essa condição para despertar piedade na sua, até então, namorada.

O “bom marido” sempre prometera trabalhar, mas não lutava para isso se concretizar. O leitor ri-se das constantes desculpas e explicações que ele proferia à mulher, e essa sempre piedosa:

Isabel revoltava-se contra a dureza dos homens. Porque motivo repeliam assim criativa tão boa, tão honesta, tão esforçada e de tanta capacidade? Todos se arrumavam, aqui, ali, bem ou mal; só Téofrasto se debatia em vão. Por que? Três meses já de caça ao trabalho e nada... (LOBATO, 1991, p. 134).

Vê-se que não somente os vícios podem ser risíveis num personagem, mas também as qualidades, pois já dizia Bergson (1983, p.18) que isso ocorre quando tais qualidades são evidenciadas de forma rígida e particular na personagem. É isso que se nota na “exagerada” virtude de Dona Belinha, como vemos no exemplo abaixo: “Não se queixava, entretanto. Gabava-se até de feliz. Ao receber visitas, puxava logo a palestra para o tema clássico das mulheres, os *maridos*, e louvava o seu” (LOBATO, 1991, p. 137).

Percebemos que a personagem mesmo perdendo a saúde em decorrência de esforços para trabalhar em lugar do marido, nunca o acusou, ao contrário venerava-o.

Outro mecanismo de comicidade presente nesse conto é o *cômico da impropriedade* que, segundo Sylvia H. Telarolli de A. Leite (1996, p.105), revela a incongruência entre o teor do discurso e a vivência daquele que o profere, ou seja, é uma fala moralista na boca de uma pessoa de vida imoral, é isso que notamos em Téofrasto, que “tortura-se” por não trabalhar, contudo, nunca procurou fazê-lo: “- Que infeliz sou, Isabel! O mundo me persegue. Corri Seca e Meca. Nada...”. [...] - Em que

signo maldito nasci eu? Que te fiz, meu Deus, para me castigares dessa maneira?” (LOBATO, 1991, p. 135).

Vemos em Téofrasto um típico Jeca, porém urbano, pois possui todas as características do caipira pintado por Lobato: preguiça, comodismo, parasitismo (no caso, explora a pobre esposa).

O trágico começa a criar contornos no momento em que o leitor apieda-se de Dona Belinha que, por amor e compreensão, faz tudo que pode para sustentar os filhos e também o marido, temos, então, o despertar da compaixão que explicita Aristóteles em sua *Poética* (1979, p. 260). Tem-se a seguir uma fala de Téofrasto que ilustra tamanho esforço da esposa que, além de lecionar durante o dia, também costurava à noite: “- Isabel, como me dói ver-te sempre pedalando nessa máquina. Por que não descansas um pouco?(Baforada). Tenho o coração em chaga viva, pisado, torturado pela dor de não poder aliviar-te. (Baforada). Tu te matas, Isabel e eu ...” (LOBATO, 1991, p.139)

Nota-se nessa história a *hybris* (já vista no conto “O engraçado arrependido”) que é muito comum para a ocorrência do trágico. Aqui é provocada por Téofrasto, já que sai da normalidade quando passa todo o tempo sem emprego (pois não procurava realmente), e leva a mulher a se esforçar incessantemente para sustentar a casa, os filhos e até o marido. Sem perder o senso cômico, o autor leva o público ao divertimento com tiradas irônicas, como esta: “Dez anos se passaram sem que o emprego viesse. Estava escrito no livro do destino que Téofrasto morreria a procurar emprego. Fatalidade ...” (LOBATO, 1991, p.138).

Fatalidade sim, porém quem morre é a esposa, Dona Belinha, em decorrência da estafa física em que se encontrava. Contudo, em momento algum faz crítica ao marido – o verdadeiro responsável pela situação: ““Fiz o que pude, mas estou vencida. Não

me queixo. Sou feliz, imensamente feliz, Téo me adora e faz o possível para colocar-se. Não tem sorte. Persegue-o a mais cruel das fatalidades (...)” (LOBATO, 1991, p. 140). Lobato consegue transformar o que é risível em trágico, já que o leitor se ri do comportamento do marido, porém apieda-se com o destino da esposa.

No decorrer da leitura, o autor permite que o leitor mais atento tome conhecimento da realidade econômica e social brasileira da época. Por meio dos diálogos das personagens, lança tais informações sobre o momento econômico, cabendo ao leitor captá-las.

Há uma série de referências à pobreza, às dificuldades encontradas para o sustento. Mesmo Dona Belinha trabalhando em dois empregos, o de professora e de costureira, o que ela conseguia não era o suficiente. Em certo momento, a personagem diz: “- Sou professora, mas ele [Téo] não admite que eu tire cadeira” (LOBATO, 1991, p. 133).

Em outro conto aqui trabalhado (“Sorte grande”), Monteiro Lobato refere-se a essa profissão como sendo a única possível em cidades pequenas, pobres, que não oferecem oportunidades. Note-se que essa história se passa em uma dessas cidadezinhas humildes, povoadas geralmente por ex-agricultores, falidos, atropelado pela rápida urbanização.

A pobreza é muito comentada no conto:

- Ninguém te conhece, Téo. Desprezam-te porque és pobre (LOBATO, 1991, p. 133).

[...]

O triste é que viviam em penúria crescente. O trabalho da professora, por mais estirado que fosse, já não dava para vestir e alimentar os oito filhos pequenos e mais o nono, de bigode (LOBATO, 1991, p.138).

[...]

- Perdoe-me, mamãe, e lembre-se que não me queixo. Fui feliz. Téo é para mim um anjo de bondade. O que nos fez mal foi a miséria e agora a doença (LOBATO, 1991, p.140).

Vê-se assim que, os contos, mesmo lidos aleatoriamente, não deixam de informar ao leitor sobre o Brasil daquela época (décadas de 10 e 20), havendo a descrição, nas histórias, da situação e dos costumes do brasileiro, fosse ele da elite ou da grande massa.

No conto “A policitemia de Dona Lindoca”, Monteiro Lobato deixa o Estado de São Paulo para situar seus personagens na cidade do Rio de Janeiro. Sutilmente, por meio da ironia ligada ao cômico, o autor descarrega suas críticas no decorrer do conto. O trecho seguinte mostra o risível comportamento de Dona Lindoca, pertencente à classe média do Rio de Janeiro, diante da notícia de estar doente:

No dia seguinte, Dona Lindoca foi ao consultório do médico puritano e voltou radiante:

- Tenho uma policitemia, foi logo dizendo. Garante ele que não é grave, embora requeira tratamento sério e longo.

- Policitemia? Repetiu o marido com vincos na testa, sinal de que entendia duas pitadas de medicina.

- Que espanto é esse? Policitemia, sim, a doença da rainha Margarida e da grã-duquesa Estefânia, disse-me o doutor. Mas cura-me, assegurou – e ele sabe o que diz. Como é fino o Doutor Lorena! Como sabe falar!

- Sobretudo falar... (LOBATO, 1991, p. 117)

O leitor ri-se de tamanha ingenuidade da personagem, por estar feliz com tal situação, e o autor põe, assim, também a elite (e não só o caipira) numa situação

ridícula. Vale ressaltar o que Propp (1992, p. 101) já afirmava, que a ingenuidade é um dos caminhos para se chegar ao risível.

Também por meio da ironia cômica, vemos presente a sátira de Lobato, mais uma vez, aos profissionais da medicina. É possível perceber, inclusive, a existência de diálogo entre “A policitemia de Dona Lindoca” e o conto aqui já trabalhado “Pollice Verso” em **Urupês**. Tanto em um quanto no outro tem-se um médico interessado não no caso do paciente, mas em seu dinheiro, preocupando-se somente em ampliar o tempo da doença para poder, assim, obter maiores quantias.

Os seguintes trechos explicitam a ironia trabalhada pelo autor:

O curioso era que Dona Lindoca, realmente não sentia coisa alguma. (...)

Certa vez chegou a dizer ao senhor Lorena:

- Sinto-me boa, doutor, completamente boa.

- Parece-lhe minha senhora. O característico da policitemia é iludir assim os doentes, e po-los derreados ou liquidados, à menor imprudência. Deixe-me cá a levar o barco a meu modo (...)

Durou seis meses o tratamento de dona Lindoca e duraria doze, se um belo dia não rebentasse um grande escândalo - a fuga do doutor Lorena para Buenos Aires com uma cliente, moça da alta sociedade (LOBATO, 1991, p.121-122).

É interessante como Monteiro Lobato colocava numa situação ridícula todos os tipos aos quais tinha restrições. Como visto nas passagens citadas, o autor apresenta o médico diante de um comportamento repreensível e principalmente desmoralizante.

A conversa com o leitor é outro recurso adotado pelo autor para complementar o alto teor irônico desse conto:

Há coisas inexplicáveis, por mais lépida que seja a presença de espírito de um homem traquejado. Lenço cheiroso no bolso de marido que jamais usou perfume, eis uma. Põe em ti o caso, leitor, e vai estudando desde já uma saída honrosa para hipótese de te suceder o mesmo (LOBATO, 1991, p. 115).

Nesse trecho também percebemos o tempero cômico, que se apresenta principalmente na forma como é tratado o assunto da traição, totalmente jocosa.

Contudo, a história aponta para um desfecho trágico. Embora não esteja presente a morte, há uma grande tristeza sofrida pela personagem ao descobrir que aquele que era tido como um médico exemplar foge para longe, e da forma que considerava a mais repulsiva, com uma amante.

O trecho a seguir mostra tamanha desilusão:

Ao receber a notícia, Dona Lindoca recusou-se a dar crédito.

- Impossível! Há de ser calúnia. Vai ver como ele logo aparece por aqui e tudo se desmente.

O doutor Lorena jamais apareceu; o fato confirmou-se, fazendo Dona Lindoca passar pela maior desilusão de sua vida.

- Que mundo, meu Deus! Murmurava. Em que mais acreditar, se até o doutor Lorena faz dessas? (LOBATO, 1991, p.122)

E ainda:

“Em suma, a infelicidade de dona Lindoca voltou com armas e bagagens, fazendo-a suspirar suspiros ainda mais profundos que os de outrora. Suspiros de saudade. Saudade da policitemia...”(LOBATO, 1991, p.123)

Assim, a tristeza e a desilusão tomaram conta de Dona Lindoca, a alegria de outrora desapareceu, restando somente a amargura. O trágico aqui é caracterizado pela

“queda de um mundo ilusório, de felicidade e segurança para o abismo da desgraça iniludível” (LESKY, 1970, p. 26). A vida de mimos e prazeres da personagem fora interrompida pela mentira e ambição do médico.

O autor inicia “O colocador de pronomes” de maneira interessante, pois já nos quatro primeiros parágrafos resume toda a vida de Aldrovando Cantagalo – o protagonista. Dá-se assim o início: “Aldrovando Cantagalo veio ao mundo em virtude dum erro de gramática.” E um pouco além: “E morreu, afinal, vítima dum novo erro de gramática” (LOBATO, 1991, p. 78).

Logo em seguida, o autor dá início a uma *analepse* que, seguindo às idéias de Gérard Genette (1972, p.47), entende-se por ser o recuo pela evocação de momentos anteriores. Aqui, o narrador “volta no tempo” e conta como o pai de Aldrovando conheceu sua mãe. No desenrolar da história, o leitor ri-se com as falas e comportamentos das personagens, elaboradas a partir da veia irônica do autor. Tem-se aqui alguns poucos exemplos:

...mas o amor, que é mais forte que a morte, não receia sobrecechos enfarruscados nem tufos de cabelos no nariz (LOBATO, 1994, p.78).

[...]

Escrevera nesse bilhetinho, entretanto, apenas quatro palavras, afora pontos exclamativos e reticências :

Anjo adorado!

Amo-lhe!

Ora, aconteceu que o pai do anjo apanhou o bilhetinho celestial... (LOBATO, 1994,p.79)

[...]

(...) Vossuncê mandou este bilhetinho à Laurinha dizendo que ama-‘lhe’. Se amasse a ela deveria dizer amo-‘te’. Dizendo ‘amo-lhe’ declara que ama a

uma terceira pessoa, a qual não pode ser senão a Maria do Carmo (...) (LOBATO, 1994, p. 80).

Ainda como um fator que leva ao riso, o autor enfatiza um ângulo saliente do personagem Aldrovando Cantagalo, sua exagerada preocupação com a fala correta da língua portuguesa. Percebe-se aqui a *comicidade de profissão* citada por Bergson (1986, p.92), pois a personagem mergulha totalmente em sua função de professor, deixando de lado uma convivência natural com o mundo ao seu redor:

- Amigo, disse-lhe pachorrentamente Aldrovando, natural a mim me parece que erre, alarve que és. Se erram paredros, nesta época de ouro e de corrupção...

O ferreiro pôs de lado o malho e entreabriu a boca.

-(...) Naquela tábua um dislate existe que seriamente à língua lusa ofende.

Venho pedir-te, em nome do asseio gramatical, que a expunjas.

-??? (LOBATO, 1991, p.85)

Usando apenas a linguagem erudita, entra em descompasso com o meio social em que está inserido, chegando muitas vezes a não ser compreendido.

Encontra-se também presente nessa narração a *caricatura corretiva* que, de acordo com Sylvia Helena Telarolli de A. Leite (1996, p.105), visa a crítica de comportamento a não ser imitado. Vê-se que Monteiro Lobato expõe a todo momento o desprezo e a humilhação de que Aldrovando era vítima devido ao fanatismo pela língua “bem escrita e pronunciada”. Implicitamente, adverte o risco de ser motivo de chacota algum possível seguidor de seu personagem, e sabia haver muitos, como mostra o seguinte trecho de uma das cartas ao amigo Godofredo Rangel:

Estou com aquele conto gramatical a me morder a cabeça como um piolho. Vida, aventuras, males, doenças e morte trágica dum sujeito, tudo por causa da gramática. Nasce em consequência dum pronome fora do eixo e morre vítima dum pronome mal colocado. Entram na personalidade de Aldrovando Cantagalo meia dúzia de gramaticantes cá de S. Paulo. Coisa *pince sans rire* (LOBATO, 1959, p.165).

Ainda como recurso cômico, temos o que Propp chamou de “comicidade dos nomes próprios” (1992, p. 130), que consiste em o autor dar ao seu personagem um nome que destaque o lado negativo, realçando, assim, seu defeito. O nome “Aldrovando” se assemelha muito com o verbo “aldravar” que, além de outros significados, também quer dizer “falar confusamente”. O sobrenome “Cantagalo” remete-nos à expressão “cantar de galo”, ou seja, querer mandar, exatamente o que faz o personagem quando exige a fala correta do português.

Na história, o leitor encontra dois momentos trágicos: o primeiro dá-se após o final da retrospectiva feita pelo narrador, embora não haja morte, há o conformismo. Sobre esse tipo de efeito trágico, afirma Hegel (1997, p. 594): “Na tragédia, os indivíduos, quando não se destroem pela intransigência da vontade e da inflexibilidade do caráter, devem resignar-se a aceitar aquilo a que se opõem; (...)”.

A seguir, um trecho do conto que justifica a afirmação acima:

O escrevente, vencido, derrubou a cabeça, com uma lágrima a escorrer rumo à asa do nariz.

(...)

O escrevente ergueu os olhos e viu do Carmo que entrava, muito lampeira da vida, torcendo acanhada a ponta do avental. (...) Submeteu-se e abraçou a urucaca, enquanto o velho, estendendo as mãos dizia, teatralmente:

- Deus vos abençoe, meus filhos! (LOBATO, 1991, p.80)

O humor presente em tais falas é indiscutível. A descrição que o narrador tece é feita de forma habilidosa, de modo a fazer com que o leitor tenha a impressão que a cena se passa em sua frente. Contudo, o momento vivido pelo personagem é trágico.

O segundo momento de tragicidade acontece por meio da *hybris*, que se encontra presente nas ações de Aldrovando que, inconformado com a má colocação dos pronomes portugueses, passa a vida a decorar as gramáticas, e proferir seus ensinamentos àqueles que visse cometer algum erro gramatical. Essa atitude levou-o à morte. Sobre isso afirma Vasda Landers (1988, p. 160):

Incrivelmente, o trágico desenlace do conto é resultante, justamente, da displicência inocente de um linotipista brasileiro que, por força do hábito, comete um erro grave de colocação pronominal, bem no início, isto é, logo na dedicatória do maior tratado já escrito no Brasil sobre o assunto.

Assim, a partir de um erro que fora cometido pelo tipógrafo no ato de impressão da obra, o personagem será levado a um fim trágico. A desmedida do personagem matou-o. Aldrovando sonha com o sucesso da vendagem, com os elogios, com o grande bem que faria à língua lusitana, porém se desespera ao ver o resultado final de todo seu esforço: “[...] permaneceu imóvel uns momentos. [...] Depois empalideceu. Levou as mãos ao abdômen e estorceu-se nas garras de repentina e violentíssima ânsia” (LOBATO, 1991, p. 89).

Vê-se nessa cena o que segundo Staiger (1969, p.148) é um “fracasso incorrigível, um desespero mortífero que não visualiza salvação”. O que acaba levando à uma cena *patética*, ou seja, ação que causa dano ou sofrimento (MALHADAS, 2003,

p. 75), no caso, a dor intensa do personagem diante da decepção de ver um erro de gramática na dedicatória do seu livro.

Temos, ainda, diante dessa “inversão” de Aldrovando, que inicialmente pretendia extinguir com os erros gramaticais da língua portuguesa, e acaba sendo morto por esses mesmos erros que combatia, o que Aristóteles (1979, p. 255) chamou de *peripécia*, ou seja, “a mudança contrária ao que foi indicado”.

É possível destacarmos, durante a leitura, trechos em que Lobato expressa seu desprezo pela gramática “de cartola” vigente em sua época (vestígios do parnasianismo), aliás, Aldrovando Cantagalo é uma caricatura viva desses gramáticos - como vimos, uma caricatura corretiva -, e o autor soube, de forma provocativa, descrevê-los e, metaforicamente, por meio do personagem, ridicularizá-los: “Os pronomes, ai! Eram a tortura permanente do professor Aldrovando. Doía-lhe como pauladas vê-los por aí pré ou pospostos contra regras elementares do dizer castiço” (LOBATO, 1991, p.83).

Em alguns momentos, destacam-se trechos que em muito lembram a fala do próprio autor, como esse a seguir, quando o ferreiro responde furioso a Aldrovando: “- Chega de caraminholas, ó barata tonta! Quem manda aqui, no serviço e na língua, sou eu” (LOBATO, 1991, p.86)

Comparemos agora a citação anterior, com uma fala de Lobato numa entrevista com editores, quando estes comentam o fato da acentuação na língua portuguesa ser imposta por lei: “Leis assim nascem mortas e é um dever cívico ignorá-las, sejam lá quais forem os paspalhões que as assinem. A lei fica aí e nós, os donos da língua, o povo, vamos fazendo o que a lei natural da simplificação manda” (1995, p. 10).

Assim, cada fala, cada comportamento de seus personagens devem ser atentamente observados, pois só assim o leitor terá um completo entendimento da

comicidade e também da tragicidade trabalhada pelo autor. Sobre isso, explica Todorov (1980, p. 283) de forma mais clara:

Admitindo que o espírito compreende sempre um duplo sentido, (...) esses dois sentidos nunca se situam no mesmo plano, mas (...) um se apresenta como sentido dado e evidente, ao passo que o outro, o sentido novo, se lhe sobrepõe para dominá-lo, uma vez terminada a interpretação.

E é à luz desse pensamento que os contos lobatianos devem ser lidos, já que não é gratuitamente que o autor faz uso de sua grande especialidade nos contos – a ironia.

Um sentido segundo também terá o final trágico de Aldrovando Cantagalo, já que, de acordo com Vasda Landers, esse personagem carrega em si um significado particular, e pode ser encarado, ainda segundo essa autora, como um manifesto de morte ao fanatismo da colocação-exata-dos-pronomes. Afirma ela: “A morte quase sempre entra em seus contos como recurso simbólico; é a sua arma anulatória, como teria sido o dilúvio em tantas obras literárias representando o final de uma era” (LANDERS, 1998, p. 162).

Assim, se seguirmos a idéia de Vasda Landers, podemos encarar o fim de Aldrovando como uma metáfora para o fim do tradicionalismo literário, a morte do conservadorismo, do pedantismo gramatical das Letras do momento contemporâneo do autor.

Em “Sorte grande”, é importante notar como o trágico aparece de forma diferente em relação a sua apresentação no enredo, pois ele virá primeiro, ou seja, ter-se-á um início trágico com um desenlace feliz. Ao contrário do que se possa pensar, é possível se deparar com textos trágicos com esse tipo de construção. De acordo com Bornheim (1963, p.74): “... a ação trágica não precisa redundar necessariamente na

morte do herói, embora a morte possa causar um impacto trágico maior. Mas de modo algum é lícito considerar o *happy end* como incompatível com a tragédia”.

“Sorte grande” exemplifica bem essa afirmação, já que, primeiro uma desgraça é anunciada, e logo o desespero dos personagens. Mas será durante o desenrolar da trama que o leitor, junto da protagonista, irá caminhar para uma solução, para o *happy end*.

Já no início da leitura, após a descrição da difícil vida de Maricota – personagem principal – e sua família, lê-se o trecho: “Dizem que as desgraças gostam de vir juntas. Quando a situação dos Mouras atingiu o ponto perigoso da ‘dependura’, nova calamidade sobreveio, Maricota recebeu do céu um estranho castigo: a singularíssima doença que lhe atacou o nariz” (LOBATO, 1991, p.170).

Aplicando-se as idéias de Lesky (1970, p.32), poder-se-ia caracterizar o trágico em “Sorte grande” como uma *situação trágica*, ou seja, história trágica em que há um final feliz, diferente do *trágico cerrado*, quando há morte, e que é predominante principalmente em **Urupês**.

Mas a tristeza de Maricota não dura muito tempo, há uma reviravolta no enredo, a inversão da situação, como ensina Bergson (1983, p. 53) e tal doença acaba por se transformar numa “sorte grande”. Embarcando a caminho de uma consulta médica numa cidade vizinha, Maricota é “descoberta” por um médico que também se encontrava em viagem, e que muito se interessa por seu caso: “- Perdoe-me, dona Maricota, mas o seu caso é positivamente extraordinário. De momento não posso firmar parecer- estou sem livros; mas macacos me mordam se o que a senhora tem não é um rinofima – um RINOFIMA, imagine!” (LOBATO, 1991, p.173).

A partir daí as coisas mudam para a personagem, esta começa a ver vantagens na doença, já que o médico, seu “descobridor”, realiza todos os desejos de sua paciente para mantê-la por perto. Numa passagem afirma a mãe de Maricota: “- Bem se diz que

Deus escreve direito por linhas tortas. Quando havia eu de imaginar, ao nos surgir aquela horrível coisa no nariz de minha filha, que era para o bem geral de todos!” (LOBATO, 1991, p.176).

Por meio dessa terrível doença, nota-se que Monteiro Lobato se utilizou da *deformidade*, ou comicidade da *caricatura*, que, segundo Propp (1992, p.89), entende-se por ser o exagero captado no objeto a ser satirizado, de modo que suas outras características deixem de ser notadas. Sylvia H. Telarolli de A. Leite (1996, p. 93) afirma que é importante observar como Maricota se torna uma caricatura viva, já que toda a narrativa irá girar em torno dessa sua característica peculiar, o crescimento disforme do nariz. “O nariz da moça crescia, engordava, engrouinhava, lembrava de certos bebedos incorrigíveis. A deformação nessa parte do rosto é sempre desastrosa. Dá à fisionomia um ar cômico: “Todos se apiedavam de Maricota – mas riam-se sem querer” (LOBATO, 1991, p. 170).

É interessante notar como, por meio dessa deformação, Monteiro Lobato consegue, de maneira implícita, mostrar o *reverso das belas caboclas idealizadas na ficção regional* (LEITE, 1996, p.94), gênero esse que buscava sempre venerar o nativo, a natureza.

Além disso, mais uma vez, o autor não hesita (assim como o fez em “O engraçado arrependido”) em denunciar o poder político muito influente na época, capaz de mandos e desmandos na sociedade: “Estudou o que pode e como pode. Fez-se professora – mas já estava nos vinte e quatro e nem sombra de colocação. *As vagas iam sempre para as de maior peso político*, ainda que analfabetas. Maricota, um peso-pluma, que poderia esperar?” (grifo nosso) (LOBATO, 1991, p. 170). Percebe-se nesse trecho a ousadia de Lobato, que, sem receio algum, expõe ao público as verdades políticas e sociais, geralmente encobertas e omitidas da população.

Ainda, é possível notar pela descrição de Lobato, a degradação das cidades em plena formação, como mostra o trecho a seguir: “A vida em tais lugarejos lembra a dos líquens na pedra. Tudo se encolhe no ‘limite’- no mínimo que a civilização comporta. Não há oportunidades” (LOBATO, 1991, p.169). Segundo Marisa Lajolo (1993, p. 9-10), tais cidades eram habitadas “por uma arraia miúda que, atropelada e ferida pelos ventos de modernização que varrem o interior, refugia-se na cidade, trazendo, no entanto, na bagagem, uma inevitável carga de anacronismo e inadequação aos tempos novos”.

No conto “Herdeiro de si mesmo”, tem-se o personagem Lupércio, homem humilde, mas que ficou muito rico devido a uma sorte misteriosa. Tendo acumulado uma grande fortuna, não quis transmiti-la a herdeiros. Torna-se adepto da doutrina espírita, e sua única preocupação é a reencarnação. Quer saber previamente a mulher em cujo filho vai reencarnar, para guardar sua fortuna e tornar-se herdeiro de si mesmo.

Desde o início, o texto desperta, a curiosidade do leitor. A história vai se desenrolando sem nenhum indício de como será o final - ao contrário de alguns de seus contos. O humor contorna as atitudes do personagem, a começar pela estranha força que o fez ganhar tanto dinheiro: “Lupércio veio para Santos arrastado. Chegara até aquele casco arrastado, - e era a contra gosto que permanecia diante dele, porque o sol estava terrível e Lupércio detestava o calor” (LOBATO, 1991, p.188).

Também a situação de inconformismo do personagem e o exagero descrito no seu comportamento tornam-se cômico, suscitando o riso:

Enquanto isso, lá no hotelzinho, Lupércio amarfanhava o travesseiro desesperadamente. Pensou na polícia. Pensou em contratar o melhor advogado de Santos. Pensou em dar tiro - um tiro na barriga do infame

ladrão; na barriga, sim, por causa da peritonite. Mas nada pode fazer. A Força lá dentro o inibia. Impedia-o neste ou naquele sentido. Forçava-o a esperar (LOBATO, 1991, p. 189).

A tamanha sorte de Lupércio para os negócios o acompanha a vida inteira, tornando-se algo curioso e risível. Bergson chama essa característica de *repetição*, que segundo ele: “[...] Uma combinação de circunstâncias, que se repetem exatamente em várias ocasiões, contrastando com o curso da vida” (BERGSON, 1983, p.51). A seguir, uma amostra dessa sorte misteriosa:

Enxergava no mais escuros de todos os negócios. Adivinhava. Recusava muitos que todos consideravam da China, para realizar outros que todos refugavam – e o que inevitavelmente sucedia era o fracasso desses negócios da China e a vitória de todos os refugados (LOBATO, 1991, p. 190).

Nesse conto, assim como em outros de Lobato, os personagens dão margem ao riso, contudo não é algo descomedido, ao contrário, tem-se um riso ameno, mais ligado ao sarcasmo, devido ao teor irônico e também satírico. O inglês John Lyly (apud CARLSON, 1997, p. 79) afirma que o intento da comédia é “mergulhar no deleite e não escapar da leveza, provocar sorrisos, e não gargalhadas”.

Porém, esse conto também tem sua porção trágica, uma passagem tênue do riso à piedade, devido à ingenuidade do personagem.

Pode-se afirmar que Lupércio dá início a sua *hybris*, ou desmedida, a partir do momento em que deseja de maneira fervorosa descobrir como reencarnar numa mulher

previamente conhecida, tudo por causa do seu pavor em ter que transferir sua fortuna para outra pessoa. Para Lupércio:

Aquela estória de herdeiros era o absurdo dos absurdos para um celibatário de sua marca. Se a fortuna era dele, só dele, como deixá-la a quem quer que fosse? Não... Tinha de descobrir um jeito de não morrer ou... Lupércio interrompeu-se no meio do raciocínio, tomado súbita idéia. Uma idéia tremenda, que por minutos o deixou de cérebro paralisado. Depois, sorriu (LOBATO, 1991, p. 192).

Mais uma vez Lobato aborda um tema de maneira muito criativa, o egoísmo humano, que aqui faz o personagem mudar por completo sua vida, tudo em busca de uma solução para seu “dramático caso” - a morte.

Sua *hybris* fê-lo tapar os olhos para um possível comportamento solidário e direcionou-o para o impossível, a esperança de vencer a morte ou pelo menos tapeá-la. O trecho seguinte descreve o momento de sua morte:

Dunga olhou-o firmemente, sem dizer palavra. Lupércio leu-lhe o pensamento nos olhos inquisidores. Corou – pela primeira vez na vida. E, baixando a cabeça, abriu o coração.

- Sim, Dunga, é isso. Quero que vocês me descubram a mulher em que vou nascer de novo - para fazê-la em meu testamento, a depositária da minha fortuna (LOBATO, 1991, p. 195).

Seu final trágico não será apenas morrer, visto que já estava numa idade avançada, mas será morrer carregando em si uma grande decepção, fruto de sua desmedida e de seu egoísmo. O espiritismo, aqui tematizado, foi uma doutrina seguida por Lobato, especialmente após a morte de seu segundo filho Edgard, em 1943, contudo, já discutia a idéia espírita com Rangel desde 1909. Sendo assim, não foi gratuito o fato de ter trabalhado com um assunto que muito entendia e, como nunca reluta em ironizar e satirizar algo que lhe chamasse a atenção, o alvo aqui será a doutrina espírita, que, segundo ele, deveria ser entendida como algo natural, assim como os cinco sentidos do ser humano, e não como uma religião. De acordo com Lobato, o espiritismo seria um sexto sentido a ser trabalhado pelo homem (CAVALHEIRO 1955, p. 514-20).

Cidades Mortas, publicado em 1919, é um retrato do que era o Vale do Paraíba nos anos 20. Lobato aqui narra as manias de sua época, a política, a mesmice do dia-a-dia, a busca do povo pelo progresso, as moças à procura de casamento, tudo isso com muita crítica, humor e também certa dose de tristeza. “Um homem honesto”, é um bom exemplo desse momentos vividos na sociedade do autor.

Nesse conto, Lobato mostra a comicidade presente na exagerada ingenuidade e honestidade de seu personagem João Pereira, Bergson (1983, p.37) dizia que até mesmo as qualidades podem ser risíveis, como em “O bom marido”: “- Excelente criatura! Dali não vem mal ao mundo. E honesto, ah!, honesto como não existe outro – era o que todos diziam do João Pereira” (LOBATO, 1995, p.193).

Essa característica de João Pereira, embora tenha um valor positivo, será vista como um comportamento maquinal, repetitivo, e esse exagero o levará a situações que lhe serão constrangedoras, contudo o leitor muito se diverte com tais acontecimentos.

Um procedimento que também nos remete ao cômico é o efeito “bola de neve” que, de acordo com Bergson (1983, p. 47), ocorre quando um acontecimento nos parece de início insignificante, contudo, vai passando por um progresso, e chega a um final inesperado.

É exatamente isso que percebemos em “Um homem honesto”, já que João Pereira nem imaginava que o simples fato de ter encontrado um pacote de dinheiro e devolvê-lo, lhe causaria tanto transtorno, e até a morte: “E não teve mais arranjo a vida do homem honrado. Adeus, paz! Adeus, concórdia! Adeus humildade! A casa tornou-se-lhe um perfeito inferno” (LOBATO, 1995, p. 201).

A partir desse dia, João Pereira passa a ser desprezado pela mulher, filhas e amigos, é vítima de zombaria e escárnio:

Os jornais do dia seguinte trouxeram notas sobre o grande acontecimento.

Louvaram com calor aquele ‘gesto raro, nobilíssimo (...)

A mulher leu a notícia em voz alta, por ocasião do almoço, e como não houvesse sobremesa disse à filha:

- Leva, Candoca, leva este elogio ao armazém e vê se nos compra com ele meio quilo de marmelada...

João encarou-a com infinita tristeza. Não disse palavra” (LOBATO, 1995, p. 199).

Toda essa pressão e desdém que vive João Pereira o conduz ao suicídio, pois um pequeno gesto tornou-se um abalo em sua vida, contudo, toda essa humilhação não deixa de possuir um teor risível para o público leitor.

A exemplo de muitas histórias permeadas de comicidade, esse conto de Monteiro Lobato traz como título um nome comum, que explicita o vício de que é

dependente o personagem principal, assim, já por meio do título “Um homem honesto”, o leitor tem uma prévia noção da história a ser lida.

Porém, só não pode imaginar que, após várias situações cômicas com os acontecimentos na vida do personagem, irá se deparar com um final trágico. E vindo de Monteiro Lobato, não é estranho o fato de essa mudança ocorrer de forma tão sutil dentro de um contexto que tanto apontava para um final também risível.

João Pereira, cansado de tanta humilhação, não vê solução para seu “problema”, o de ser honesto. Resolve, assim, pôr fim a sua vida de maneira drástica: “- Basta! – exclamou num tom de desvario que assustou a mulher, e largando de chofre a xícara retirou-se para o quarto precipitadamente. (...) Reboara no quarto um tiro – o tiro que matou o último homem honesto...” (LOBATO, 1995, p.204).

A afirmação de Staiger (1969, 148), encaixou-se perfeitamente nesse contexto, pois segundo ele, são trágicas não todas as desgraças, mas a que rouba do homem seu pouso, sua meta final, de modo que fique fora de si. “Um homem honesto” mostra exatamente isso, já que João Pereira prefere morrer a ter que suportar o fim de sua paz e tranquilidade.

A realidade social será aqui também muito marcante. João Pereira e sua família representavam os indivíduos sofridos, que vivem no meio urbano, mas com a humildade do campo, lugar de onde vieram: “Como fossem sobremaneira curtos os seus vencimentos, a pequena família remediava-se com a renda complementar dos trabalhos caseiros. Dona Maricota fazia doces; as meninas faziam o crochê – e lá empurravam a pulso o carrinho da vida” (LOBATO, 1995, p. 194).

O anseio pelo dinheiro mostra a aspiração em enriquecer e sair da pobreza em que se encontram, a que foram submetidos devido à chegada abrupta da industrialização, acontecimento para o qual não estavam preparados.

O autor, ainda por meio de João Pereira, critica tal situação de pobreza de que é vítima essa gente, e o leitor atento logo percebe estar presente uma sutil ironia na seguinte passagem:

João Honesto, assim forçado, pela primeira vez na vida embarcou em vagão de luxo, e o conforto do *Pullman*, mal o trem partiu, levou-o a meditar sobre as desigualdades humanas. A conclusão foi dolorosa. Verificou que é a pobreza o maior de todos os crimes, ou, pelo menos, o mais severa e implacavelmente punido (LOBATO, 1995, p.195).

E, assim, Lobato dispensa uma página inteira para a reflexão do personagem, que bem se nota estar fincada na realidade do momento e que o autor discretamente apresenta a seu leitor.

Em “O fígado indiscreto”, conhecemos Inácio, um rapaz da classe alta, prestes a ser bacharel, que, tendo sido convidado para uma festa na casa de sua pretendente, sofre momentos constrangedores. No decorrer da história, é possível perceber que Lobato evidencia os costumes da burguesia, como reuniões de família e amigos, mesa farta, tem-se também a típica cena da moça da casa demonstrando seus dotes musicais, e muitas outras descrições significativas.

Assim, nesse conto, será o burguês e não o caipira posto numa situação ridícula. A história é digna de boas risadas, embora tenha um final trágico, sem morte física, mas sim com uma morte simbólica para o protagonista Inácio, pois será o fim da sua boa reputação. Nota-se, logo no início, a ironia do autor aos costumes burgueses da época: “Foi o que sucedeu a Inácio, o calouro, e isso lhe estragou o casamento com a sinharinha Lemos, boa menina a quem cinqüenta contos de dote fazia ótima” (LOBATO, 1995, p.97).

Importante ressaltar a intertextualidade que é percebida nesse conto pelas referências que o autor faz a personagens e autores de peças trágicas, podendo ser interpretados como indícios de que tal história caminha para um final de tragicidade, como aquelas às quais se reporta:

Não se descreve o drama criado no seu organismo. Nem um Shakespeare, nem Conrad – ninguém dirá nunca os lances trágicos daquela estomacal tragédia sem palavras, nem eu, portanto. Direi somente que à memória de Inácio acudiu o caso da Nora de Ibsen, na *Casa de Bonecas*, e disfarçadamente ele aguardou o milagre (LOBATO, 1995, p.100).

Uma outra possibilidade para a menção desses grandes escritores talvez seja a intenção do autor em despertar no seu público o interesse pela leitura de obras não apenas nacionais, mas também estrangeiras. Citando Shakespeare ou Ibsen, talvez despertasse em seu leitor a curiosidade em conhecer estes e outros autores de clássicos universais.

Em outras passagens do conto também há indicações do final desastroso:

Inácio barbeou-se, laçou a mais famosa gravata, floriu de orquídeas a botoeira, friccionou os cabelos com loção de violetas e lá foi, de roupa nova, lindo como se saíra da fôrma naquel' hora. Levou consigo, entretanto para mal seu, o acanhamento – e daí proveio à catástrofe... (LOBATO, 1995, P. 98).

Inácio, a partir do momento em que foi convidado para a reunião familiar de sua pretendente, sofreu uma grande ansiedade, durante todo o tempo esteve em apuros, devido a sua aversão à carne de fígado, e, no final, ficou prejudicado, tendo inclusive que mudar de cidade, tamanha foi sua desgraça.

A citação a seguir de Albin Lesky (1970, p. 35). define bem o acontecido com Inácio, e o sentimento suscitado no leitor:

[...] A verdadeira tragédia deve deixar sempre aberta à possibilidade de relação com nosso próprio ser. De modo algum encontra lugar, nesta ordem de idéias, o cômputo da culpa e da expiação moral e, nesse sentido, Aristóteles diz, com toda clareza, que nossa compaixão só pode surgir quando somos testemunhas de uma desgraça imerecida.

Ora, como não ter compaixão da injustiça de que fora vítima Inácio? O personagem foi “torturado” todo o tempo, sendo obrigado a comer fígado para parecer gentil, por um azar foi descoberto e ainda foi difamado pela família da namorada como alguém que “leva no bolso o que pode”. Tem-se aqui a crítica de costumes ao homem que, num mundo tido como moderno, não se comunica, não é ativo como essa modernidade. Mas esse conto também possui seus momentos cômicos, aliás, ele oscila entre a comicidade e a tragicidade.

Os apuros sofridos por Inácio serão para ele terríveis, mas não para o leitor, que se deleita com algumas de suas ações, como, por exemplo, quando se aproveitou de um incidente para “agarrar o fígado e metê-lo no bolso” (LOBATO, 1995, p. 100), ou quando, tendo o fígado caído no chão, esconde-o debaixo do pé.

De acordo com Bergson (1983, p. 33), possui um efeito cômico todo incidente que chame nossa atenção para o físico de alguém, estando em causa o moral, como um indivíduo cujo corpo incomoda, por exemplo, o tímido. É esse o caso de Inácio, como mostra a passagem a seguir: “Inácio era o rei dos acanhados. Pelas coisas mínimas avermelhava, saía fora de si e permanecia largo tempo idiotizado” (LOBATO, 1995, p. 97). O desvio de Inácio perante a sociedade foi sua timidez excessiva, e todo excesso é punido pelo cômico, aliás, o riso está intimamente ligado ao exagero, para Propp (1999, p. 89) “a representação cômica, caricatural, de um caráter está em tomar uma particularidade qualquer da pessoa e em representá-la como única, ou seja, exagerá-la”.

O personagem tem sua vida arruinada graças a sua incontrolável timidez, mas é também graças a esse descontrole que há as situações cômicas da história, um efeito “bola de neve”, como já visto em “Um homem honesto”, pois o simples fato de não gostar de bife de fígado torna-se um incômodo que arruina a sua vida.

Notamos, dessa forma, que Lobato consegue combinar a tragicidade e a comicidade não somente neste, mas em outros contos, formando um todo completo, ao invés de trabalhá-las separadamente.

Em “Pedro Pichorra”, vemos, assim como em outros contos, a frágil situação do caipira, que se encontra marginalizado, em meio a um ambiente hostil. Embora o famoso personagem lobatiano Jeca Tatu tenha sido criado em 1914, pode-se dizer que “Pedro Pichorra” (de 1910) é uma antecipação do pensamento de Lobato sobre o caboclo, que iria polemizar, depois de quatro anos, em seus artigos “Velha praga” e “Urupês”.

Pedro Pichorra ganhara esse nome do pai após um incidente ocorrido durante sua infância, quando, voltando sozinho, à noite, de uma fazenda vizinha, confunde uma

pichorra com um Saci. Desesperado, corre para a casa e conta ao pai, que, desapontado com a atitude covarde do filho, tira-lhe a faca de ponta, dada a ele como reconhecimento de maturidade e responsabilidade. A seguir, o trecho que mostra o momento mais importante na vida de Pedro (que ainda não era Pichorra): “Já se destabocara e já preferia, em matéria de fumo, o forte, o melado. Na véspera realizara o sonho de toda criança da roça - a faca de ponta. Dera-lhe o pai como diploma de virilidade” (LOBATO, 1995, p. 60).

Se dispensarmos um pouco mais de atenção no trecho acima, perceberemos que é semelhante ao que acontece em “A vingança da peroba”, quando Nunes dá ao filho Pernambi fumo e uma faca de ponta, pois, segundo ele: “Homem que não bebe, não pita, não tem faca de ponta, não é homem [...]” (LOBATO, 1995, p. 56).

Essa citação se repetirá no artigo “Velha praga”, quando o narrador descreve um caboclinho “já de pitinho na boca, e faca à cinta” (LOBATO, 1995, p.162).

Diante dessas semelhantes situações referentes à criança cabocla, vê-se que o autor trabalha de forma significativa com o personagem tipo. Percebe-se, assim, o primeiro efeito cômico desse conto. Através do riso despertado por essa marcante característica do caipira, que o autor insiste em salientar nas passagens de diferentes textos, ele procura focalizar a realidade local, a realidade do homem do campo.

Sobre a tipicidade trabalhada por Lobato, afirma Alfredo Bosi (1982, p. 23):

Esta é a tendência de Lobato, como da literatura que ele recebeu em herança do século. Por que rimos tanto com as obras de Eça de Queirós? Porque a tipicidade provoca o ridículo, o que é, aliás, uma das fontes de humor de Chaplin: as pessoas se comportarem de maneira automática. Esse automatismo cria o ridículo de algumas situações e nos faz rir.

Em seu livro **Monteiro Lobato, vida e obra**, Edgard Cavalheiro descreve a impressão de Lobato diante do caipira-menino, que observou quando ainda morava na fazenda Buquira. Diz Lobato:

Começo a acompanhar o piolho desde o estado de lêmea [...]

Vê-lo virar menino, tomar o pito e a faca de ponta, impregnar-se do vocabulário e da ‘sabedoria’ paterna, provar a primeira pinga, queimar o primeiro mato, matar com a pica-pau a primeira rolinha, casar e passar a piolhar a serra nas redondezas do sítio onde nasceu até que a morte o recolha” (CAVALHEIRO, 1955, p. 177).

No conto “Pedro Pichorra”, é possível notar a ironia presente já no título, pois, mais uma vez tem-se aqui a “comicidade dos nomes”, de que fala Propp, já explicitado no conto “O colocador de pronomes”. “Pichorra” também pode significar um indivíduo preguiçoso e covarde. Aqui, o autor manifesta suas idéias em relação ao caboclo, aquele que mais tarde seria nacionalmente conhecido como Jeca Tatu.

Uma outra situação cômica presente na história é o *equivoco* cometido pela personagem. Conforme as idéias de Bergson (1983, p. 41) torna-se risível o desvio que sofrem os acontecimentos, em que num momento tudo entrará em confusão, e logo, no instante seguinte, tudo se ajeitará. Em “Pedro Pichorra” notamos essa confusão no momento em que o menino Pedrinho confunde uma pichorra com o Saci, e entra em casa desesperado:

Pedrinho bateu em casa de cabelos em pé, olhos saltados. Agarrou-se com o pai, trêmulo, sem fala. A custo desfez o nó da língua.

- O Saci, pai!...

- ?

- ...Pra cá da figueira... na curva... Barrigudinho... preto... (LOBATO, 1995, p. 62).

E em seguida, tudo se ajeita, desfaz-se a confusão quando o pai diz ao filho que este confundira uma pichorra com um Saci.

Também risível é a análise que o pai faz da situação, “estudando” o caso para certificar-se se realmente se tratava de um Saci. Aqui, é posta em questão não a ficcionalidade, a existência do Saci, mas sim a “estranha” aparição dele naquela região. Lobato, com essa situação, salienta as crendices, superstições e também, como mostra o personagem Pedrinho, o medo do caboclo. Atentemo-nos ao diálogo a seguir, que ironicamente reforça esses pensamentos caipiras:

- Você está bobeado, Pedrinho. Não há Saci destas bandas.

- Juro, pai! Por Deus do céu que vi.

E contou a viagem por miúdo, até a aparição.

[...]

O velho clareou a cara e, desmanchando as rugas da testa, disse rindo:

- O que mais não se aprende nesse mundo!... Sabe o que você viu, menino?

Você viu o Saci pichorra... (LOBATO, 1995, p. 62-63)

A partir desse ponto, o enredo toma um caminho trágico. Diante da atitude medrosa de Pedrinho, o pai lhe tira a faca, símbolo, até então, de sua coragem e maturidade. O trecho seguinte explicita esse momento doloroso para o menino:

- “Quedele” a faca?

- Pra quê?- perguntou o menino, desconfiado.

- Deixe ver, dê cá a faca.

Pegou-a e pô-lo à cinta. E ríspido:

- Vá dormir.

Pedrinho, compreendendo a degradação, ergueu-se com lágrimas nos olhos

- E a faca?

- Fica comigo. Pra você, porquerinha, é canivete marca anzol ainda.

E com infinita ironia:

- Vá dormir, Pedro Pichorra!... (LOBATO, 1995, p. 63)

Pedrinho sofre uma grande desilusão, pois fora tirado de si o que tinha de mais valioso. Para a criança, o pai tirara a razão de viver. Vê-se a idéia de Bornheim (1963, p. 79) sobre o trágico nessa reação de Pedrinho. Diz o autor que o trágico se manifesta pertencendo a uma esfera de valores, sem ser propriamente um valor, mas apenas se aderindo a ele. Vimos que o ato de ganhar uma faca de ponta é repleto de valor para um caboclinho, o trágico aderiu, então, ao valor dessa faca retirada do menino. Nesse conto, não há um trágico cerrado (com morte), mas uma situação trágica, capaz de despertar no leitor a compaixão. Para Kaufmann (1978, p. 87), sentir compaixão: “Sugiere tener simpatía por el personaje y sufrir con él, estar profundamente emocionado y sentirnos sacudidos por un determinado sufrimiento”.

Embora a história seja contornada pela comicidade, como não sentir compaixão de Pedrinho, diante da perda daquilo que era o orgulho de sua vida? O caboclinho, justamente por ter despertado a simpatia do leitor (após rir de suas

confusões) deixará este *sacudido*, como diz Kaufmann, diante de sua tristeza e desilusão.

É importante ressaltar que é nesse conto uma das primeiras vezes que Lobato acrescenta o folclore em suas criações. Aqui, toda a história gira em torno do Saci, personagem de muita importância para o autor, na medida em que resgata a nacionalidade, já que se trata de um “ser” genuinamente brasileiro. Mais tarde, escreve um livro somente com histórias do Saci, chamando todo o público a colaborar, enviando-lhe, cada um, sua versão sobre o personagem folclórico.

No enredo de “Pedro Pichorra”, percebemos críticas (por meio do título, das ações e falas dos personagens) e a ridicularização do universo caipira. Diante disso, seria possível crer que Lobato nutre um grande desprezo por este. Contudo, após estudar atentamente sua obra, percebe-se que o autor “mira no caipira para acertar no governo”, já que, se o homem rural apresenta-se com tantas dificuldades, o problema só pode estar na má administração governamental, e isso inclui a falta de incentivo à plantação, a falta de atenção médica e a falta de toda e qualquer assistência social de que um cidadão necessita para desfrutar de boas condições de vida.

Em “Um homem de consciência”, tem-se a história de João Teodoro, morador de Itaoca, uma cidadezinha falida e abandonada. Após o personagem ter sido convidado para exercer o cargo de delegado de Itaoca, fica convencido de que a cidade não tem mais salvação, já que convidara ele, que nunca teve importância alguma, para exercer um cargo “tão importante”. Sendo ele um “homem de consciência”, vai embora da cidade e nunca mais é visto.

Desde o início, o cenário trabalhado por Lobato é muito bem marcado pela principal característica dos contos presentes nesse livro, a decadência do Vale do

Paraíba, simbolizado aqui pela fictícia Itaoca. Essa região sofre com as mudanças abruptas que estão ocorrendo devido à chegada da industrialização. Estamos falando, como já vimos em outros contos, do início do século XX, quando as plantações paulistas de café entram em decadência, perde-se muito dinheiro e os fazendeiros vão embora, deixando para trás municípios decadentes, que Lobato chamará de “Cidades Mortas”.

João Teodoro, em uma de suas falas, explicita bem esse momento de falência da região: - “Isto já foi muito melhor – dizia consigo – Já teve três médicos bem bons; agora só um e bem ruinzote. [...] A gente que presta se muda. Fica o restolho. Decididamente, a minha Itaoca está se acabando...” (LOBATO, 1995, p. 167).

No decorrer da história, percebemos que, tal qual sua cidade, João Teodoro também se considera falido, sem perspectivas de melhora. O personagem pode facilmente ser comparado ao Jeca Tatu, contudo, um Jeca urbano, pois, assim como o primeiro, também não se esforça para mudar de situação e é adepto ao conformismo. O trecho a seguir apresenta a personalidade de João Teodoro: “Nunca fora nada na vida, nem admitia a hipótese de vir a ser alguma coisa. E por muito tempo não quis sequer o que todos ali queriam: mudar-se para terra melhor” (LOBATO, 1995, p.167).

E tal característica, vinda de Monteiro Lobato, de maneira alguma pode ser considerada gratuita. Assim como a crítica ao caboclo foi feita, principalmente, para denunciar o descaso dos governantes em relação a estes, nesse conto pode-se perceber que o autor chama a atenção, por meio do desinteresse de João Teodoro, para a falta de assistência àqueles que, não tendo condição de acompanhar o ritmo acelerado da urbanização, vêm-se marginalizados e totalmente abandonados pelo governo.

Pode-se dizer, assim, que João Teodoro é um personagem satírico, por meio do qual Lobato denuncia as mazelas presentes especialmente em São Paulo da década de 20. Sobre esse modo de sátira, afirma Hodgart (1969, p. 109): “La técnica básica del satírico es la reducción: la degradación de la víctima mediante el rebajamiento de su estatura y dignidad”.

É interessante perceber, no decorrer do enredo, a forte noção que o personagem tem de sua situação como alguém sem valor para o mundo, o que o leva a uma baixa estima. É cômico quando João Teodoro considera a cidade plenamente arruinada ao convidarem-no para delegado, sua reação (que é uma forte sátira de Lobato) surpreende ao leitor.

A seguir, o trecho com a risível atitude do personagem:

- Que é isso, João? Para onde se atira tão cedo, assim, de armas e bagagens?

- Vou-me embora – respondeu o retirante. – Verifiquei que Itaoca chegou mesmo ao fim.

- Mas, como? Agora que você está delegado?

- Justamente por isso. Terra em que João Teodoro chega a delegado, eu não moro. Adeus.

E sumiu. (LOBATO, 1995, p. 168)

Ainda seguindo as idéias de Hodgart, faz-se perfeitamente cabível à história de João Teodoro uma de suas afirmações sobre a consciência do personagem a respeito de sua situação quando se pretende alcançar a sátira. Diz ele: “[...] el objeto del ataque satírico es habitualmente un hombre racional, que está conciente de lo que hace, de ningún modo loco ni un perverso” (HODGART, 1969, p. 119).

Ora, João Teodoro é perfeitamente um “homem de consciência”, e é ao redor dessa consciência que se encontra o efeito risível e satírico do enredo e, em determinado ponto, como veremos, o efeito trágico. Fiquemos ainda com mais alguns processos de comicidade utilizados por Lobato.

Em certos trechos da história, não é difícil notar, na fala do narrador a expressão de uma ácida ironia, e percebemos isso pelo uso da intensificação, principalmente morfológica, trabalhada pelo autor, pretendendo com isso um efeito risível, e, ao mesmo tempo, crítico: “Chamava-se João Teodoro, só. O mais pacato e modesto dos homens. Honestíssimo e lealíssimo, com um defeito apenas: não dar o mínimo valor a si próprio” (LOBATO, 1995, p. 167).

Nessa citação pode-se ver a ironia direcionada à sociedade da época que “obrigava” o indivíduo a ser cauteloso e reflexivo a tomar uma “decisão honesta”, pois correria o risco de ser (indiretamente) condenado ao sofrimento – ou à morte, como vimos em “Um homem honesto”- ou ainda à emigração, como João Teodoro.

Conforme as idéias de Beth Brait (1996 p. 53), o vocabulário usado por certos autores por ser um grande mecanismo da ironia como um recurso cômico, principalmente se esse vocabulário for “restrito, específico, feito notadamente de superlativos e palavras arcaicas...”.

Não notamos, nesse conto, as palavras arcaicas, mas sim os superlativos como forte processo irônico. A próxima citação exemplifica uma crítica ao abandono das cidades do Vale do Paraíba, e o deboche de Monteiro Lobato, por meio de João Teodoro, eleito delegado para uma “cidade morta”:

Ser delegado numa cidadinha daquelas é coisa seriíssima. Não há cargo mais importante. É o homem que prende os outros, que solta, que manda dar sovas, que vai à capital falar com o governo. Uma coisa colossal de ser delegado – e estava ele, João Teodoro, de-le-ga-do de Itaoca!... (LOBATO, 1995, p. 168)

Se atentarmos um pouco mais na fala do narrador, perceberemos que é repleta de um recurso que Bergson (1983, p. 55) chama de “comicidade das palavras”.

As frases são carregadas – como já foi visto - de uma ironia que provoca o riso, tanto pela idéia que expressam quanto pela forma que são escritas no texto. Atentemo-nos à citação seguinte, que diz respeito à nomeação de João Teodoro para delegado de Itaoca: “Nosso homem recebeu a notícia como se fosse porretada no crânio. Delegado, ele! Ele não era nada, nunca fora nada, não queria ser nada, não se julgava capaz de nada...”(LOBATO, 1995, p. 168).

A repetição da palavra “nada” nos remete ao rebaixamento do personagem para se atingir o efeito cômico, como foi visto no início pela explicação de Hodgart. A reação de João Teodoro, que ao invés de felicidade sente tristeza, também desperta no leitor o riso, por meio da surpresa causada pelo seu comportamento.

Sobre a comicidade das palavras, nos explica Bergson (1983, p.57) que as frases não se fazem por si só e, se nos rimos delas, rimos também do autor. Contudo, as palavras possuem uma força cômica independente, daí o fato de, muitas vezes, não conseguirmos explicar o motivo do riso, embora saibamos que existe um.

Com certeza, as frases não se fazem por si, e quem tem conhecimento da ironia e da sátira de Monteiro Lobato, reconhece sua maestria em denunciar todas as irregularidades nacionais de que fora testemunha, por um meio irreverente, cômico, que

muitas vezes interage com situações trágicas quebrando, dessa forma, qualquer retrato infiel do país.

Em “Um homem de consciência”, contudo, não se tem um momento ou uma situação única de tragicidade. Essa se encontra, pode-se dizer, estruturalmente, ou seja, disseminada por todo o texto, camuflada entre os processos cômicos.

O trágico está na decadência de Itaoca, na nostalgia de João Teodoro e no abandono de sua cidade querida que “outrora já foi muito melhor”.

Bornheim (1963, p. 74) mostra quando e como se dá o trágico:

De fato, não é o caráter que determina o trágico, e sim a ação; o caráter é próprio do homem e restringe-se a ele; a ação, pelo contrário, deve ser compreendida, em uma instância, a partir daquela polaridade a qual nos referimos: o homem e o mundo em que ele se insere. No momento em que êstes dois pólos, de um modo imediato ou mediato, entram em conflito, temos a ação trágica.

No presente conto, verifica-se o conflito desses dois pólos citados por Bornheim. O personagem não mais aceita a condição de sua cidade – que é o mundo no qual está inserido - rebelando-se contra ela, e abandonando-a.

Assim, o conflito está presente na tensão entre João Teodoro e Itaoca, e aí está o trágico do conto, e não necessariamente no seu final, o que prova que não é necessário a morte para haver tragicidade.

CONCLUSÃO

Ao longo deste trabalho, houve a preocupação em apresentar, de forma clara, os procedimentos utilizados por Monteiro Lobato para criar em seus contos o efeito de comicidade e o de tragicidade. Para isso, recorreu-se a estudiosos, cujas principais idéias e afirmações foram aqui citadas. Num mesmo enredo, o autor passa, de maneira tênue, do teor trágico para um teor cômico, sendo o contrário também notado.

O riso presente nos contos de Lobato é, na sua grande maioria, o que Propp (1999, p. 28) chamou de *riso de zombaria*, o riso que humilha um certo indivíduo por algum erro cometido perante a sociedade. Assim, pode ser ridículo não apenas uma deformidade física (“Sorte grande” – N), mas um raciocínio com pouco senso comum de um indivíduo (“O colocador de pronomes” – N), as aspirações e desejos (“Herdeiro de si mesmo” – N), até mesmo o caráter (“Um homem honesto” – CM, “Um homem de consciência” – CM). Esses desvios, dentre outros, podem ser ridicularizados sob variados mecanismos do cômico, como vimos no decorrer da dissertação, por exemplo, a ironia, a sátira ou a caricatura.

A tragicidade acompanha o cômico nos contos aqui examinados. A piedade é despertada no leitor por meio de mecanismos referentes às ações trágicas, como a *hybris* – ou desmedida – (“Herdeiro de si mesmo” – N), o *pathos* – ou patético – (“O colocador de pronomes” – N, “Avingança da peroba” - U), a peripécia (“O engraçado arrependido - U) entre outros recursos que são definidos por estudiosos da tragicidade. A presença do cômico e do trágico em alguns contos de Monterio Lobato foi comentada pelo autor Bernardo Elis (apud DANTAS, 1982, p. 63). Segundo ele:

Esta polaridade dupla arma as vigas mestras em que se apóia toda a estrutura dos contos lobatianos, cujo enredo oscila entre o trágico e o cômico, ou seja, o triste e o alegre, o amor e a morte, como o próprio Monteiro Lobato define em certo trecho do trabalho intitulado “O meu conto de Maupassant”.

Lobato se utiliza do cômico e do trágico para criticar alguns comportamentos e costumes da época, assim como, pelos mesmos métodos, descreve o momento de mudanças pelas quais passava o Brasil. Faz-se importante salientar, no entanto, que o gênero conto não se apresenta, necessariamente, vinculado à realidade, ou seja, nem sempre se refere ao acontecido. Se pensarmos assim, torna-se aceitável o fato das histórias de Lobato terem como base o cotidiano brasileiro, em especial, o cotidiano paulista, contudo, o enredo, os personagens são, na maioria das vezes, ficcionais. Afirmo Gotlib (2003, p. 12) que “[...] não importa averiguar se há *verdade* ou *falsidade*: o que existe é já a ficção, a arte de inventar um modo de se representar algo. Há, naturalmente, graus de proximidade ou afastamento do real [...]”.

Dentro da contribuição que nosso trabalho busca apresentar, tencionou-se salientar a habilidade com que Monteiro Lobato trabalha em seus contos, ao mesmo tempo, a compaixão e o risível. Aspiramos, com isso, a identificação de um estilo que componha a poética lobatiana.

Referências bibliográficas

ALBERTI, V. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1999.

ARISTÓTELES, **Arte poética**. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Coleção Os Pensadores).

AZEVEDO, C. L. de; CAMARGOS, M; SACCHETA, V. **Monteiro Lobato: furacão na Botocúndia**. São Paulo: SENAC, 1997.

BARBOSA, A. **O ficcionista Monteiro Lobato**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BERGSON, H. **O riso: ensaio sobre a significação do cômico**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

BOLETIM BIBLIOGRÁFICO BIBLIOTECA MÁRIO DE ANDRADE. São Paulo, v. 43, n. 1-2, jan./ jun.1982.

BORNHEIN, G. A. Breves observações sobre o sentido e a evolução do trágico. In: _____. **O sentido e a máscara**. São Paulo: Perspectiva, 1963. p.69-92.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 35. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

_____. O conto regionalista e a prosa de arte. In: _____. **O pré-modernismo**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1967. p. 55-72.

_____. As letras na primeira república. In.: PINHEIRO, P. S. et al. **O Brasil republicano**. São Paulo: Difel, 1977.

_____. Poesia e resistência. In: _____. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 163-227.

BRAIT, B. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas: UNICAMP, 1996.

BRASIL, A. O conto moderno no Brasil. In: _____. **A nova literatura III: o conto.** Rio de Janeiro: Americana, 1975. p. 47-51.

CAMPOS, A. L. de. **A república do pica-pau amarelo: uma leitura de Monteiro Lobato.** São Paulo: Martins Fontes, 1986.

CANDIDO, A. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: _____. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária.** 6.ed. São Paulo: Nacional, 1980. p.109-138.

_____. **A educação pela noite: e outros ensaios.** 3. ed. São Paulo: Ática, 2000.

_____. **A personagem de ficção.** 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CARLSON, M. **Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade.** Trad. de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Ed. da UNESP, 1997.

CARVALHO, M. M. C. de. **Molde nacional e fôrma cívica: higiene, moral e trabalho no projeto da Associação Brasileira de Educação (1924-1931).** Bragança Paulista: EDUSF, 1998.

CARVALHO, R. P. de. **A estilística da indignação.** A sátira nos contos de Monteiro Lobato. 1993. Dissertação (mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

CAVALHEIRO, E. **Monteiro Lobato: Vida e Obra.** São Paulo: Nacional, 1956. 2v.

CESAR, G. Dois momentos de Lobato. **Letras de Hoje.** Estudos e debates de lingüística, literatura e língua portuguesa. Porto Alegre. v. 15, n. 03, p. 07-14, 1982.

_____. Monteiro Lobato e o modernismo brasileiro. In: Zilberman, R. (org.) **Atualidades de Monteiro Lobato: uma revisão crítica.** Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983. p.33-40.

CHIAPPINI, L. ; LEITE, M. **O foco narrativo.** São Paulo: Ática, 1993.

CHIARELLI, T. **Um jeca nos vernissages:** Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil. São Paulo: USP, 1995.

COSTA, L. M. da. Uma obra polêmica e dialógica. In: Zilberman, R. (org.) **Atualidade de Monteiro Lobato:** uma revisão crítica. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983. P.59-66.

COSTA, L. M. & REMÉDIOS, M. L. R. **A tragédia.** Estrutura e história. São Paulo: Ática, 1988.

DAMANTE, H. Como nasceu Urupês. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 29 jun. 1968. Suplemento Literário, p.5.

DANTAS, M. Monteiro Lobato. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 01 jul. 1973. Suplemento Literário, p.01-02.

DANTAS, P. **Vozes do tempo de Lobato:** depoimentos. São Paulo: Traço, 1982.

DIMAS, A. **Espaço e romance.** 3.ed. São Paulo: Ática., 1994.

ECO, U. O cômico e a regra. In:_____. **Viagem na irrealidade cotidiana.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 343-353.

_____. **Sobre espelhos e outros ensaios.** 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 250-8.

FERREIRA, J. O múltiplo Monteiro Lobato. **Minas Gerais- Suplemento Literário.** Minas Gerais, 26 set. 1981.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa.** Trad. de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1972.

GOTLIB, N. B. **Teoria do conto.** São Paulo: Ática, 2003.

HEGEL, G. W. F. As artes românticas: a poesia. In:_____. **Curso de estética: o sistema das artes.** Tradução de Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 589-602.

HODGART, M. **La sátira**. Madrid: Guadarrama, 1969.

HUGO, V. **Do grotesco e do sublime**. Trad. do Prefácio de Cromwell. Trad. de Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1998.

JOLLES, A. O chiste. In: _____. **Formas Simples**. Legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste. Trad. de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, p.205-16.

KAUFMANN, W. **Tragedia y filosofía**. Barcelona: Seix Barral, 1978.

KAYSER, W. Os gêneros do dramático. In: _____. **Análise e interpretação da obra literária**: Introdução à ciência da literatura. Coimbra: Armênio Amado, 1985. p. 407-424.

_____. **O grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

KOSHIYAMA, A. M. **Monteiro Lobato**: empresário, trabalhador intelectual e ideólogo da indústria do livro no Brasil. 1978. Dissertação (mestrado). Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1978.

KUPSTAS, M. **Monteiro Lobato**. São Paulo: Ática, 1998.

KURY, A. da G. A linguagem dos pré-modernistas. Alguns problemas na fixação de textos. In: CARVALHO, J. M. de. (org.) **Sobre o pré-modernismo**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988. p.205-16.

LAJOLO, M. Monteiro Lobato, o mal-amado do modernismo. In: _____. (Org.) **Contos escolhidos**: Monteiro Lobato. São Paulo: Brasiliense, 1959. p. 7-12.

_____. **A modernidade do contra**. São Paulo: Abril Educação, 1981. (Literatura comentada).

_____. O regionalismo lobatiano na contramão do modernismo. **Remate de Males**. Campinas, n. 7, 39-48. 1987.

_____. A modernidade em Monteiro Lobato. **Letras de Hoje**. Estudos e debates de lingüística, literatura e língua portuguesa. Porto Alegre. v. 15, n. 03, p. 15-22. 1982.

_____. Jeca Tatu em três tempos. In: SCHWARZ, R. (org.) **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983. p. 101-5.

LANDERS, V. B. **De Jeca a Macunaíma**: Monteiro Lobato e o modernismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

LEITE, L. C. M. **Regionalismo e modernismo**. São Paulo: Ática, 1978.

_____. Sobre João Simões Lopes Neto. In: CARVALHO, J. M. de. (org.) **Sobre o pré-modernismo**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988. p.143-54.

LEITE, S. H. T. de A. O Pré- modernismo em São Paulo. **Revista de Letras**. São Paulo, v.35, p.167-84, 1995.

_____. **Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas**: a caricatura na literatura paulista: 1900-1920. São Paulo: Ed. UNESP, 1996.

_____. Valdomiro Silveira e o regionalismo na literatura brasileira. **Itinerários**. Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara. nº. 13. p.67-73, 1998.

LESKY, A. Do problema do trágico. In:_____. **A tragédia grega**. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 17-45.

LIMA, A. A. **Estudos Literários**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1966.

LOBATO, M. **A barca de Gleyre**. São Paulo: Brasiliense, 1959. 2v

_____. **Prefácios e entrevistas**. São Paulo: Brasiliense, 1959.

_____. **Conferências, Artigos e Crônicas**. São Paulo: Brasiliense, 1972.

_____. **Negrinha**. 30. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. **Urupês**. 37. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Cidades mortas**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. **Mr. Slang e o Brasil e O Problema Vital**. São Paulo: Brasiliense, 1959. p. 223-340.

LUCAS, F. Aspectos literários de Monteiro Lobato. In: _____ **Do barroco ao moderno**. São Paulo: Ática, 1989. p.58-83.

_____. A escrita, a crítica e a estética nas cartas de Monteiro Lobato. In: Zilberman, R. (org.) **Atualidades de Monteiro Lobato: uma revisão crítica**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983. p.89-101.

LYRA, H. C. de. Brouhahas, tric-trics & Aranzéis: o léxico pré-modernista. In: CARVALHO, J. M. de. (org.) **Sobre o pré-modernismo**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988. p. 217-230.

MAGALHÃES, R. **Antologia do humor e sátira**: com 128 autores, de G. de Matos a nossos dias. 2. ed. Rio de Janeiro: Bloch, [19-].

MAGALHÃES, L. C. O Brasil levado a sério. **Letras de Hoje**. Estudos e debates de lingüística, literatura e língua portuguesa. Porto Alegre. v. 15, n. 03, p. 23-28. 1982.

MALHADAS, D. O trágico na encruzilhada. In: FACHIN, L. & DEZOTTI, M.C.C. **Teatro em debate**. FCL Laboratório Editorial: Araraquara, 2003.p. 69-81.

MEIHY, J. C. S.B. A renovação da história e a literatura: O caipira na obra de Monteiro Lobato. **Revista de História**. São Paulo, n.103, p.593-611, 1975.

MELLONI, R.M. **O imaginário e o ideário de Monteiro Lobato**: um estudo antropológico. 1995. Tese (doutorado) – Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 1995.

MOREIRA, J. C. B. **Monteiro Lobato**: textos escolhidos. Rio de Janeiro: Agir, 1962.

NEVES, A. (org.) **Monteiro Lobato**: Urupês. Outros contos e coisas. São Paulo: Nacional, 1943.

NIETZSCHE, F. W. **O nascimento da tragédia**. Ou helenismo e pessimismo. Trad. de J. Giusburg. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

NUNES, B. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 2002.

NUNES, C. Monteiro Lobato: uma teoria de estilo. **Luso Brazilian Review**. Madison, WI., n.6, p. 40-59. 1969.

PASCOLATI, S. A.V. Tempo e focalização no conto 'A vingança da peroba' de Monteiro Lobato. **Estudos Lingüísticos: GEL**. N.28, p.602-07. 1999.

_____. **Nos andaimes do texto**: a metatextualidade como traço da poética lobatiana. 1999. Dissertação (mestrado). Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, UNESP, Araraquara, 1999.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PASSIANI, E. **Na trilha do Jeca**: Monteiro Lobato e a formação do campo literário no Brasil. 2001. Dissertação (mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

PEIXOTO, S. Monteiro Lobato. In.: _____ **Falam os escritores**. São Paulo: Cultura Brasileira, [19-].

PIRANDELLO, L. **O humorismo**. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Experimento, 1996.

PROPP, V. **Comicidade e riso**. São Paulo: Ática, 1992.

QUEIROZ, M. J. de. Mitos e frustrações nacionais: Jeca-Tatu, a outra face do bom selvagem. **Bulletin-des-etudes-portugaises-et-bresiliennes (BEPIF)**. p. 39-40: 323-341. 1978-1979.

QUINTELA, A. Andre: Um novo Lobato? **Minas Gerais-Suplemento Literário**. Minas Gerais, 5 mar. p. 01-02. 1983.

RODRIGUES, M. **O Brasil na década de 1920**. Os anos que mudaram tudo. São Paulo: Ática, 1997.

ROSENFELD, K. H. **Filosofia e literatura**: o trágico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

ROSENFELD, A. A teoria dos gêneros. In: _____ **O teatro épico**. São Paulo: Buriti, 1965, p. 3-26.

_____. Tragédia. In: _____ **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 47-74.

_____. A visão Grotesca. In: _____ **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 59-74. (Col. Debates).

SALIBA, E. T. A dimensão cômica da vida privada na República. In: SEVCENKO, N. (Org.). **História da vida privada no Brasil**. v.3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 290-365.

SILVA, A. M. dos S. Contos sobre contos e processos de contar. **Revista de Letras**. n.23, p.1-9. 1983.

STAIGER, E. Estilo dramático. In: _____. **Conceitos fundamentais da poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969. p. 119-159.

TODOROV, T. O chiste. In: _____. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 277-87.

TRAVASSOS, N. P. **Minhas memórias dos Monteiros Lobatos**. São Paulo: Edart, 1964.

VASCONCELLOS, L. P. **Dicionário de teatro**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

VERNANT, J-P. Introdução à Grécia de Jean-Pierre Vernant. In:_____. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 1-52.

VOLOBUEF, K. O grotesco. In:_____ **A modernidade de E. T. A. Hoffmann**. 1996. Dissertação (mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 1996.

YATSUDA, E. O caipira e os outros. In:_____ BOSI, A. (org.) **Cultura brasileira**. Temas e situações. São Paulo: Ática, 1990.

YUNES, E. Lobato e os modernistas. In: Zilberman, R. (org.) **Atualidade de Monteiro Lobato: uma revisão crítica**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983. p. 50-54.

ZILBERMAN, R. Regionalismo e pré-modernismo. In: CARVALHO, J. M. de. (org.) **Sobre o pré-modernismo**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988. p.131-142.