

Milena Ribeiro Martins

Quem conta um conto... aumenta, diminui, modifica.

O processo de escrita do conto lobatiano.

Dissertação apresentada ao Curso de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Teoria Literária.

Orientador: Prof.^a Dr.^a Enid Yatsuda Frederico.

Campinas

Instituto de Estudos da Linguagem

1998

UNIDADE	BC
N.º CHAMADA:	
V	36295
PREÇO	229,99
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	26/01/99
N.º CPD	

CM-00120465-1

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA IEL - UNICAMP

M366q Martins, Milena Ribeiro
 Quem conta um conto... aumenta, diminui, modifica: o processo de escrita do conto lobatiano / Milena Ribeiro Martins. - - Campinas, SP: [s.n.], 1998.

Orientador: Enid Yatsuda Frederico
 Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Lobato, Monteiro, 1882-1948. 2. Literatura brasileira. 3. Criação (literária, artística, etc.). 4. Periódicos brasileiros. I. Frederico, Enid Yatsuda. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Enid Yatsuda

Prof.ª Dr.ª Enid Yatsuda Frederico

Cecilia Salles

Prof.ª Dr.ª Cecília Almeida Salles

Haquira Osakabe

Prof. Dr. Haquira Osakabe

Este exemplar é a redação final da tese
defendida por MILENA RIBEIRO MARTINS.

e aprovada pela Comissão Julgadora em
20 / 11 / 98.

Enid Yatsuda

Dedicatória

À minha mãe,
à Marcela e ao Arthur.

Agradecimentos

À minha Família

Ao Marcelo

A todos os meus amigos, especialmente a
Ana Cláudia, Maria Cláudia, Nathalia, Samira, Sandra, Uliana
Adriana, Cilza, Danilo, Valéria.

À biblioteca do IEL,
Ao CEDAE,
Ao Sr. Erich. Gemeinder,
À Biblioteca Infanto-Juvenil Monteiro Lobato,
À D. Hilda Villela Merz,
À Biblioteca Mário de Andrade,
Ao Instituto de Estudos Brasileiros,
À Fundação Casa de Rui Barbosa.

Ao CNPq,
cujo financiamento foi essencial para a realização deste trabalho.

Aos professores Vera Chalmers, Zenir Campos Reis,
Marisa Lajolo e Cecília Almeida Salles,
meus sinceros agradecimentos pela leitura deste trabalho.

À Enid, pela paciência de sempre.

“Todos esses livros tinham introduções de May Lamberton Becker, chamadas ‘Como este livro foi escrito’, e seus mexericos ainda me parecem uma das maneiras mais emocionantes de falar sobre livros. ‘Assim, numa fria manhã de setembro de 1880, com uma chuva escocesa martelando nas janelas, Stevenson aproximou-se do fogo e começou a escrever’, dizia a introdução dela à *Ilha do tesouro*. Aquela chuva e aquele fogo acompanharam-me durante todo o livro.”

(Alberto Manguel, *Uma História da Leitura*)

“caberá ao leitor julgar se, como creio (...), a análise científica das condições sociais da produção e da recepção da obra de arte, longe de a reduzir ou a destruir, intensifica a experiência literária”.

(Pierre Bourdieu, *As regras da arte*.)

“Não se mostre na fábrica o suplício
Do mestre. E, natural, o efeito agrade,
Sem lembrar os andaimes do edifício.”
(Olavo Bilac, “A um poeta”)

“Mas da idéia à realização o caminho é áspero.”
(Monteiro Lobato)

Sumário

Introdução — “Quem conta um conto... aumenta, diminui, modifica.”	08
1ª Parte — Revista: espaço de produção literária	
1.1. Literatura em Revistas	12
1.2. A Revista do Brasil	22
1.3. Monteiro Lobato na Revista do Brasil: de colaborador a dono-diretor	29
1.4. Corpus: produção e reprodução	32
2ª Parte — Os Bastidores da Criação e da Edição	
2.1. “E era à máquina e de pijamas que Lobato escrevia.”	36
2.2. Estilo é nariz	41
2.3. Coisas velhas restauradas	44
2.4. Fases do Processo de Escrita	48
3ª Parte — “Como eu posso saber o que está na imaginação do artista?”	
3.1. Duas hipóteses	54
3.2. Preparando a edição	57
3.3. Reformulações	59
3.4. Urupês — o primeiro conjunto	62
3.4.1. Bocatorata	65
3.4.2. A Vingança da Peroba	71
3.4.3. Colcha de Retalhos	75
3.4.4. O Engraçado Arrependido	77
3.4.5. O Matapau e Pollice Verso	80
3.5. Cidades Mortas e outros — o segundo conjunto	84
3.5.1. Uma exceção e um conto fora do lugar	90
3.6. O Macaco que se fez Homem — terceiro conjunto	95
3.6.1. O Bom Marido	97
3.6.2. Duas virtudes: Um Homem Honesto e Fatia de Vida	101
3.6.3. Tragédia dum Capão de Pintos	105
3.6.4. O desfecho: O Rapto	107
3.6.5. Era no Paraíso	109
3.6.6. Duas Cavalgadas, inúmeras alterações.	112
Conclusão — “Contra todo desejo de totalidade...”	119
Bibliografia	124

Resumo

Desenvolvemos, nesta dissertação, uma análise do processo de escrita dos contos de Monteiro Lobato, a partir de um *corpus* constituído pelos 29 contos publicados na *Revista do Brasil* entre 1916 e 1923. As diferenças entre a publicação em periódico e a edição em livro, além da distância temporal entre as diferentes edições de suas obras, foram algumas das principais motivações para a alteração destes contos. Depois de publicados, todos eles foram constantemente modificados, até que a edição definitiva, a das Obras Completas, pôs um ponto final no trabalho do escritor.

A revista (assim como as edições anteriores às Obras Completas) servia, então, como uma prova tipográfica: modificando o texto impresso, Lobato multiplicaria o número de versões dos contos a cada nova edição. Registros desse processo de constante reescrita estão em sua correspondência, a qual, no entanto, nem sempre pode ser tomada como expressão da verdade. É através das diferentes versões de cada conto, e também de informações contidas na correspondência, que buscamos a compreensão deste processo.

Introdução

“Quem conta um conto... aumenta, diminui, modifica.”

O ditado popular que nos serve de mote para o título, apesar da referência à transmissão oral da literatura, é bem adequado para caracterizar o processo utilizado por Monteiro Lobato na escrita de seus contos: o escritor (*quem conta um conto*) produz diversas alterações em sua obra (*altera vários pontos*) a cada nova versão publicada. É a partir dessa constatação que este trabalho — que tem por objetivo realizar a análise de uma fase do **processo de escrita dos contos lobatianos** — se justifica e pode existir.

Os contos lobatianos não têm tido um lugar privilegiado nos estudos acerca do escritor. De um modo geral, Lobato é conhecido por sua obra infantil e pelas querelas com os modernistas. Não pretendemos fazer uma análise de nenhum destes dois aspectos, ainda que o segundo mereça uma ou outra referência *indireta* nas páginas que se seguem.

Há uma anedota interessante acerca da Semana de Arte de 1922. Diz-se que Villa Lobos apresentar-se-ia no Teatro Municipal em meio ao barulho da platéia, inconformada com as *modernidades* a que já haviam assistido. Quando o compositor sentou-se ao piano, a platéia nervosa percebeu que, apesar do traje apropriado, ele estava usando chinelos. “Achava-se ele na ocasião atacado de ácido úrico nos pés e tendo um deles enfaixado, apoiado em um guarda-chuva, entrou em cena”, conta a violinista Paulina d’Ambrósio.¹ Vaia e mais vaia impediram que sua música fosse ouvida. E o músico foi, como os outros, rotulado como modernista. Modernistas talvez fossem seus chinelos, que tentavam minimizar o incômodo inoportuno.

Acredito que muitos lugares comuns acerca da obra lobatiana poderiam ser destruídos se ouvíssemos sua música antes de olharmos para os seus chinelos. À tentativa de revisitar a obra lobatiana, que vem merecendo estudos mais apurados nos últimos anos, acrescentamos estas páginas. Não verificaremos quanto de modernidade existe em Lobato, nem pensaremos na obra adulta como um anúncio da infantil. Também não acreditamos que Lobato estivesse desiludido com adultos e, por isso, passara a escrever

¹ REZENDE, Neide. *A Semana de Arte Moderna*. São Paulo: Ática, 1993. p. 43.

para crianças. Mas a crença, aqui, não interessa. Nosso objetivo é ouvir sua música, seja qual for o modo como o artista de apresenta.

Deixando de lado a metáfora musical, e lembrando que o escritor trabalhou com palavras, tentaremos nos ater a elas. O texto escrito e documentado tem maior durabilidade e credibilidade que a anedota. No entanto, as palavras nas quais este trabalho se apóia não são muito estáveis. É na instabilidade do texto que está o nosso interesse, no texto constantemente reescrito, rasurado, alterado pelo escritor, mesmo depois da edição.

Neste sentido, os procedimentos analíticos da *Crítica Genética* nos interessam. Seu objeto de estudo são os manuscritos dos escritores, ou, ampliando os limites, os documentos do processo criador. Dispomos destes, não daqueles. Lobato não deixou, até onde saibamos, manuscritos de seus contos. E isso não se deve simplesmente ao fato de ele escrever a máquina, mas à suposta inexistência de documentos de seus textos anteriores à publicação.

Se, por um lado, a ausência dos manuscritos nos limita o trabalho, por outro a pluralidade de versões de um mesmo texto possibilita um conhecimento bastante global do processo criativo do escritor.

Tratar deste processo sem fazer referência imediata a periódicos literários seria impossível. O escritor publicou seus contos em diversos periódicos antes de editá-los em livro. Em decorrência desse fato, a análise do seu processo de escrita tem como etapa fundamental o estudo das versões editadas em periódicos. Elegemos, então, a *Revista do Brasil* como objeto privilegiado de análise (por motivos que no texto esclareceremos) e dela retiramos os 29 contos lá publicados pelo autor, contos que compõem nosso *corpus*.

De cada conto, analisamos três versões: a versão da *Revista do Brasil* (publicada entre 1916 e 1923) a versão da 1ª edição (entre 1918 e 1923) e a versão das *Obras Completas* (de 1946). Com esta restrição do número de versões analisadas (pois cada conto tinha ainda várias outras versões publicadas), não tivemos a intenção de realizar nem uma análise da *gênese* do conto lobatiano, nem uma análise exaustiva das várias versões publicadas em revistas, jornais e livros. Seria um trabalho extremamente longo e, dados os limites desta dissertação, impraticável. O que pretendemos, então, foi verificar como se deu o *processo* de escrita e reescrita desses contos em dois momentos específicos: 1º) momento da passagem da revista para o livro, caracterizando as atitudes do escritor sobre o texto

quando da sua edição; e 2º) momento da passagem do texto para as *Obras Completas*, última interferência do autor sobre seus contos, motivo pelo qual é esta a edição definitiva.

Antes de procedermos à análise dos contos, desenvolvemos um breve estudo sobre revistas literárias. Este estudo, que compõe a 1ª Parte de nossa dissertação, aprofunda-se na análise da *Revista do Brasil* e na atuação de Lobato como colaborador e dono-diretor. Acreditamos que a análise dessa *Revista* seja um passo essencial para entendermos o processo criativo do escritor. Não nos restringimos a ela, porém; esboçamos um estudo sobre as diferenças entre esta revista e algumas outras em que Lobato publicara (a saber, *A Cigarra*, *A Novela Semanal*, *A Vida Moderna*, *Fon-Fon* e *O Pirralho*), e também introduzimos uma discussão (que se estende por outras partes do trabalho) sobre as diferenças entre a revista e o livro para a publicação literária e a leitura.

Depois disso, procuramos verificar se era verdade ou não que Lobato escrevia *à máquina e de pijamas*. Não olhamos pelo buraco da fechadura para conhecermos os bastidores da criação, mas vasculhamos as cartas do escritor em busca de depoimentos nem sempre confiáveis. *A Barca de Gleyre* foi, então, outra de nossas fontes de informações. É ela o centro da 2ª Parte deste trabalho, em que também discutimos algumas questões teóricas, referentes à fronteira entre o manuscrito propriamente dito e o texto impresso, além de dialogarmos com outros lobatólogos.

Na 3ª Parte está o centro do trabalho: a análise detida dos contos em suas três versões, buscando entender como, afinal, Lobato reescrevia seus textos, quais as suas intenções e quais as conseqüências das alterações efetuadas nos contos.

Está nesta 3ª parte, então, a tentativa de responder à pergunta de Dona Zenóbia, personagem lobatiana: “Como eu posso saber o que está na imaginação do artista?” Essa pergunta inquietante, do conto “*O Romance do Chupim*”, não saiu de nossa mente durante os últimos dois anos e meio. Não sabíamos se seria possível dar uma resposta a ela, mas tínhamos uma chave no próprio conto de onde ela foi retirada. A personagem não estava querendo uma resposta: ela fingia ser apenas a esposa do brilhante romancista, quando, na verdade, *ela era o artista*.

Nosso problema não se resolve aí: A pergunta é insistente. Poderíamos tentar respondê-la assim (caso dona Zenóbia não fosse apenas uma criação lobatiana de papel, letra e tudo o que está por trás das letras): *Cara Dona Zenóbia, o artista deixa marcas de sua*

imaginação no papel. Nele estão as oscilações, as idas e vindas, as tentativas descartadas, as palavras que não estão mais no texto. São só pedaços da imaginação, mas esses pedaços já dão trabalho...

Mesmo que, de fato, ela quisesse uma resposta não ficaria satisfeita, certamente, porque era rocambolesca — e nossa explicação parecer-lhe-ia simples demais. Mas por ora nos basta. Foi em função desse registro da imaginação no papel que desenvolvemos toda a idéia da dissertação: uma tentativa de reconstruir um vaso não tão antigo a partir de alguns cacos de que dispomos. Aquilo de que não podemos dispor, fica a cargo da imaginação. Da nossa.

1ª Parte:

Revista: espaço de produção literária

1.1. Literatura em Revistas

1918 representa um marco na obra literária de Monteiro Lobato. Ano de publicação de *Urupês* e da aquisição da *Revista do Brasil*, Lobato passaria da situação de famoso escritor de livro nenhum a escritor-editado e editor, dono de uma empresa que o transformaria num símbolo do livro, da leitura e do mercado editorial brasileiro.

Segundo nos informa sua biografia, Lobato colaborou em jornais e revistas, com produção literária e não-literária desde muito cedo, antes ainda dos tempos da Faculdade de Direito. Cavalheiro arrola uma série de periódicos que teriam recebido e publicado textos do autor:

“Se resenharmos as publicações em que apareceu antes da estréia em volume, encontraremos uma lista bem grande, a começar pelos órgãos acadêmicos — “Arcádia” e “Onze de Agosto”, com escalas pelo “O Povo”, “O Combatente”, “Minarete”, “Paraíba”, “Jornal de Taubaté”, “O Taubateano”, “O Norte”, “Fon-Fon”, “Cigarra”, “O Queixoso”, “Correio Paulistano”, “O Estadinho”, “O Estado de São Paulo”, “A Cigarra”, “Vida Moderna”, “O Parafuso”, “O Pirralho”, “A Tribuna”, “A Revista do Brasil” e outros mais.”²

Ter colaborado em tantos periódicos não era privilégio seu. A proliferação de jornais e revistas que tinham espaço reservado para a literatura nacional e estrangeira levou a público diversos escritores (e candidatos ao posto), muitos dos quais já foram apagados das histórias literárias. A carreira literária de vários escritores — senão da maioria deles — começou e se desenvolveu nos jornais e revistas da época.

“a carreira dos literatos paulistas do início deste século começava em geral nos jornais provincianos.(...) Eram os jornais que tornavam um autor conhecido e

² CAVALHEIRO, Edgard. *Monteiro Lobato Vida e Obra*. 1º tomo, 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1962. p. 159.

Monteiro Lobato tinha profunda consciência disso, tanto mais que A Velha Praga foi transcrita em 60 jornais!”³

Nas primeiras décadas deste século, muitos periódicos tinham espaço reservado para o literário. O jornal e a revista eram meios de informação, cultura, lazer e publicidade, e também veículo de produção literária,

Sendo um centro para onde convergiam escritores das mais diversas filiações, estilos e gêneros, dos mais diversos lugares do país, o periódico também se tornou um ambiente propício a discussão de idéias e questões artístico-literárias, assumindo assim a importância de um evento cultural ou, dependendo de seu alcance, de uma editora.

Bilac, nome recorrente em todos os periódicos pesquisados⁴, trata da importância do jornalismo para a arte literária nos seguintes termos:

[o jornalismo] “É mesmo o único meio do escritor se fazer ler. O meio de ação nos falharia absolutamente se não fosse o jornal — porque o livro ainda não é coisa que se compre no Brasil, como uma necessidade”⁵

Presente em jornais e em revistas culturais e de variedades, a literatura dividia espaço com os mais diferentes temas, desde moda e beleza até política, finanças públicas e questões gramaticais. Circulava entre o sorriso e a seriedade da sociedade, assumindo características do periódico e dando a ele suas próprias características.

Sua importância para as primeiras décadas deste século não seria tão grande não fosse a carência editorial, que se registrava então no país. A produção e o consumo da literatura em São Paulo são estudados por Terezinha Del Fiorentino, que nos fornece dados a respeito do período. Das cerca de 20 editoras que funcionavam em São Paulo em 1920,

“Apenas 4 editoras alcançavam a casa dos 100.000 exemplares e somente duas publicavam mais de 30 obras. Quase metade (46%) editou menos de 10 obras e atingiu tiragem inferior a 40.000”⁶

³ in DEL FIORENTINO, Terezinha. *Prosa de Ficção em São Paulo: Produção e Consumo (1900-1920)*. São Paulo: Hucitec, 1982. p. 39.

⁴ As revistas que pesquisamos para este trabalho foram: *A Cigarra*, *A Novela Semanal*, *A Vida Moderna*, *Fon-Fon*, *O Pirralho* e a *Revista do Brasil*.

⁵ in RIO, João do. *O Momento Literário* apud LAJOLO, Marisa. “Jornalistas e escritores: a cordialidade da diferença.” in <http://www.unicamp.br/iel/memoria/marisa.html>

⁶ in FIORENTINO, T. D. op. cit., p. 10.

Além desse aspecto quantitativo, a política editorial praticada naquele momento também era limitadora da leitura:

“mais de 2/3 da tiragem total estavam reservados aos livros de caráter didático; o restante dividia-se entre obras de “boa literatura” (aproximadamente 100.000 exemplares), de direito, medicina, comércio, conhecimentos úteis e “literatura de cordel”.⁷”

Os dados acima, porém, referem-se unicamente a São Paulo. Ainda que se considere a existência de um movimento editorial mais bem-estruturado no Rio de Janeiro, e que se faça referência à importação de livros e revistas portuguesas ou em língua estrangeira, os periódicos ainda tinham algo mais a seu favor — o preço. Trataremos mais detidamente deste assunto a seguir.

De maneira semelhante a “Semanas de Arte”, eventos artístico-culturais, salões e academias, também os periódicos participam da determinação da circulação da literatura — selecionando o que será publicado, onde e quando⁸, com que frequência, o que será anunciado, que colaboradores terão lugar de destaque, que gênero será privilegiado e quantas páginas serão dedicadas à produção literária. Em relação à literatura, o lugar ocupado pela revista é, então, um espaço oscilante entre a divulgação e a edição.

Da multiplicidade de nomes de autores e obras que aparecem em um número de uma revista, poucos — ou pouquíssimos — são os que sobrevivem e participam das histórias literárias. Outros, muitos, são figurantes do cânone, constam apenas. E outros, ainda, jamais existiram para as histórias literárias. Coroados pela glória ou marcados pelo esquecimento, figuram juntos nas revistas, desenhando complicados quebra-cabeças, com peças intactas, peças descoradas e peças perdidas.

Ao lado dessa multiplicidade, a revista apresenta ainda diversidade quanto aos temas que nela se desenvolvem. A caracterização que algumas das revistas se atribuem — revista de variedades — marca uma primeira oposição entre este veículo e o livro.

⁷ idem, p. 11.

⁸ As edições de Natal e de aniversário das revistas, por exemplo, são usualmente mais bem-preparadas, confeccionadas com papel especial, anunciadas com antecedência e recheadas de publicações especiais.

“O periódico satisfazia gostos variados pois oferecia, entre outras seções, atualidades, esportes, e mesmo seções especializadas em cozinha, artes domésticas, moda, etc.”⁹

Um caso particular de “variedade” é o da revista “*Sportman, revista quinzenal de esporte e variedades*”, que em setembro de 1907 muda de nome, passando a chamar-se “*A Vida Moderna, revista quinzenal ilustrada. Política, literatura, arte, crítica, esporte e variedades*”. O anúncio da mudança acontece em 17/09/1907:

“Do próximo número em diante passará esta publicação a denominar-se A VIDA MODERNA.

Esta mudança ficou resolvida depois que tomamos a deliberação de dar à nossa revista um novo aspecto, que a fará interessante a todas as classes sociais, pois pretendemos ampliar o seu programa, tornando-a verdadeiramente enciclopédica. Assim, A VIDA MODERNA, que sairá quinzenalmente, tal qual tem saído o SPORTMAN, tratará de todos os assuntos que possam interessar ao público em geral, mantendo sobretudo uma seção de esportes, onde continuará a dar as notas mais importantes do desenvolvimento da cultura física entre nós.

Diversos outros melhoramentos serão adotados, entretanto deles nada diremos por ora, pois queremos dar aos nossos amáveis leitores mais uma prova do desejo que temos em corresponder ao fidalgo acolhimento que nos têm dispensado.”¹⁰

A alteração drástica do nome da revista abre possibilidades para a ampliação de seções de variedades, dentre as quais a literatura (que não era tão freqüente nem tinha tanto espaço quanto em outras revistas do gênero). Quando ainda *Sportman*, predominavam, no que havia de literário na revista, publicações em verso, normalmente não ocupando mais do que uma página. A inclusão da prosa literária é lenta e dá-se em alguns números especiais. Mesmo assim, o espaço físico destinado à literatura é bem pequeno, aumentando em alguns números nas páginas iniciais e finais da revista, o que talvez se deva ao caráter autodenominado “enciclopédico” da revista — para tratar de “tudo”, era preciso não gastar muitas páginas com um só gênero.

A ampliação dos interesses da revista tinha por objetivo, como se lê no anúncio acima transcrito, uma reestruturação, um alargamento do público-leitor. Se no final de

⁹ in FIORENTINO, T. D., op. cit., p. 31.

¹⁰ in *A Vida Moderna*, 17/09/1907.

1907 a revista se lamentava de dificuldades de sobrevivência, em 1908 há uma mudança de tom; passa do lamento ao agradecimento ao público paulista pela “animadora aceitação dispensada à nossa revista”¹¹. A mudança certamente lhe rendera frutos.

Enquanto algumas enfrentam dificuldades de sobrevivência e perecem do “mal dos sete números”, outras se gabam desde o princípio do sucesso alcançado. A vendagem é, então, sinônimo de aceitação popular. Dentre as bem-sucedidas está *A Cigarra*, revista quinzenal cujo primeiro número (06/03/1914) tem uma tiragem de 12 mil exemplares, aumentando para 15 mil no segundo número e para 25 mil no décimo segundo (29/10/1914) — um aumento de mais de 100% em menos de um ano.

Apesar da carência de editoras, havia literatura em circulação. A popularidade da revista e a dos colaboradores se influenciavam mutuamente. O preço também era uma alavanca para a vendagem das revistas, que, em comparação com o preço médio dos livros, eram baratas.

Em relação ao período estudado por Fiorentino, temos os seguintes dados:

“o preço da maioria das obras estava entre 2\$000 e 4\$000, apesar de no final do período [1922] haver uma tendência para a produção de ‘edições populares’, bem mais baratas¹². Convém ainda não esquecer que, comparados aos dos periódicos, esses preços eram considerados altos.”¹³

A Cigarra, por exemplo, era das mais caras dentre as revistas pesquisadas¹⁴, e mesmo assim era muito mais barata que as edições populares. Em 1920, o número avulso da revista custava \$600 réis, e a assinatura anual 12\$000 para o Brasil e 20\$000 para o estrangeiro. Já *O Pirralho*, com o mesmo preço pela assinatura anual, custava \$300 réis o número (em 1913)¹⁵. Três anos antes, os preços d’*A Vida Moderna* eram 300 réis para números avulsos, 1\$000 para números especiais e assinatura anual variando entre 8\$000 (para São Paulo capital), 10\$000 (para o interior e outros estados) e 15\$000 (para o estrangeiro). Em 1920, o número avulso d’*A Cigarra* custava 400 réis, preço praticado pela *Fon-Fon* em 1907 também pelo número avulso para o Rio de Janeiro — para outras

¹¹ idem, 15/01/1908.

¹² Em 1922, as edições populares de *Cidades Mortas*, *Negrinha* e *Urupês* custavam, cada uma, 1\$500, segundo nos informa Fiorentino (op. cit., p. 69).

¹³ in FIORENTINO, T. D., op. cit., p. 70.

¹⁴ Não era mais cara, no entanto, que a *Revista do Brasil*, cujos preços estão no capítulo seguinte.

localidades, o número avulso custava 500 réis, e a assinatura anual tinha por preços 20\$000 para o Rio de Janeiro e 22\$000 para outros estados.

Também os jornais tinham um mercado cativo — e um espaço à literatura nos moldes folhetinescos. Entre 1900 e 1922, *O Estado de São Paulo* publicou 45 folhetins,

“sendo os mais publicados: Alexandre Dumas (6 obras), Henrique Perez Escrich (6 obras), Xavier de Montepin (3 obras) e Ponson du Terrail (3 obras).”¹⁶

Ao lado dos escritores estrangeiros também figuravam os nacionais, dentre os quais Lobato, que em carta escrevia:

“Escrevendo no *Estado*, consigo um corpo de 80 mil leitores, dada a circulação de 40 mil do jornal e atribuindo a média de 2 leitores para cada exemplar. Ora, se me introduzir num jornal do Rio de tiragem equivalente, já consigo dobrar o meu eleitorado. Ser lido por 200 mil pessoas é ir gravando o nome — e isso ajuda.”¹⁷

A popularidade dos escritores era interesse tanto deles próprios (que, através dela, diminuía a distância que os separava da edição) quanto das revistas (que viam suas vendas crescerem). A relação entre o mercado editorial propriamente dito e o periódico não era de concorrência pura e simples, mas de “seleção”. O espaço do periódico era o da experimentação, o do provisório, com o qual o gosto do público-leitor se acostumaria, e o escritor (conhecido, mas inédito) criaria condições para a edição.

O espaço destinado à publicidade dos mais diversos gêneros era, usualmente, o das páginas iniciais e finais da revista (com exceções, como é o caso das propagandas coloridas do Biotônico Fontoura, que apareciam no corpo da *Revista do Brasil*). Eram lidas aí, também, quando não nas capas e contracapas, propagandas de edições de obras e autores colaboradores das revistas. As resenhas, mais do que propagandas de fato, também alardeavam, com mais conteúdo, o mérito de edições (ou a falta dele). A *Revista do Brasil*, mantendo uma seção constante de resenhas, fazia publicidade de suas edições (com muita frequência de autores colaboradores da revista) e de outras casas editoras.

Mesmo em outras revistas havia publicidade da editora da *Revista do Brasil*. Em *A Cigarra* de 01/07/1922, todos os dez livros anunciados e recomendados na seção “Livros

¹⁵ in CRESPO, Regina Aida. *Crônicas e Outros Registros. Flagrantes do Pré-Modernismo (1911-1918)*. Dissertação de Mestrado. DTL/IEL/Unicamp, 1990. p. 276.

¹⁶ in FIORENTINO, T. D., op. cit., p. 68.

Novos” são da Editora Monteiro Lobato & Cia (um dos diversos nomes da Editora da Revista do Brasil). Em 12/06/1918, *A Cigarra* dava meia página a um anúncio da publicação de *Urupês*, cujo autor já aparecera anos antes como colaborador da revista.

O auto-elogio (através do elogio de um dos seus) não era praxe, mas eventualmente aparecia, ressaltando o valor de alguém que “dispensa apresentações” ou justificando a presença de nomes que se tornariam freqüentes nas páginas da revista, valorizando-os.

A relação de proximidade entre autores e periódicos e entre periódicos e edições se estende também para periódicos diferentes, que, fazendo propaganda um do outro, deixam supor a ausência de concorrência entre eles. Em mais de uma ocasião, *A Vida Moderna* anuncia o recebimento de exemplares de *Fon-Fon*, cuja qualidade elogia. Em 01/02/1923, *A Cigarra* anunciava, em resenha, a mudança de aspecto da *Revista do Brasil* — “A ‘Revista do Brasil’ é, sem dúvida, a melhor publicação do gênero” (mensário de cultura geral).

Os elogios mútuos aparentemente não comprometiam a vendagem das revistas. As propagandas que *A Cigarra* faz de obras e escritores publicados pela editora da *Revista do Brasil* são também atestados de valor dos escritores que contribuíam com as duas revistas. Ao mesmo tempo, se o público-leitor não era atraído para a *Revista do Brasil* de maneira que comprometesse a tiragem d’*A Cigarra* (se o fosse, as referências de uma a outra diminuiriam ou desapareceriam, o que não aconteceu), era porque deveria haver um público cativo para cada revista. Embora diferentes, *A Cigarra*, *Fon-Fon*, *O Pirralho* e *A Vida Moderna* eram mais parecidos entre si do que com a *Revista do Brasil*.

As diferenças, que separavam as revistas em categorias distintas — de variedades (ou mundanas) e culturais —, traduziam-se na importância dada aos temas e domínios de que tratavam as revistas. (Preferimos o termo “de variedades” a “mundanas”, na caracterização das revistas, por nos parecer menos valorativo, embora os dois sejam usados freqüentemente como sinônimos.)

Os concursos e enquetes, que aparecem nas quatro revistas de variedades não estão na *Revista do Brasil* senão uma vez, em junho de 1919 (p. 190), mas sem grande destaque e aparentemente sem continuidade. Até mesmo neste “concurso-inquérito”, a *Revista do Brasil* se diferencia das demais: seu objetivo era a “publicação de uma valiosa e

¹⁷ LOBATO, Monteiro. *A Barba de Gleyre*, 2º tomo. São Paulo: Brasiliense, 1948. 3ª ed. p. 20. Carta de 12/02/1915.

interessantíssima obra comemorativa do Centenário da Independência nacional”, para a qual contribuiriam os vencedores do concurso.

A maior leveza de revistas de variedades caracterizava as primeiras também nessa relação de proximidade com o público, cuja resposta aos concursos criava uma certa cumplicidade com a revista. Esse diálogo, através das respostas do público às questões oferecidas pelas revistas (de beleza, elegância, literatura e vida social) não existia entre a *Revista do Brasil* e seus leitores. Nesse sentido, o público da *Revista do Brasil* tinha tanta proximidade com o periódico quanto teria com o livro.

Este é um dos aspectos de diferenciação entre as revistas; outro são os próprios assuntos que nelas se desenvolvem. Embora diferentes entre si, as revistas de variedades (também chamadas, indistintamente, de revistas mundanas) “veiculavam entretenimento, diversão, alguma literatura e muita crônica social, além de artigos e comentários sobre fatos do cotidiano e da vida política paulistana [ou carioca, no caso de *Fon-Fon*], brasileira e europeia.”¹⁸ A quantidade de fotos, em espécies de “colunas sociais da belle époque”, e caricaturas também as une, diferenciando-as da *Revista do Brasil*, revista de intenções teorizantes, que praticamente não incluía fotos ou desenhos — além das “vinhetas” — nas suas páginas, a não ser em situações necessárias, como a reprodução de quadros em artigos de crítica de arte. Às caricaturas era reservado um lugar na revista — a seção “As Caricaturas do Mês” — fora do qual elas não costumavam aparecer.

Yone Lima agrupa as mesmas revistas, classificando-as como mundanas:

“ainda nas primeiras décadas, entre as revistas que iam surgindo na capital paulista, *A Vida Moderna* (1908), *A Cigarra* (1914) e já em 1921, *A Garoa* representavam um gênero mais popular, com algumas características que as faziam semelhantes entre si. Prestigiavam a cultura, a política e a sociedade, apresentando um caráter mundano, que lembrava a *Fon-Fon! Do Rio de Janeiro*. (...) atendiam assim, ao gosto do grande público e pela complexidade de seu conteúdo, foram das mais bem acolhidas entre a burguesia, aliás, amplamente retratada em suas páginas.”¹⁹

¹⁸ CRESPO, A. op. cit., p. 26. A afirmação é feita unicamente em relação a *A Cigarra* e a *O Pirralho*, estudados pela autora. A inclusão das outras duas revistas é nossa.

¹⁹ LIMA, Yone Soares de. *A ilustração na produção literária. São Paulo — década de vinte*. IEB-USP, 1985. p. 60-61.

À diferenciação entre as revistas deveria corresponder uma diferenciação de público ou — numa parcela comum do público — da expectativa do leitor quanto ao conteúdo e ao tom da revista. Em se tratando de publicações de longa duração, pode-se supor verdadeira a construção e consolidação de uma imagem pública das revistas a que corresponderiam os autores que nela publicassem.

O público não era só previamente esperado, mas previamente construído pelas revistas. Um delineamento desse público pode ser feito a partir da análise dos editoriais das revistas²⁰. Como leitores potenciais, todas elas contavam com os alfabetizados (apenas 24% da população brasileira), sobretudo aqueles situados no eixo São Paulo-Rio (mas não desprezavam leitores de outros estados ou mesmo estrangeiros, como faz supor a existência de um preço específico para essas duas categorias), mais os eventuais ouvintes (não-alfabetizados). O público feminino, usualmente tido como leitor preferencial de romances de folhetim, também era público-alvo de algumas das revistas, com seus concursos de beleza e seções especiais para a “colaboração das leitoras”.

A adequação do texto literário deveria dar-se, então, em dois níveis: adequação ao público (sem o qual não haveria leitura) e à revista (o espaço físico destinado à literatura, número de páginas possíveis, temas, formas, escolas). Diante dessa dupla necessidade, o escritor é coagido a moldar sua obra às possibilidades admitidas pelo periódico. A situação da escrita para diferentes veículos — o periódico ou o livro —, bem como da escrita para este ou aquele público condicionam, então, a criação literária.

Os freios impostos à liberdade criadora não são exclusividade do periodismo. Da mesma maneira que há, aí, a direção geral da revista, também há a do editor, na edição em livro. Com a função de escolher, fabricar e distribuir²¹, o editor é peça-chave no processo de circulação do literário. É o censor por quem o escritor deve ser aceito, e a aceitação ou recusa passa por um conceito prévio de público e de obra literária, de mercado e de mercadoria.

“A seleção supõe que o editor (ou o seu representante) figure um público possível e selecione, na massa de escritos que lhe são submetidos, aquele que convém melhor ao consumo deste público. Essa figuração tem um caráter duplo e contraditório. De um lado, ela comporta um julgamento de fato sobre o que o

²⁰ CRESPO, A. op. cit., p. 60.

público deseja, sobre o que ele comprará. Do outro, ela comporta um julgamento de valor sobre qual deve ser o gosto do público, dado o sistema estético-moral do grupo humano no interior do qual se desenvolve a operação.”²² (tradução nossa)

A liberdade criadora move-se, então, num espaço delimitado por diferentes coerções, dentre as quais as do próprio escritor que, sendo seu primeiro leitor, critica e rasura:

“O autor não é mais o escrevente que transcreve um texto inspirado, nem o que se entrega à escritura esquecendo do que é constituído, nem simplesmente o sujeito da enunciação ou o sujeito do enunciado, mas, a cada leitura, retoma-se inteiramente, desdobra-se e enxerga o texto como um objeto, visto de fora, ao qual aplica um olhar crítico. (...) O texto relido não é portanto um espelho em que se admira o escritor, mas o viés através do qual se insinua um Terceiro no texto, que seja a tradição literária ou histórica, o inconsciente do autor ou outros fatores que excedem o escritor.”²³

Consagrado, enfim, o escritor pode passar da condição de produtor de mercadoria a mercadoria ele próprio, a quem se atribui um valor.

Em alguns casos, como o do romance de folhetim, é o espaço físico, também, um elemento condicionante do texto. O jornal, dessa forma, dá condições à existência do literário, mas também lhe impõe condições:

“Todos sabem (...) a influência decisiva do jornal sobre a literatura, criando gêneros novos, como a chamada crônica, ou modificando outros já existentes, como o romance. Com a invenção do folhetim romanesco por Gustave Planche na França, no decênio de 1820, houve uma alteração não só nos personagens, mas no estilo e técnica narrativa. É o clássico “romance de folhetim”, com linguagem acessível, temas vibrantes, suspensões para nutrir a expectativa, diálogo abundante com réplicas breves.”²⁴

²¹ SCARPIT, R. *Sociologie de la Littérature*. Paris: PUF, 1978, p. 63.

²² idem, p. 64.

²³ WILLEMART, P. *Universo da Criação Literária. Crítica Genética, Crítica Pós-Moderna?* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993. p. 67-68.

²⁴ CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária*. São Paulo: Ed. Nacional, 1975. p. 33. Jacques Dubois faz observação semelhante em “Pour une critique littéraire sociologique”, p. 64; in SCARPIT, R. (org.) *Le littéraire et le social. Éléments pour une sociologie de la littérature*. Flammarion, 1970.

Diferentemente do jornal, as revistas têm pouco ou nenhum espaço para o romance. Mesmo na *Revista do Brasil*, em que a presença da literatura era constante, apenas dois romances foram publicados, em capítulos, em sua primeira fase²⁵ (*País de Ouro e Esmeraldas*, de J. A. Nogueira, e *Vida Ociosa*, de Godofredo Rangel). A revista *Fon-Fon* ainda os editava, fugindo à regra das demais, ainda que os textos viessem separados do corpo da revista.

A primazia da concisão abre muito mais espaço para a poesia e a fábula do que para o conto (a não ser quando ele fosse curto ou aparecesse fragmentado). Enquanto na *Revista do Brasil* se lêem, em todos os domínios, textos longos, eles são quase raros nas outras revistas estudadas, em que a concisão (e, conseqüentemente, a rapidez de leitura) era praxe. À concisão alia-se a superficialidade de muitos dos textos não-literários aí presentes.

Opõe-se a esse caráter conciso e aos temas mundanos a seriedade da *Revista do Brasil*, oposição que a torna menos efêmera que as demais revistas. Enquanto o periódico é tradicionalmente caracterizado pela efemeridade, o livro, em oposição, é envolvido por uma “aura de respeitabilidade”, é “objeto paradigmático de arte e cultura”²⁶. Ora, o que caracteriza e diferencia a *Revista do Brasil* das demais é, em linhas gerais, seu caráter “cultural”, “respeitável” — sua maior proximidade com o livro.

1.2. A *Revista do Brasil*

Em janeiro de 1916, foi publicado o primeiro número da *Revista do Brasil*, periódico paulista, mensal, cuja primeira fase durou até maio de 1925. Vinculada ao jornal *O Estado de São Paulo*, a Sociedade Anônima *Revista do Brasil* era então dirigida por Luiz Pereira Barreto, Júlio de Mesquita e Alfredo Pujol; seu redator-chefe era Plínio Barreto, e o secretário-gerente J. M. Pinheiro Júnior, segundo se lê nas páginas iniciais do primeiro volume.²⁷

²⁵ A primeira fase da *Revista do Brasil* corresponde aos anos de 1916 a 1925.

²⁶ CRESPO, A. op. cit., p. 11.

²⁷ Cada quatro números da *Revista do Brasil* compõem um volume — totalizando três por ano, portanto —, que poderia ser encadernado e receberia um índice geral do volume, seguido de índice analítico e índice dos autores que aí houvessem publicado.

A idéia da publicação de uma nova revista, pelos diretores acima citados, é documentada por Lobato em cartas a Rangel. O nome inicial do periódico — *Cultura* — já dava indícios das características que ele assumiria:

“O Pinheiro conta com o teu romance para a *Cultura* e, apesar do que me escreveste, também conta ver-te empoleirado no ‘grande órgão’ [O Estado de S. Paulo].”²⁸

No primeiro número, como era praxe, o artigo de abertura apresentava a nova publicação e definia seus interesses e objetivos:

“O que há por trás do título desta Revista e dos nomes que a patrocinam é uma coisa simples e imensa: o desejo, a deliberação, a vontade firme de constituir um núcleo de propaganda nacionalista. (...) O seu nacionalismo não é um grito de guerra contra o estrangeiro: é um toque de reunir em torno da mesma bandeira, conclamando, para um pacto de amor e glória, os filhos da mesma terra nascidos sob a claridade do mesmo céu.”²⁹

As passagens acima transcritas resumem os objetivos da *Revista*, estampados no editorial que ocupa suas cinco páginas inaugurais. Em meio a comparações entre inteligência e natureza brasileiras, que recendem a determinismos naturalistas finisseculares, são listadas as mazelas do povo e da nação — a não-disseminação da cultura intelectual, a frouxidão dos laços morais, o tumulto de idéias desencontradas, a hesitação, a ilusão da glória fácil e passageira, a subserviência (moral, política, intelectual, indumentária, culinária e lingüística) ao estrangeiro, a modéstia, o apagamento, a humildade, enfim, o seu *estado de morbidez*.

Ao lado desse quadro calamitoso, duas outras constatações: uma delas é a do aspecto “incolor, monótono e fastidioso” da história do país, que mal conhece suas raízes; a outra é a do “milagre histórico da persistência da nossa integridade territorial”³⁰.

Diante de tal diagnóstico, a *Revista do Brasil* traz propostas — ainda que vagas, mas propostas — de ação. Crente na existência de um alto valor, na grandiosidade e dignidade do país a serem descobertos através da introspecção e da auto-análise, propõe-se como

²⁸ LOBATO, M. *A Barca de Gleyre*. op. cit., 2º tomo, p. 21, carta de 12/02/1915.

²⁹ Editorial “Revista do Brasil” in *Revista do Brasil*, n.º 1, 01/1916, p. 02-04.

³⁰ idem, p. 04.

um centro de convergência de estudos sobre o passado, “de observação e criação científica e literária, que nos patenteie a todos a profundez e a riqueza dos nossos tesouros intelectuais.”³¹

Se a atitude pregada pela revista — aprender ou recordar a força que há no sangue e na tradição do povo brasileiro — é a da conscientização, a justificativa está no próprio caráter cultural da revista. Promover a cultura e o auto-conhecimento, parece-nos, seria um passo em direção às atitudes concretas de mudança social, de acordo com a tradição iluminista. Sobre o culto iluminista da instrução, escreve Antônio Cândido:

“Homens tais acreditavam, com efeito, na virtude quase mágica do saber, confiando na educação como alavanca principal de transformação do homem.”³²

Por isso, não concordamos completamente com a argumentação de Maria Célia de Moraes Leonel, segundo a qual “o manifesto [editorial de 01/1916, n.º 1] perde-se no vazio da retórica, não apresentando soluções concretas para a independência cultural do país.”³³ Nesse sentido, o conservadorismo da revista — assim classificado por alguns críticos — não existe no projeto de uma busca das tradições nacionais.

Conforme definido de antemão no editorial citado, a *Revista do Brasil* congregaria diferentes tipos de colaborações:

“Não será, nem quis ser, uma revista exclusivamente de literatura ou exclusivamente de ciência. Se-lo-á de tudo isso.”³⁴

Na verdade, o primeiro volume já deixa ver uma maior abrangência do periódico, que trataria ainda de assuntos de atualidade (economia e política), artes, educação, linguagem etc. Traduzindo a opinião dos signatários, os artigos que compõem cada número da revista costumam ser densos e apresentar argumentação consistente — seriedade que caracterizaria a *Revista*.

Ainda que a literatura seja apenas uma das faces da revista, é de se notar que o espaço a ela reservado era grande. Além da produção literária propriamente dita — prosa e poesia —, havia ainda artigos de crítica, teoria e história literária, além de resenhas que

³¹ idem, p. 03.

³² CÂNDIDO, A. *Formação da Literatura Brasileira. (Momentos decisivos)*. 5ª edição, 1º volume. São Paulo: Edusp [Belo Horizonte]: Editora Itatiaia, 1975. p. 240-241.

³³ LEONEL, Maria Célia de Moraes. *Estética: revista trimestral e Modernismo*. São Paulo: ed. Hucitec [Brasília]: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1984. p. 128.

apareceriam na seção *Resenha do Mês*, junto de pequenos artigos ou notas acerca de fatos recém-ocorridos e da seção *Recebemos*, ou ainda na seção *Bibliografia*.

Nota-se, desde o seu primeiro número, a preferência por textos (longos, normalmente) em detrimento de imagens; estas, quando existiam, eram ilustrativas do texto a que se colavam. A partir de janeiro de 1919, n.º 37, começam a ser publicadas reproduções de quadros ou gravuras, em papel especial, normalmente separando um artigo de outro. Em geral, havia alguma unidade entre as figuras ou entre elas e os textos do número em que apareciam. A *Revista* costumava ser textual desde a capa. Se compararmos as capas de uma *Revista do Brasil* às de outras revistas da época, notaremos que o caráter informativo da primeira, desde a capa, não costuma aparecer em outras, que costumam ilustrá-la.

As caricaturas, seção permanente por toda a 1ª fase da *Revista*, utilizavam geralmente motivos políticos anteriormente referidos no corpo da *Revista*. Não eram feitas por colaboradores para a *Revista do Brasil*, mas para outros periódicos e nela reproduzidos. As propagandas, que aparecem desde os primeiros números, quase sempre nas páginas iniciais ou finais do periódico, muitas vezes são também textuais, sobretudo aquelas que, a partir de 1918, divulgam as edições da *Revista do Brasil*.

É na capa (ou na contracapa) da revista que aparecem informações como o subtítulo, os preços e endereços da redação e administração, dados importantes para a reconstrução da história do periódico³⁵. O subtítulo da revista — “Periódico Mensal de Ciências, Letras e Artes” — é modificado em 1919 para “Publicação Mensal de Ciências, Letras, Artes, História e Atualidades”. A direção da *Revista* muda em 1918, ano em que ela é comprada por Monteiro Lobato, que assume a direção. De junho a dezembro de 1919, a *Revista* é dirigida por Lobato e Lourenço Filho. A partir de janeiro de 1921, n.º 61, os diretores são Afrânio Peixoto e Amadeu Amaral. Em julho do mesmo ano, n.º 67, Afrânio Peixoto e Monteiro Lobato. Em janeiro de 1922, Monteiro Lobato e Brenno Ferraz. Em abril de 1922, n.º 76, Ronald de Carvalho também ingressa na direção. Em janeiro de 1923, n.º 85, Monteiro Lobato e Paulo Prado são os diretores. E, a partir de fevereiro de 1924, Sérgio Milliet é Secretário.

³⁴ Editorial “Revista do Brasil”, op. cit., p. 03.

³⁵ Como os volumes correspondentes aos anos de 1916, 1917 e 1918 estão encadernados, na coleção que utilizamos, as capas destes números foram suprimidas.

Em janeiro de 1919, sob a direção de Monteiro Lobato, e tendo Alarico F. Caiuby como secretário, são os seguintes os preços da *Revista do Brasil*:

Assinaturas

Ano	15\$000
Seis meses	8\$000
Edição de luxo, ano	22\$000
Seis meses	12\$000
N.º avulso	1\$500

Esses preços subiriam em maio de 1920:

Assinaturas

Ano	20\$000
Semestre.....	12\$000
Exterior, ano	25\$000
N.º avulso	1\$800

Com Paulo Prado participando da direção da *Revista*, a partir de janeiro de 1923, novos rumos lhe são dados, sendo o mais explícito a inclusão de mais uma seção “fixa”: “Crônica de Arte”, assinada por Mário de Andrade³⁶.

Outro aspecto que neste número (nº 85) nos chama a atenção é a predominância — como nunca antes houvera — de textos literários ou referentes a literatura. Este número é composto, além do editorial e das seções fixas, por 12 textos, sendo 5 literários (“Um homem honesto”, conto de Lobato; “Oração à Bandeira”, poema de Pethion Villar; “O Colar de Moran”, crônica de Martim Francisco; “O Leproso”, conto de Oliveira e Sousa; e “A Entrevista”, conto de Braz da Silveira) e 3 de estudos literários (“Notas Científicas”, de Arthur Neiva; “Crônica de Arte”, de Mário de Andrade; e “Literatura Escolar”, de Americo Bruschini), ocupando, numericamente, quase 70% do corpo livre da revista, ou seja, das páginas não destinadas às seções fixas, ou 49 páginas das 96 do número todo.

³⁶ A seção permanece até 1925, mas com muita irregularidade.

O que estes números indicam é a predominância do artístico-literário sobre qualquer outro domínio que até então a revista veiculava — predominância que aí se inicia e que se mantém em números subsequentes.

Percebe-se ainda, no ano de 1924, a abrangência que as seções fixas vão tendo na revista, ocupando maior número de páginas que nos tempos iniciais, e, conseqüentemente, reduzindo o espaço destinado aos artigos do corpo da revista. Seria já um sintoma de crise da revista e da editora? Talvez não desta, porque uma dessas seções que teve aumentado seu número de páginas e sua importância foi justamente “Bibliografia”, em que se lêem resenhas de obras lançadas naquele momento, sendo muitas delas da editora Monteiro Lobato & Cia, principal editora realmente nacional do período³⁷. Em janeiro de 1924, por exemplo, as 13 páginas ocupadas pela seção trazem, além de uma lista de livros recebidos, resenhas de 14 obras, sendo 8 delas da citada editora. Em fevereiro do ano seguinte, a seção ocupa 12 páginas com resenhas menores, sendo 16 da mesma editora, já então chamada Companhia Gráfico-Editora Monteiro Lobato, todas editadas entre 1924 e 1925. A crise, ao que nos parece, incide preferencialmente sobre a *Revista*. O n.º 113, datado de maio de 1925, seria o último exemplar desta 1ª fase.

O aspecto cultural da *Revista do Brasil* dá a ela uma importância fundamental naquele início de século: a de difusora de idéias e formadora da intelectualidade nascente. A diversidade de domínios e assuntos presentes nas páginas da *Revista* permite-nos ter contato com uma parcela significativa das preocupações que agitavam aquele momento histórico, possibilitando uma reconstrução das linhas gerais do ambiente cultural de então e dos temas que possivelmente influenciaram não só a criação literária dos seus colaboradores mas também os seus leitores.

A hipótese de que a *Revista do Brasil* fosse um órgão difusor/formador da intelectualidade parece-nos sustentável por dois motivos:

- a) pela importância dos nomes que ali figuravam periódica ou eventualmente;
- b) pela duração da *Revista* com a permanência do mesmo aspecto, em linhas gerais, o que nos faz supor uma aceitação minimamente duradoura por parte do público-leitor desse período.

³⁷ *Momentos do Livro no Brasil*. São Paulo: Ed. Ática. 1997.

Outros estudos sobre periódicos também atribuíram grande importância à *Revista do Brasil*. Dentre eles, destaca-se o de Cecília de Lara, que, ao tratar dos nacionalismos de periódicos modernistas, refere-se à *Revista do Brasil* como “fator obrigatório na formação dos intelectuais que atuaram na época modernista”³⁸. Também Orlov, em seu detalhado trabalho, caracteriza:

“Periódico mensal de cultura, a *Revista do Brasil* constituiu-se não só em veículo de difusão de certa parcela da literatura brasileira da época, mas principalmente da cultura nacional e da informação em nível nacional e internacional dos assuntos da época.”³⁹

Além desses motivos, teríamos ainda algo mais a acrescentar para angariar adeptos à nossa hipótese: trata-se da permanência do tema central da *Revista do Brasil* — o nacionalismo (e, particularmente, o paulistanismo) — na produção literária do período e, ainda, como bandeira de outras revistas dessa primeira metade do século (dentre as quais as modernistas *Klaxon*, *Novíssima*, *Estética* e *Terra Roxa e outras terras*). Tal semelhança ou coincidência estende-se do tema aos colaboradores, que circulavam entre os diferentes periódicos.

O aspecto cultural e diferenciado da *Revista do Brasil*, ao lado de seu papel de formação e difusão de idéias, parece-nos, são responsáveis por sua grande importância no panorama cultural (e, portanto, literário) das primeiras décadas do século XX no Brasil. Na condição de colaborador, dono ou diretor da *Revista do Brasil*, Monteiro Lobato deve ter lhe conferido algumas de suas características, como também pode ter sido influenciado pelos rumos do periódico. Sua atuação, sobretudo quanto à produção literária, é estudada a seguir.

³⁸ LARA, Cecília de. “Prefácio: Literatura e Periódicos” in LEONEL, M. C. M. op. cit., p. 17.

³⁹ ORLOV, Martha Livia Volpe. *A Revista do Brasil e a formação de uma consciência nacional*. 2 volumes. São Paulo: Dissertação de Mestrado, cadeira de Literatura Brasileira, Depto de Letras Clássicas e Vernáculas, FFLCH-USP, 1980.

1.3. Monteiro Lobato na *Revista do Brasil*

de colaborador a dono-diretor

Antes de ter-se tornado dono e diretor da *Revista do Brasil*, Lobato já havia participado de outros periódicos como literato, crítico de arte, articulista e desenhista. Desde os primeiros anos do século, escrevia em *O Minarete*⁴⁰, jornal em que ensaiava suas primeiras produções, nada convencionais, segundo indicam as referências do escritor a “um romance absurdo, de capítulos curtos e esquizofrênicos”, chamado *Lambeferas*, ou ainda a *O Queijo de Minas ou a História de um Nó Cego*, romance escrito “a quatro mãos”, com Godofredo Rangel.⁴¹

Apesar de ser apenas um iniciante, Lobato já revelava, nestes escritos, preocupações que seriam sua marca por muito tempo. Dentre elas, a preocupação com o leitor:

“Proponho-te escrevermos com mais assiduidade no *Minarete*. Coisas leves com diálogos — o diálogo areja. Coisas que interessem aos leitores, coitados, sempre tontos com isto de escrevermos sempre para nós mesmos, sem a mínima consideração para com eles, os sustentadores do jornal.”⁴²

De fato, Lobato envolveu-se com a produção d’*O Minarete*, mas o periódico que mais receberia as atenções do escritor surgiria apenas na década seguinte. Seu interesse por periódicos e, mais especificamente, pela direção deles, já era antigo. Em 1909, faz referência ao assunto:

“o negócio mais importante em que ando às portas é a compra, por um grupo, dum jornal de São Paulo e eu iria para o comando literário. Se isso se realizar, meu Rangel, tu estás feito.”⁴³

A realização do sonho demoraria a chegar. Nesse meio-tempo, Lobato faria seu nome tornar-se público, disseminando-o pelos mais diversos periódicos, grandes e pequenos, em São Paulo e no Rio. Quando a *Revista do Brasil* começa a se tornar um

⁴⁰ Segundo nos informa o escritor, o *Minarete* foi “o jornalzinho que Benjamin Pinheiro manteve em Pindamonhangaba, de julho de 1903 a julho de 1907”, e no qual sua participação foi intensa: “Eu me divertia fazendo de longe o *Minarete* quase inteiro.” LOBATO, M. *A Barca de Gleyre*, op. cit. 1º tomo, p. 28 e 29.

⁴¹ idem, p. 31.

⁴² idem, p. 102. Carta de 15/07/1905.

⁴³ idem, p. 267. Carta de 02/09/1909.

projeto realizável, ainda sob o nome de *Cultura*, Lobato idealiza novamente um grupo, talvez nos moldes do antigo Cenáculo, de que fizera parte juntamente com Rangel:

“Que belo jornal ou revista panfletária fariamos nós, do nosso grupinho, acrescido do Plínio Barreto, do Heitor de Moraes e mais uns tantos rebeldes sem medo de chegar fogo aos estopins!...”⁴⁴

ou ainda:

“Está me ganhando um azedume que só terá esgotos em jornal próprio. Acabo montando um, ou uma revista na qual só eu mande e desmande.”⁴⁵

O interesse era fugir às amarras censoras da direção do jornal, da opinião pública, dos amigos — que jamais desapareceriam por completo, mas que viriam a ser minimizadas. Antes que isso se realizasse, porém, Lobato começou sua colaboração na *Revista do Brasil*, elogiada por ele desde seu início (apesar de suas críticas a *O Estado*). A leitura do primeiro número, fundamental para a definição das propostas da *Revista*, agrada-o sem restrições:

“Já viste a *Revista do Brasil*? É caso de tomares uma assinatura. Nasceu de boa estirpe, está bem aleitada pelo Estado, é a única nesse gênero em todo o país — e é nossa. Já no segundo número devo ocupar-lhe dez páginas com um conjunto de monjolos e monjoleiros, coisa muito buquirana, daqui — Chóó-pan. Vou acampar na revista e ficar lá à tua espera, para glória do Cenáculo. (...) e toca para frente. A frente agora é a *Revista do Brasil*.”⁴⁶

Pelo tom das cartas, Lobato parece estar muito à vontade na nascente revista, mesmo sendo apenas mais um colaborador. Tem liberdade para fazer sugestões a Pinheiro Jr., e é tão freqüente sua produção para a *Revista* que chega a reclamar de sua insaciedade:

“Se tens aí algum esqueleto de conto encostado e que não queiras aproveitar, manda-mo, que o revestirei de carnes e jogarei com ele para cima da *Revista*. Aquilo está se tornando um Moloch insaciável. Querem dar um conto meu em cada número, como se eu fosse uma máquina.”⁴⁷

⁴⁴ idem, p. 23, 2º tomo. Carta de 12/02/1915.

⁴⁵ idem, p. 24, Carta de 30/03/1915.

⁴⁶ idem, p. 64 e 66. Carta de 20/01/1916.

⁴⁷ idem, p. 136. Carta de 22/04/1917.

De fato, Lobato publicou nove contos na *Revista do Brasil* desde sua fundação até abril de 1918. Seguiu-se a isso, então, um período de 4 meses sem que o escritor voltasse a publicar seus contos no periódico. No entanto, esse período seria dos mais frutíferos para sua carreira, para a *Revista* e para o movimento editorial brasileiro. Convidado para dirigir a *Revista*, Lobato acabou comprando-a (plano acalentado em segredo pelo menos desde novembro de 1917⁴⁸) em maio de 1918. Em julho, lançaria a primeira edição de *Urupês*, em que estariam presentes os nove contos citados, além de três outros não publicados na *Revista* e do famoso artigo que deu nome à obra.

Foram possivelmente os negócios para a compra da *Revista* e a edição de *Urupês* (e sua revisão, para a 2ª edição, já no final do mesmo mês de julho) que interromperam a publicação dos seus contos.

Não foi só literária a contribuição lobatiana na *Revista do Brasil*. Publicava aí, ainda, artigos de atualidade, crítica de arte e resenhas, com produtividade intensa e interessante mesmo nos anos de 1916 a 1918, anteriormente, portanto, à aquisição do periódico, o que novamente nos permite notar que não era pelo fato de ser dono da *Revista* que iria ter grande espaço nela. Esse espaço já havia sido conquistado.

Ainda que a entrada de Lobato na *Revista do Brasil* tenha-lhe imprimido algumas mudanças importantes, a essência do primeiro editorial permanece depois de 1918. Quando isso não acontecia, a preocupação do diretor dava indícios de seu envolvimento com o ideário do periódico.

Em 1917, por exemplo, ele reclamaria:

“A Revista está se afastando do seu programa. Neste número só falamos de coisas nossas o Medeiros e eu. Tudo mais é coisa forasteira. Anda a nossa gente tão viciada em só dar atenção às coisas exóticas, que mesmo uma “revista do Brasil” vira logo revista de Paris ou da China. Nascida para espelho de coisas desta terra, insensivelmente vai refletindo só coisas de fora.”⁴⁹

O nacionalismo já estaria no centro de suas preocupações anos antes de a *Revista* aparecer. Preocupação não só sua: como vimos, o tema era abordado por outras revistas,

⁴⁸ Essa informação pode ser depreendida da leitura da carta de 04/11/1917. idem, p. 159-160: “Lá pela *Revista do Brasil* tramam coisas e esperam deliberação da assembléia dos acionistas. Querem que eu substitua o Plínio na direção; mas minha idéia é substituir-me à assembléia, comprando aquilo. Revista sem comando único não vai. Mas a coisa é segredo”.

⁴⁹ idem, p. 129-130. Carta de 1917.

enfaticamente; permeou os acontecimentos de fevereiro de 1922 e os que lhe deram origem; fundamentou a criação do futuro símbolo, o Jeca Tatu. Embora pudéssemos verificar a existência de diferentes tipos de nacionalismos neste início de século, no Brasil, o nacionalismo de Lobato parece-nos semelhante, em alguns aspectos, ao da *Revista do Brasil*, proclamado pelo editorial⁵⁰, sobretudo no que se refere à crítica à dependência ao estrangeiro, à crítica ao desconhecimento ou à romantização das tradições nacionais e ao reconhecimento do “estado mórbido” em que se encontrava o país.

Não é difícil encontrar nos contos e artigos do escritor referências a fatos ou personalidades da época, presentes também nas páginas da revista. Conscientemente ou não, talvez a produção literária *para ser publicada em periódicos* tenha recebido influências deste veículo e, de alguma forma, tenha-se adaptado a ele. Por enquanto, consideremos esta afirmação como uma hipótese.

1.4. *Corpus*: produção e reprodução

As décadas de 10 e 20 foram fundamentais para a produção literária de Monteiro Lobato, que viu, dia a dia (ou talvez fosse melhor dizer texto a texto) um crescimento considerável do público-leitor tanto dos periódicos quanto dos livros. Essa formação gradual de um público, ao lado da maciça campanha editorial empreendida desde 1918, foi o que possibilitou o estouro de *Urupês*, um fenômeno editorial para a época.

Paralela à formação dos leitores, dava-se, também, a formação de uma imagem do escritor nos textos e nas impressões de leitura por eles causadas. Tal imagem, que interfere muitas vezes no tipo de leitura que se faz da obra, ia sendo formada a partir de seus textos publicados. Da mesma maneira que é gradual a construção e consolidação da imagem do escritor, também o texto é gradualmente construído. Durante as três décadas que separaram a primeira edição em livro e a definitiva, *muitas mudanças foram acrescentadas ao texto literário*.

Dentre os diversos literatos que contribuíram com publicações para a *Revista do Brasil*, Lobato foi o mais assíduo. Publicou, nos quase dez anos de existência da *Revista*, vinte e nove dos seus contos que posteriormente apareceriam em *Urupês*, *Cidades Mortas*,

⁵⁰ Restringimo-nos à análise dos editoriais, por serem reveladores da postura da direção da *Revista*. As colaborações

Negrinha, O Macaco que se Fez Homem e Na Antevéspera, além de excertos do que seria parte de sua literatura para o público infantil. Os contos só teriam edição definitiva, com texto fixado pelo próprio autor, na década de 40, conforme historiza Marisa Lajolo:

“Cidades Mortas e Negrinha têm origem muito improvisadas: resultam da copilação de textos mais antigos e originalmente publicados nas mais diferentes situações. Nos arredores dos anos 20, Lobato, imerso na vertigem editorial, não acha tempo para rever nada e, faltando-lhe material propriamente ficcional, começa a publicar todos os seus fundos de gaveta. E não é só isso. As sucessivas reedições de sua obra impõem novas organizações do material nelas aproveitado, gerando deslocamento de textos de um livro para o outro, acréscimo de textos novos, cancelamento de outros, numa instabilidade textual que não está muito longe de configurar uma forma de reificação da literatura.

O desnível do resultado é evidente. O leitor percebe que muitos textos *não estão em ponto de bala* e nunca ficarão, mesmo na versão final que vem à luz na década de 40; nessa época, a publicação de suas *Obras completas* pela Editora Brasiliense dá chance ao escritor de uma revisão geral de tudo, com vistas à fixação definitiva de sua obra, por ele mesmo distribuída em duas séries, a infantil e a adulta.”⁵¹

A carta da editora apresentando a proposta de edição das *Obras Completas* também é um documento importante da história da edição dos livros de Lobato:

“Essa coleção será apresentada ao público como a edição definitiva das obras completas de Monteiro Lobato. Os originais que servirem para a composição da mesma serão autenticados pelo autor e ficarão arquivados nesta Editora. No caso da dissolução da firma, esses originais terão o destino que o autor julgar mais conveniente.”

Na página seguinte, apresentamos a listagem dos contos escritos por Lobato e publicados na *Revista do Brasil*, com informações referentes a: (1) publicação na *Revista do Brasil*, que passaremos, a partir de então, a chamar de versão A; (2) primeira edição em livro, versão B; e (3) edição das *Obras Completas*, versão C.

eram de responsabilidade de seus signatários, não dos diretores.

⁵¹ LAJOLO, Marisa. *Monteiro Lobato. A Modernidade do Contra*. São Paulo: Brasiliense, 1985. Coleção Encanto Radical. p. 56-58.

(Lembremos que *Urupês* teve sua primeira edição em 1918, *Cidades Mortas* em 1919, *Negrinha* em 1920, e *O Macaco que se fez Homem* em 1923. As *Obras Completas* foram publicadas em 1946, pela Companhia Editora Nacional.)

A simples disposição dos contos na tabela já nos faz perceber a existência de alguma regularidade: observe-se que a ordem de publicação dos contos na *Revista do Brasil* (versão A) corresponde a uma certa ordem de edição. Assim, os nove primeiros contos publicados na revista fizeram parte de *Urupês*; da mesma forma, os contos de números 10 a 18 foram editados em *Cidades Mortas*; e os sete últimos (com exceção do 24º) compuseram *O Macaco que se Fez Homem*. Alguns outros não fizeram parte da 1ª edição destas obras (19º, 21º e 24º), apesar de estarem presentes em edições posteriores e na edição das *Obras Completas*; e um último, ainda, está presente na 1ª edição de *Negrinha* (20º).

São estes os contos que analisaremos nos capítulos seguintes. Da comparação das diferentes versões, procuraremos acompanhar algumas **fases do processo de produção do conto lobatiano**.

versão A (1916 a 1923) (título e data da publicação)	versão B (1918 a 1923)	versão C (1946)
1. A vingança da peroba, 03/1916	<i>Urupês</i> (título: Chóóó! Pan!)	<i>Urupês</i>
2. Bocatorta, 08/1916	<i>Urupês</i>	<i>Urupês</i>
3. Colcha de retalhos, 12/1916	<i>Urupês</i>	<i>Urupês</i>
4. A gargalhada do coletor, 04/1917	<i>Urupês</i> (título: O Engraçado Arrependido)	<i>Urupês</i> / idem
5. Pollice Verso, 06/1917	<i>Urupês</i>	<i>Urupês</i>
6. Cavalleria Rusticana, 08/1917	<i>Urupês</i> (título: Os Faroleiros)	<i>Urupês</i>
7. O mata-pau, 12/1917	<i>Urupês</i>	<i>Urupês</i>
8. O comprador de fazendas, 03/1918	<i>Urupês</i>	<i>Urupês</i>
9. O estigma, 04/1918	<i>Urupês</i>	<i>Urupês</i>
10. Pedro Pichorra, 09/1918	<i>Cidades Mortas</i>	<i>Cidades Mortas</i>
11. O plágio, 10/1918	<i>Cidades Mortas</i>	<i>Cidades Mortas</i>
12. O imposto único, 12/1918	<i>Cidades Mortas</i>	<i>Negrinha</i> (título: O Fisco)
13. O caso do tombo, 02/1919	<i>Cidades Mortas</i>	<i>Cidades Mortas</i> (título: Júri na Roça)
14. O fígado indiscreto ou o rapaz que saía fora de si, 03/1919	<i>Cidades Mortas</i> (título: O Fígado Indiscreto")	<i>Cidades Mortas</i> / idem
15. Gramática viva, 06/1919	<i>Cidades Mortas</i>	<i>Cidades Mortas</i> (título: O Pito do Reverendo)
16. Por que Lopes se casou, 08/1919	<i>Cidades Mortas</i>	<i>Cidades Mortas</i>
17. O espião alemão, 09/1919	<i>Cidades Mortas</i>	<i>Cidades Mortas</i>
18. O luzeiro agrícola, 11/1919	<i>Cidades Mortas</i>	<i>Cidades Mortas</i>
19. Romance do chupim, 03/1920	-----	<i>Cidades Mortas</i>
20. Drama da geadá, 08/1920	<i>Negrinha</i>	<i>Negrinha</i>
21. Uma história de mil anos, 11/1922	-----	<i>Negrinha</i>
22. O bom marido, 12/1922	<i>O Macaco que se Fez Homem</i>	<i>Negrinha</i>
23. Um homem honesto, 01/1923	<i>O Macaco que se Fez Homem</i>	<i>Cidades Mortas</i>
24. O despique, 02/1923	-----	<i>Na antevéspera</i>
25. Duas cavalgadas, 03/1923	<i>O Macaco que se Fez Homem</i>	<i>Negrinha</i>
26. Fatia de vida, 04/1923	<i>O Macaco que se Fez Homem</i>	<i>Negrinha</i>
27. Tragédia de um capão de pintos, 07/1923	<i>O Macaco que se Fez Homem</i>	<i>Cidades Mortas</i>
28. O rapto, 08/1923	<i>O Macaco que se Fez Homem</i>	<i>Cidades Mortas</i>
29. Era no paraíso, 09/1923	<i>O Macaco que se Fez Homem</i>	<i>Cidades Mortas</i>

Tabela Móvel

Apresentamos, nesta tabela, os contos escritos por Lobato e publicados na *Revista do Brasil*, com informações referentes a: (1) publicação na *Revista do Brasil*, **versão A**; (2) primeira edição em livro, **versão B**; e (3) edição das *Obras Completas*, **versão C**. O objetivo desta folha avulsa é facilitar a identificação das versões a que nos referirmos no texto.

versão A (1916 a 1923) (título e data da publicação)	versão B (1918 a 1923)	versão C (1946)
1. A vingança da peroba, 03/1916	<i>Urupês</i> (título: Chóóó! Pan!)	<i>Urupês</i>
2. Bocatorta, 08/1916	<i>Urupês</i>	<i>Urupês</i>
3. Colcha de retalhos, 12/1916	<i>Urupês</i>	<i>Urupês</i>
4. A gargalhada do coletor, 04/1917	<i>Urupês</i> (título: O Engraçado Arrependido)	<i>Urupês</i> / idem
5. Pollice Verso, 06/1917	<i>Urupês</i>	<i>Urupês</i>
6. Cavalleria Rusticana, 08/1917	<i>Urupês</i> (título: Os Faroleiros)	<i>Urupês</i>
7. O mata-pau, 12/1917	<i>Urupês</i>	<i>Urupês</i>
8. O comprador de fazendas, 03/1918	<i>Urupês</i>	<i>Urupês</i>
9. O estigma, 04/1918	<i>Urupês</i>	<i>Urupês</i>
10. Pedro Pichorra, 09/1918	<i>Cidades Mortas</i>	<i>Cidades Mortas</i>
11. O plágio, 10/1918	<i>Cidades Mortas</i>	<i>Cidades Mortas</i>
12. O imposto único, 12/1918	<i>Cidades Mortas</i>	<i>Negrinha</i> (título: O Fisco)
13. O caso do tombo, 02/1919	<i>Cidades Mortas</i>	<i>Cidades Mortas</i> (título: Júri na Roça)
14. O fígado indiscreto ou o rapaz que saía fora de si, 03/1919	<i>Cidades Mortas</i> (título: O Fígado Indiscreto")	<i>Cidades Mortas</i> / idem
15. Gramática viva, 06/1919	<i>Cidades Mortas</i>	<i>Cidades Mortas</i> (título: O Pito do Reverendo)
16. Por que Lopes se casou, 08/1919	<i>Cidades Mortas</i>	<i>Cidades Mortas</i>
17. O espião alemão, 09/1919	<i>Cidades Mortas</i>	<i>Cidades Mortas</i>
18. O luzeiro agrícola, 11/1919	<i>Cidades Mortas</i>	<i>Cidades Mortas</i>
19. Romance do chupim, 03/1920	-----	<i>Cidades Mortas</i>
20. Drama da geada, 08/1920	<i>Negrinha</i>	<i>Negrinha</i>
21. Uma história de mil anos, 11/1922	-----	<i>Negrinha</i>
22. O bom marido, 12/1922	<i>O Macaco que se Fez Homem</i>	<i>Negrinha</i>
23. Um homem honesto, 01/1923	<i>O Macaco que se Fez Homem</i>	<i>Cidades Mortas</i>
24. O despique, 02/1923	-----	<i>Na antepesera</i>
25. Duas cavalgadas, 03/1923	<i>O Macaco que se Fez Homem</i>	<i>Negrinha</i>
26. Fatia de vida, 04/1923	<i>O Macaco que se Fez Homem</i>	<i>Negrinha</i>
27. Tragédia de um capão de pintos, 07/1923	<i>O Macaco que se Fez Homem</i>	<i>Cidades Mortas</i>
28. O rapto, 08/1923	<i>O Macaco que se Fez Homem</i>	<i>Cidades Mortas</i>
29. Era no paraíso, 09/1923	<i>O Macaco que se Fez Homem</i>	<i>Cidades Mortas</i>

Os Bastidores da Criação e da Edição

2.1. “E era à máquina e de pijamas que Lobato escrevia.”⁵²

A curiosidade acerca dos bastidores da criação literária vem de longe no que se refere à obra lobatiana. Não poucos foram os que buscaram motivos para a criação do Jeca Tatu, por exemplo, no período em que Lobato fora fazendeiro. O mesmo ocorre com personagens da literatura infantil, identificadas com familiares do escritor ou com ele próprio. Já se tornou clássica a afirmação de que Emília é um *alter-ego* do escritor.

Não são necessárias, no entanto, muitas especulações para desvendar aspectos desse seu curioso e sempre enigmático universo da criação literária. As cartas trocadas entre o escritor e seu *amigo por escrito*, Godofredo Rangel, denunciam muitas das particularidades dos dois escritores, permitindo um aprofundamento na análise da obra de ambos e, particularmente, do projeto literário de Lobato. Mesmo sendo tão reveladoras de um universo íntimo, as cartas não devem ser tomadas como expressão máxima da verdade, pelo menos por dois motivos: porque o escritor estava-se analisando, apresentando ao amigo a imagem que construía de si; e também porque as próprias cartas revelam que há nelas algo de idealização e falsidade. Quando, na década de 40, Lobato aceita publicá-las, não sem insistência de Rangel, relê a *papelada epistolar* e lá encontra trechos que não lhe pareciam verdadeiros:

“Numa das minhas cartas que peguei ao acaso, encontro esta nota: ‘Estou escrevendo na *Tribuna*, de Santos, jornal cor de rosa, a 10 mil réis o artigo.(...)’ Desconfio que falei em ‘10 mil réis’ para te dar inveja, pois tenho um a vaga idéia de que realmente me pagavam 5. Está aí um ponto que qualquer criticastro do futuro resolverá com a maior segurança — e no entanto eu, que afirmei os 10 mil réis, sou obrigado a deixar o ponto em obscuro.”⁵³

Não fossem suficientes esses motivos, haveria ainda a informação, dada pelo próprio escritor, de que não publicaria as cartas da maneira como haviam sido escritas. Tomaria,

⁵² TRAVASSOS, Nelson Palma. “Como Lobato escrevia” in *Folha da Manhã*, 01/08/1948.

⁵³ LOBATO, Monteiro. *A Barba de Gleyre*. op. cit., 2º tomo, p. 351. Carta de 05/09/1943.

com relação a elas, a mesma atitude que, anos antes, tomara com os contos: na releitura e na datilografia, eliminaria as inconveniências, cuidadoso que sempre fora com a recepção de seus escritos:

“Não posso formar opinião definitiva antes da datilografagem de tudo, da poda das pontas e pés e da “limpeza” — a raspagem da cana. Numa das tuas há uma pequena confissão que se sair impressa te deixa raso aí em Belo Horizonte. Aquela história do...”⁵⁴

Apesar desses motivos, as cartas continuam sendo um imenso repositório de informações acerca do processo de escrita de Lobato. O escritor não se escondera por trás da revisão e, felizmente, para nós leitores, deixou muitos indícios de que não dilapidou esse tesouro como previra. Caso o tivesse feito, um trecho como o que se lê a seguir (a exemplo de dezenas de outros) talvez não tivesse sido editado:

“Já me engulha o livro [Urupês]. Nem rever as provas da segunda edição pude — revê-lo seria relê-lo e meu estômago rebela-se. Vêm-me ímpetos infanticidas. Por que o reedita, então? Porque se vende. Já que o público é besta, toca a explorar o público. Mas isto cá só entre nós. Com os outros eu me tomo a sério e com a maior gravidade.”⁵⁵

Apesar da restrição apresentada, não haveria ninguém mais indicado para falar da criação das obras lobatianas que o próprio Lobato. As cartas se constituem, então, em importantes documentos, do processo de criação, e, na falta dos manuscritos das obras, sua importância só aumenta.

Há nelas projetos de contos, idéias a serem desenvolvidas, relatos de episódios que viriam a compor o enredo de alguns contos, comentários sobre as correções efetuadas pelo amigo, além de comentários sobre a obra de Rangel (em que também podemos ver atitudes tomadas pelo escritor e pelo editor, em relação a seus próprios escritos e a obras de terceiros). Lobato tinha em Rangel seu segundo leitor (considerando que o próprio Lobato fora o primeiro). E nele testava as impressões que queria causar, além de apresentar-lhe suas idéias sobre o seu possível público.

⁵⁴ idem, p. 353. Carta de 15/09/1943.

⁵⁵ idem, p. 182. Carta de 29/08/1918.

Qual era o seu público-alvo? Que opinião fazia dele? As respostas a essas questões tendem a variar de uma carta a outra: ora o público é um, e só com ele o escritor deve se preocupar,

“A razão de estar a escrever n’*O Povo* com uma assiduidade de que nunca me julguei capaz (três colunas e picho por semana), é bem curiosa. *O Povo* imprime 200 exemplares; quer dizer que tem 100 leitores. Entre esses 100 leitores há um velhinho de 70 anos, que não me conhece, nem é meu conhecido. É só para ele que escrevo.”⁵⁶

ora é numeroso, um monstro, e tolhe a imaginação do escritor:

“Nada mais emperra a pena, e tolhe tanto o correntio da frase, como sentirmos sobre os ombros alguém a espiar-nos. A “feição” do *Estado* é um Censor que me espia sobre o ombro quando para ele escrevo. A Opinião Pública é outro Censor. A dos amigos, idem. As conveniências... Como vivemos amarrados, Rangell...”⁵⁷

A função do leitor também varia: ora deve contribuir ativamente para a interpretação do texto,

“Queres descrever tudo, quando o certo é apenas sugerir — é dar um rápido relevo de estereoscópio com meia dúzia de pinceladas rápidas e manhosas. Pinceladas-carrapicho, nas quais se enganchem as reminiscências do leitor. Forçamo-lo assim a colaborar conosco — ele vê mil coisas que não dissemos, mas que com os nossos carrapichos soubemos acordar nele. (...) Isto mostra como a extrema sobriedade, quando hábil, desentranha maravilhas da imaginação do leitor — e o tolo as vai atribuindo ao romancista esperto. (...) Fazer que o leitor puxe o carro sem o perceber. Sugerir. Arte é só isso.”⁵⁸

ora tem pouquíssima importância para o escritor, que se considera lido por muitos, embora entendido por poucos:

“Que importa que a massa nos não entenda? À massa compete admirar. O entender é só das minorias.”⁵⁹ (51, v. II)

⁵⁶ idem, p. 32, Carta de 03/06/1915.

⁵⁷ idem, p. 23, Carta de 12/02/1915.

⁵⁸ idem, p. 14, Carta de 30/01/1915.

⁵⁹ idem, p. 51, Carta de 30/09/1915.

Essa suposta despreocupação com o Público, porém, é desmentida no trabalho do autor com o texto. Descontente grande parte das vezes em que relia seus escritos, Lobato os alterava incessantemente, no ensejo de “corrigir os defeitos” que só apareciam na releitura. Seu processo de correção, no que diz respeito às regras gramaticais, não era muito sistemático, se tomarmos suas palavras como verdade:

“guio-me pelo tato e o faro, pelo aspecto visual e auditivo da frase. Se algum período me soa falso, releio-o em voz alta para perceber onde desafina. E achada a corda bamba, não a analiso, dispenso-me de saber que preceito gramatical foi ali ofendido: aperto a cravelha e afino a frase. O método não será dos melhores, mas é o meu. É o mau mas meu.”⁶⁰

O fato é que Rangel muitas vezes corrigia seus erros gramaticais e ortográficos (dos quais Lobato dizia se envergonhar⁶¹), enquanto recebia do amigo puxões de orelha por outros motivos. Foi assim durante muitos contos: Lobato escrevia, Rangel alterava, Lobato reescrevia etc., até a publicação. O conto publicado, porém, não estava pronto. Seu método, este sim sistemático, também está nas cartas:

“O melhor é passarmos os nossos contos à letra de forma do *Minarete*, para melhor os consertarmos.”⁶²

“Insistência de última hora: publicarmos no *Minarete* os contos à medida que os escrevemos. Será uma espécie de primeira prova tipográfica.”⁶³

Há vários casos semelhantes a este na história das criações literárias de outros escritores. Adorno cita Balzac e Karl Krauss como exemplos de “autores de grande experiência” que se sentiam “forçados a intervir nas provas tipográficas para proceder a uma correção total do texto, chegando até a reescrevê-lo. O culpado disso não é nem superficialidade na redação nem perfeccionismo mesquinho. Mas é que somente nos tipos impressos os textos tomam, real ou aparentemente, aquela objetividade em que definitivamente libertam-se de seus autores, e isso por outro lado permite a estes encará-los com olhos estranhos, e encontrar deficiências que se escondiam deles enquanto eles ainda estavam

⁶⁰ idem, p. 55, Carta de 23/10/1915.

⁶¹ idem, p. 145, Carta de 21/07/1917.

⁶² idem, 1º tomo, p. 237, Carta de 20/05/1909.

⁶³ idem, p. 242, Carta de 12/06/1909.

dentro da coisa (...). A alguém que é capaz de auto-reflexão, a impressão torna-se crítica ao escrito; abre um caminho do externo ao interior.”⁶⁴

A preocupação do escritor com a releitura está fundamentada na insatisfação que lhe causavam seus textos quando, depois de tê-los deixado em repouso, voltava a eles:

“De volta para cá, relendo aquilo [“Urupês”], assombrei-me com um ror de coisas que hoje eu diria melhor — hoje, Rangel, um mês depois da ejaculação. Como mudamos a galope!”⁶⁵

Essa insatisfação, chamada por vezes de exigência, daria origem a uma série de versões diferentes de cada conto, mesmo depois de publicados, do que se pode concluir que a publicação — tanto em jornal e revista como em livro — não tinha caráter definitivo para o escritor. O texto publicado não passava de mais uma versão a ser revista e, muito provavelmente, alterada. O número de publicações não estava relacionado com a satisfação do escritor em relação ao texto. Aliás, suas opiniões sobre os textos pouco ou muito alterados são bastante contraditórias: prefere, muitas vezes, aqueles produzidos de uma só vez, sem muitas reescritas (e por isso critica os contos de *Cidades Mortas*, que tiveram várias versões em jornais), mas reescreve sempre, vendo nisso um mérito:

“proponho estes pontos: 1) Não haver pressa; 2) Apurarmos a forma, de modo que os críticos exigentes não descubram nem uma lêndea de pronome mal colocado; 3) Ler um a produção do outro, comentar, criticar, sugerir, vetar; 4) As duas partes conformar-se-ão com as sentenças, mas ficam com o direito de rejeitar o veto; 5) A fatura material do livro será perfeita; prosa boa impressa em papel de embrulho vira carne seca da fedorenta; champanha em caneca de lata vira zurrapa. (...) Podemos lançar mão da bagagem já publicada, depois de devidamente brunida. E também enfiar coisas novas.”⁶⁶

“Se me seduz uma idéia, ponho-a num conto, mas sempre com muita preguiça. O gosto vem depois, na polidura do borrão, no acepilhamento, no envernizamento. O ato bestial de parir um mostrengo, informe, sujo de sangue e

⁶⁴ ADORNO, T. W. “Caprichos bibliográficos” in *Notas de Literatura*. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro Ltda, 1973. p. 19.

⁶⁵ LOBATO, Monteiro. *A Barca de Gleyre*. op. cit., 2º tomo, p. 05, Carta de 16/01/1915.

⁶⁶ idem, 1º tomo, p. 242-3, Carta de 27/06/1909.

placentas, é o mesmo na arte e na vida feminina. O gosto da mãe começa depois de lavado e vestido o fedelho.”⁶⁷

Muitos projetos de contos e de livros (e alguns de romances) podem ser encontrados nas cartas de Lobato a Rangel, alguns contendo mais detalhes que outros. O que lá se vê com muita frequência é a exposição de uma idéia ou de um fato que tivesse chamado a atenção do escritor e que, por esse motivo, teria dado ensejo a um texto. Algumas vezes, o projeto variava imensamente e, então, o que era apresentado nas cartas como a primeira inspiração do escritor perdia-se na execução da obra. Um exemplo muito claro disso é o conto “Tragédia de um Capão de Pintos” — a idéia era fazer a *crônica do tanque*⁶⁸, mas na realização a idéia inicial foi essencialmente modificada:

“O curioso é que quando produzo um conto, de forma nenhuma o tenho completo na cabeça; tenho lá dentro uma só coisa: a idéia central do conto. Tudo mais se forma no ato de escrever. A primeira frase que lanço *determina* todas as mais.”⁶⁹

2.2. Estilo é nariz

As leituras de um escritor certamente influenciam sua produção literária. Com Lobato não poderia ser diferente. Sabemos de seus hábitos de leitura e de seus autores preferidos não só pelas influências no estilo (difíceis de serem identificadas), mas também pelas citações de autores e obras nos textos *adultos* e *infantis*, bem como nas referências feitas nas cartas. Muitas vezes, porém, Lobato reiterava sua opinião de quão perniciosa seria a leitura se ela interferisse no estilo do escritor.

Talvez por isso seja estranho o seu apreço por um ou outro manual de estilo. Os autores de *Monteiro Lobato, Furacão na Botocúndia* detêm-se, num dos capítulos introdutórios, na questão do estilo do escritor, e afirmam:

“Lobato deixa claro que, por detrás da curiosidade em desvendar o sentido exato de cada vocábulo, esconde-se um forte desejo de aprimoramento literário. “O que mais aprecio num estilo é a propriedade exata de cada palavra”, declara,

⁶⁷ idem, 2º tomo, p. 147, Carta de 21/07/1917.

⁶⁸ idem, 1º tomo, p. 332-3. Carta de 19/09/1912.

investindo contra um manual de redação que andava entusiasmando a rapaziada em São Paulo. “Tenho a impressão de que é obra vã e perigosa, talvez das que ensinam um certo estilo — e neste caso teremos estilo postiço, como há dentes postiços”, previne.”⁷⁰ (grifo nosso)

É através da carta de 14/08/1909 que sabemos que Lobato tomou contato com a obra de Antoine Albalat, autor do dito manual. Mas esse contato não significou, por enquanto, leitura. Ele só começaria a ler a obra (e aí sim teria uma opinião fundamentada sobre ela) semanas depois, por empréstimo de Rangel. Então, pôde dizer:

“Comecei a ler este e a gostar. Não é o bestalhão que imaginei.”⁷¹

E depois:

“Acabei o Albalat. Bom, mas de pouco valor para nós aqui. Discreteia sobre o estilo francês, e as coisas mudam quando em português. A parte referente ao estilo descritivo em Homero é ótimo, e boa para nós. A conclusão que tirei do livro é que estilos não se fabricam, nem se ajustam por influxo de regras; são o que são, como o nariz das pessoas. O mais, arrebiques, sobrecargas, postiços que só aparentemente melhoram o natural ingênito e espontâneo de cada um. Gostei do meu juízo sobre Chateaubriand coincidir com o de Albalat.”⁷²

Se a conclusão que Lobato tira da leitura de Albalat é aquela que define suas idéias sobre estilo, é porque de fato aprovou a obra. Um manual nem sempre seria impositivo. Suas cartas, por exemplo, que bem poderiam ser chamadas de *manual de estilo*, desenvolvem essa mesma idéia de que estilos não se fabricam. Se elas não houvessem anunciado a leitura e o apreço pela obra de Albalat, poderíamos, ainda assim, identificar traços muito semelhantes entre ambas. Escreve Albalat:

“Não existe um padrão único de estilo. Cada autor tem o seu. (...) Sem dúvida, há tantos estilos quanto autores, e seria absurdo querer impor um, qualquer que

⁶⁹ idem, 2º tomo, p. 253-4. Carta de 07/02/1923.

⁷⁰ AZEVEDO, C. L.; CAMARGOS, M. M. R.; SACCHETTA, W. *Monteiro Lobato, Furacão na Botocúndia*. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo, 1997. p. 52.

⁷¹ LOBATO, M. *A Barca de Gleyre*. op. cit., 1º tomo, p. 262, Carta de 30/08/1909.

⁷² idem, p. 276, Carta de 22/09/1909.

fosse. O que queremos propor não é um estilo especial; queremos ensinar cada um a escrever bem dentro de seu próprio estilo.”⁷³ (tradução nossa)

Enquanto se aprende a bem escrever, aconselham Albalat e Lobato, é útil que se adote o estilo clássico, aprendido com os grandes mestres.

“É com os grandes mestres da forma que se deve aprender o estilo.”⁷⁴ (tradução nossa)

Também nos remetem às palavras de Lobato trechos como estes:

“A necessidade de engendrar por muito tempo seu assunto, numa palavra, a gestação, é a condição absoluta do dom de escrever.”⁷⁵

“O valor do trabalho depende da escolha do assunto e de sua incubação preparatória. A invenção consiste em senti-lo e em transmitir a impressão que ele causa em sua imaginação e em sua sensibilidade.”⁷⁶

“O importante não é descrever minuciosamente todos os detalhes de um acontecimento, mas de ter uma sensação pessoal e viva deste acontecimento.”⁷⁷

“Entre a escolha de um assunto e sua execução pela escritura, decorre um lapso de tempo, uma duração, uma incubação mais ou menos longa de acordo com a pessoa. É talvez o momento mais doloroso, a parte mais penosa do trabalho literário.”⁷⁸

“Verdade, vida, observação, eis aí as três qualidades que dominam a arte literária e às quais devemos submeter todas as operações do espírito.”⁷⁹ (traduções nossas)

Através das citações acima, procuramos demonstrar que Lobato leu Albalat, influenciou-se por ele, e manteve seu próprio estilo. Da mesma forma, leu muitos dos clássicos, mas, se se tornou um deles, foi por seu próprio *nariz*. Se quisermos estender a metáfora, poderíamos nos lembrar de que os narizes, assim como os rostos, adquirem características diferentes no decorrer da vida, mantendo as essenciais. Assim seria com o de Lobato.

⁷³ ALBALAT, Antoine. *L'art d'écrire enseigné en vingt leçons*. Paris: Librairie Armand Colin, 1911. 17^{ème} édition. p. 12-13.

⁷⁴ idem, p. 183.

⁷⁵ idem, p. 161.

⁷⁶ idem, p. 162.

⁷⁷ idem, p. 163.

⁷⁸ idem, 164.

2.3. Coisas velhas restauradas

Edgard Cavalheiro, até há pouco tempo o principal biógrafo de Lobato, fornece muitas informações importantes acerca de sua obra. Uma delas, que nos interessa particularmente, trata da existência de um diário do escritor, que estaria, na época, em posse de Dona Pureza. Desse diário, algumas anotações teriam sido aproveitadas em contos e outros escritos. E alguns trechos inconclusos, fragmentos, segundo o biógrafo, fariam parte de *Mundo da Lua*, em que também se encontram projetos de contos.

Essa revelação surpreende por tornar possível a existência de documentos ainda não divulgados pela família, relativos à produção não publicada do autor. Enquanto tudo não passa de hipótese sem grande fundamento, atenhamo-nos aos documentos. E neste ponto também nos valeremos de Cavalheiro, que lista uma série de jornais e revistas em que Lobato teria publicado, como literato, jornalista, crítico etc.

No *Minarete*, de Pindamonhangaba, escrevia em todas as seções, exercendo assim, sobre a produção periódica, um domínio que lhe seria útil nos tempos da *Revista do Brasil*.

“Nada assina com o próprio nome, e vai, no mesmo número do jornal, do artigo de fundo, grave, sisudo, às leves divagações puramente literárias ou filosóficas às críticas sérias, seja sobre o último vient de paraître, seja sobre a nova moda feminina. O melhor está, sem dúvida, nas crônicas e nos artigos de crítica.”⁷⁹

Neste e em tantos outros periódicos, desde os tempos de faculdade, Lobato foi deixando o registro de uma produção contínua, que demoraria anos para ser publicada em livro. Os jornais eram provas de edição, em que o escritor experimentava a reação dos leitores, experimentava seu próprio processo criativo, chegando a escrever um *romance a quatro mãos*, com Rangel, em que cada escritor acabou assassinando a personagem do outro.

Nada, porém, chegaria aos livros sem passar por um processo de reescrita:

“Ao republicá-los, em jornais e revistas ou livros, passava-lhes sempre “o pente fino”, corrigindo aqui, podando ali, acrescentando acolá. Só ganharam forma

⁷⁹ idem, p. 169-170.

⁸⁰ CAVALHEIRO, E. *Monteiro Lobato Vida e Obra*. op. cit., volume 1, p.71.

definitiva nos livros, e mesmo assim, a cada nova edição, as alterações não são pequenas.”⁸¹

Mais do que corrigir e podar, ele alterava — acrescentava mas também excluía — parágrafos inteiros, caracterizações de personagens, estilo do narrador. Seus textos se reestruturavam neste momento de revisão. Daí que o nome “revisão” só nos pareça válido se por esta palavra entendermos o ato de releitura crítica e reescrita com possibilidade de alteração (profunda ou superficial) do significado e não só da forma do texto. Não se tratam de alterações meramente estilísticas, mas estruturais das narrativas.

Ainda sobre esses escritos da primeira década do século, escreve Cavalheiro:

“O que se pode concluir é conterem tais escritos as principais qualidades que irão, depuradas, caracterizar-lhes a prosa.”⁸²

O processo de depuração certamente está associado ao processo de constituição de um estilo “lobatiano”. Mas o que caracteriza este estilo? Defini-lo como aquele estilo que pode ser lido nas páginas das *Obras Completas* seria o mesmo que dizer que os leitores da década de 20 não conheciam integralmente o estilo do autor, ainda em construção. Da mesma forma, os leitores das *Obras Completas* também não teriam uma visão *integral* do estilo do autor, que vai-se construindo ou se modificando com os anos, ou com as sucessivas edições. Talvez fosse mais sensato dizer que o estilo está em perpétua constituição, modificando-se em etapas diferentes do processo de escrita da obra literária. Se for assim, se o estilo estiver associado a um momento da história das obras do autor, então poderíamos ter um estilo lobatiano em *O Minarete*, outro na *Revista do Brasil*, outro nos livros em 1ª edição, outro nas sucessivas edições. A diferença entre um e outro momento, sabemos, não faz com que o estilo seja completamente outro, mas que adquira sutilezas que o caracterizam.⁸³

Outro aspecto a merecer ressaltar — a nosso ver — nos estudos de Cavalheiro (não negando a ele o mérito de ter produzido uma biografia bem documentada e detalhada, referência imprescindível a qualquer lobatólogo) é o excesso de crença nas palavras de Lobato quanto ao despreço por seus contos excessivamente trabalhados:

⁸¹ *idem*, p. 69.

⁸² *idem*, p. 73.

⁸³ Nosso objetivo não é fazer uma análise estilística da obra, mas estudar um momento do processo de escrita da obra lobatiana e o que neste momento está envolvido.

“Como “Os Faroleiros”, o “Bocatorta” vinha de longe, do período areense, quando o aprendizado ia em meio. Apesar de refazê-lo diversas vezes, **chegara à conclusão de que coisas velhas, restauradas, ‘nunca ficam potáveis’.**”⁸⁴ (grifo nosso)

Como procuramos demonstrar acima, esse aspecto é apresentado de maneira contraditória pelo próprio escritor, que utilizou as tais *coisas velhas* para a composição de diversas obras, sobretudo *Cidades Mortas* (para nos atermos aos contos). No prefácio da 1ª edição desta obra, o escritor explica tratarem-se de “coisas antigas, impressões da mocidade”⁸⁵. Na 2ª edição, escreve:

“Há também alguma coisa moderna. Mas tanto o antigo como o moderno valem a mesma coisa — nada...”⁸⁶

Não poderíamos ler estas palavras lembrando-nos da atitude de Machado de Assis ao intitular algumas de suas obras com nomes pouco valorativos? *Papéis Avulsos* e *Páginas Recolhidas*, dentre outros, não são exatamente nomes elogiosos. Essa atitude de pretensa humildade, aliás, era praxe. *Leréias*, de Valdomiro Silveira, e *Tutaméia*, de Guimarães Rosa, são outros exemplos desta prática.

Da mesma maneira que Lobato, Cavalleiro também atribui pouco valor a contos antigos, anteriores a Urupês:

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

⁸⁴ CAVALHEIRO, Edgard. *Monteiro Lobato Vida e Obra*. op. cit., volume 1, p. 179.

⁸⁵ idem, p. 218.

“Onda Verde”. Nos três primeiros apresenta quase todos os contos até então escritos. Nos últimos, artigos e pequenas crônicas, também coisas antigas.”⁸⁷
(grifos nossos)

Cavalheiro não explica por que considera alguns contos ruins, péssimos, e outros bons. Nem explica também que muitos dos contos das obras referidas não apareceram em revistas de circulação restrita, ou pelo menos não apenas nestas revistas. 29 deles, para nos atermos unicamente à ficção, foram publicados na *Revista do Brasil*, cuja circulação não pode ser comparada à de outros periódicos em que o escritor publicou.

Além disso, nem todos os contos foram desengavetados dos tempos acadêmicos: sete dos dez contos que compõem *O Macaco que se Fez Homem* foram escritos para serem publicados na *Revista do Brasil*. Essa publicação se deu no ano de 1923 (com exceção de um conto, publicado em dezembro do ano anterior), mesmo ano da edição da referida obra. Com relação a *Urupês*, seus contos também são antigos, também foram publicados em jornais e revistas de circulação restrita.

Os contos de *Cidades Mortas* e *Negrinha* não são escritos de improviso, se nos lembrarmos de que muitos deles têm várias versões antes da edição em livro. Da mesma forma, sua publicação não é imprevista. Era necessário ter onde editar. Se os contos de *Urupês* demoraram anos para encontrar um editor, os outros seguiram a mesma lógica. Foram editados logo depois de *Urupês*, mas muito tempo depois de escritos. O que não lhes acrescenta nem tira o valor.

Também textos da chamada literatura infantil tiveram edições em revistas: *A Cigarra*, por exemplo, traz alguns textos curtos de Lobato que estariam na origem da sua produção para crianças. E mesmo estes textos, depois de publicados em livro, passaram pelo processo de reescrita:

“Talvez influenciado por Nietzsche, em quem admirava o fato de ser um autor inacabado, sempre se refazendo, Lobato sistematicamente reformulava seus textos, alterando nomes, mudando situações, enxugando ou acrescentando palavras e frases. Tal procedimento pode ser detectado na edição fac-similar do primeiro *A menina do narizinho arrebitado*. Lançada pela Metal Leve em 1982, no centenário de Monteiro Lobato, por iniciativa do bibliófilo José Mindlin, nela

⁸⁶ idem, p. 218.

observa-se, entre outras modificações, que tia Nastácia, por exemplo, nascera Anastácia. Dona Benta, antes chamada simplesmente de “avó”, só ganha seu nome mais tarde, e Narizinho, a princípio declaradamente órfã, depois perde essa característica, que fica apenas subentendida.”⁸⁸

2.4. Fases do Processo de Escrita

O envolvimento de Lobato com periódicos literários — seja no papel de escritor, articulista, diretor ou dono — teve importância fundamental em sua produção literária. É através do periódico que seus escritos saem do domínio privado, restrito a poucos leitores (o próprio escritor, Rangel, Purezinha e algum outro leitor eventual), e se tornam públicos (ainda que a publicação em periódico tivesse alcance menor que o livro, ainda que fosse circunscrita a determinada região ou grupo social), ampliam seu horizonte. Mas o texto publicado no jornal ou na revista nunca é definitivo. A letra de forma do periódico vai dar margem às intervenções do autor-leitor, que usaria o texto da revista como uma *prova de edição*, como um *manuscrito de trabalho*.

Cada texto teria, dessa maneira, diferentes versões no decorrer de seu processo de escrita, dentre as quais poderíamos supor:

- manuscrito do autor, contendo o primeiro jato da escrita e fases posteriores de rasuras;
- manuscrito passado a limpo, enviado para Rangel;
- mesmo manuscrito rasurado (alterado) por Rangel;
- outra versão do manuscrito do autor, acatando ou não alterações do amigo e eventualmente efetuando outras, motivadas pela leitura depois de um intervalo de tempo;
- a versão do texto impressa em revista (ou versões em revistas);
- a versão em livro, 1ª edição;
- a versão das *Obras Completas*.

Há ainda versões intermediárias entre a 1ª edição e a “definitiva”. Enquanto não temos conhecimento da existência de manuscritos do autor, trabalhamos com a suposição

⁸⁷ idem, p. 218.

⁸⁸ AZEVEDO, C. L. et alii. *Monteiro Lobato, Furação na Botocíndia*. op. cit., p. 167.

da existência das diversas fases apresentadas, e utilizamos, para fins de análise, das fases que podemos documentar: o texto em revista e as versões editadas.

A ausência dos manuscritos dos contos que compõem o *corpus* do nosso trabalho abre uma lacuna no dossiê da gênese, mas a lacuna também é própria de dossiês compostos exclusivamente por manuscritos:

“A crítica genética está submetida, na verdade, aos limites materiais, empíricos e históricos impostos por seu objeto. (...) o pesquisador jamais estará seguro de reter a exaustividade dos traços escritos de uma gênese. (...) contra todo desejo de totalidade, contra toda busca da origem, subsiste o fato de que a mais completa transmissão não é senão a parte visível de um processo cognitivo mil vezes mais complexo, e de que a origem como tal, o nascimento do projeto mental, é inatingível.”⁸⁹ (tradução nossa)

Além da lacuna material, há ainda a possibilidade da lacuna analítica, da qual trata Bosi ao se referir à existência de “um resíduo indecifrável que às vezes sobra nas mãos do intérprete”⁹⁰ durante o estudo do processo de criação literária. Considerando que nosso interesse é analisar *uma fase específica do processo* de escrita dos contos lobatianos, não vemos essa ausência como barreira intransponível.

Se é verdade que o escritor usou a revista não só como veículo de publicação de seus textos, mas também como prova de edição — ou seja, lugar de publicação de um texto não definitivo, texto a ser revisto, alterado —, então poderemos chamar tal versão — a em revista — de uma espécie de primeiro manuscrito impresso do conto lobatiano⁹¹.

A atitude de fazer do texto em revista um *texto em processo* permanece mesmo às vésperas da edição: é o caso dos contos que comporiam a obra *O Macaco que se fez Homem*, editada no final de 1923, composta por 10 contos, 7 deles lançados na *Revista do Brasil* nos meses de dezembro de 1922 a setembro de 1923. Mesmo num curto espaço de tempo (a revisão seria feita ainda em outubro de 1923), o escritor introduziria muitas e importantes modificações nos contos recém-escritos.

⁸⁹ GRÉSILLON, Almuth. *Éléments de Critique Génétique. Lire les manuscrites modernes*. Paris: Presses Universitaires de France, 1994. p. 24-25.

⁹⁰ BOSI, Alfredo. “Nos Meandros do Manuscrito”. Prefácio a WILLEMART, Philippe. *Universo da Criação Literária. Crítica Genética. Crítica Pós-Moderna?* São Paulo: EDUSP, 1993. p. 11.

⁹¹ Mesmo que não fosse definitivo, o texto em revista era passível de mais de uma edição. É o caso, por exemplo, de “Gens Ennuyeux”, conto que em 1909 já entrava “na quarta edição em jornal”. (in *A Barca de Gleyre*, op. cit., p. 238, 1º tomo. Carta de 07/06/1909.)

É devido a essa característica de textos em processo que consideramos o texto em revista semelhante ao manuscrito.

Utilizando como guia os *Éléments de Critique Génétique*, de Almuth Grésillon⁹², verificamos não ser absurdo nem impensável usar das ferramentas descritivas e analíticas da Crítica Genética para o estudo a que nos propusemos — estudo de versões publicadas de contos de Monteiro Lobato. Se é verdade que a Crítica Genética tem por objeto o “manuscrito moderno”, não é menos verdade que ela estuda *fases* do processo de escrita literária.

Cecília A. Salles trata da ampliação dos limites da palavra *manuscrito* nos estudos genéticos:

“Nos estudos de crítica genética de literatura o termo manuscrito já não era usado limitando-se a seu significado de “o escrito à mão”. Dependendo do escrito, podíamos nos deparar com documentos escritos à máquina, à mão, digitados no computador ou provas de impressão que receberam alterações por parte do autor.

Lidando com a diversidade de manifestações artísticas, as dificuldades de se adotar o termo manuscrito aumentaram. (...) como estamos em busca de instrumentos gerais de análise optamos por denominar o objeto de estudo do crítico genético como documentos de processo. (...) Os documentos de processo são, portanto, registros materiais do processo criador. (...) São vestígios vistos como testemunho material de uma criação em processo.”⁹³

Como documentam as cartas do autor, era seu costume usar do texto em revista para reescrevê-lo e, só então, editá-lo⁹⁴. Desta maneira, a letra impressa torna-se uma fase da escrita, à qual se seguem outras até a edição. Quer o autor escrevesse diretamente sobre as páginas da revista, quer tivesse sua cópia manuscrita ou datilografada do texto a ser editado, o fato é que o texto publicado no periódico era o suporte sobre o qual incidiria a mão do escritor, alterandô, rasurando, produzindo um outro texto.

⁹² GRÉSILLON, Almuth. *Éléments de Critique Génétique. Lire les manuscrits modernes*. Paris: Presses Universitaires de France, 1994.

⁹³ SALLES, C. A. “Documentos de processo” in <http://utopia.com.br/apml/debates/debate02.html>

⁹⁴ “Ponho-os [os contos] na *Revista* e depois dou-os em livro — o bom sistema.” *A Barca de Gleyre*, op. cit., 2º tomo, p. 252. Carta de 16/01/1923.

Não se pode ver, através da colação de versões publicadas, a maneira pela qual o escritor interferiu no texto, nem com que intensidade seu lápis agiu sobre o papel. Mas é possível saber o que ele fez — que palavras substituiu, que parágrafos eliminou, que construções sintáticas alterou, que conseqüências tais alterações provocaram na construção de personagens, cenário, enredo, desfecho... — e, a partir desses dados, levantar hipóteses a respeito das operações e motivações da escrita.

Que diferenças há, enfim, entre o texto impresso e o manuscrito? Segundo Grésillon,

“Enquanto a forma do texto manifesta uma estrutura concluída e uma única versão, consagrada por uma edição canônica, o *avant-texte*, pela densidade das reescrituras, revela-se radicalmente incompatível com uma representação textual em duas dimensões. Enquanto o texto impresso *permite* uma leitura linear (sem excluir, entretanto, as outras, não lineares, às quais toda interpretação forçosamente recorre), a leitura do manuscrito é necessariamente interrompida por intervenções interlineares e marginais, pelos retrospectos e todo tipo de outros sinais gráficos que obrigam o leitor a navegar a olhos. Enquanto o texto tira sua função social da existência do leitor real para o qual ele foi escrito e publicado, o manuscrito é, antes de tudo, um documento escrito para si, não destinado, em princípio, ao olhar exterior. Enquanto, enfim, o texto se torna coisa pública no momento mesmo em que o autor o abandona e escreve na prova “ bom para impressão ”, o *avant-texte* guarda os traços que fazem entrever um enunciador em perpétua mutação.”⁹⁵ (tradução nossa)

Sem negar a existência de diferenças entre texto impresso (editado em periódico ou em livro) e manuscrito, pode-se, no entanto, verificar que o limite não é assim tão claro se considerarmos algumas peculiaridades dos escritos em questão. São três os pontos que destacamos:

1) Mesmo quando editado, o conto lobatiano sofre alterações de uma versão para outra. Não há, portanto, a unidade proposta como distinção entre o texto e o manuscrito. O texto editado também é múltiplo aos olhos do pesquisador que encontra, em cada edição, uma nova versão. O texto tido como definitivo — o das *Obras Completas* — só o é

⁹⁵ GRÉSILLON, A., op. cit., p. 16.

por imposição editorial e, se assim não o fosse, seria a morte do escritor que lhe daria este estatuto.

2) Mesmo que o texto manuscrito não chegue, de fato, ao conjunto de leitores esperados, ele é (e não só no caso de Lobato) destinado a algum público-leitor. Este, então, age sobre o processo criador, do manuscrito e das versões publicadas, ainda que com intensidades diferentes. É possível que a imagem feita de Rangel enquanto leitor-crítico do manuscrito tenha ajudado a delinear uma imagem mais ampla de leitor.

3) O enunciador em perpétua mutação também existe na figura de Lobato — o que talvez tenha sido facilitado por sua condição de editor no período de 1918 a 1925. Trabalhando com duas versões publicadas (em livro, jornal ou revista) do conto lobatiano já podemos ver fases dessa “mutação”.

Grésillon apresenta algumas contradições nos estudos da Crítica Genética, dentre as quais duas que particularmente se aliam aos itens acima discutidos. Uma delas é a existência do leitor interferindo no processo criador, mesmo na etapa dos manuscritos, supostamente não destinados a nenhum leitor:

“Apesar desse estatuto do rascunho, considerado como um “escrito-para-si”, não destinado a leitor nenhum, escritores como Leiris, Bataille, Stendhal, e até mesmo o Valéry dos *Cahiers* insistiram no fato de que lhes seria impossível escrever se não tivessem, como uma espécie de “horizonte de expectativas” para a escrita, uma certa imagem do leitor.”⁹⁶ (tradução nossa)

Outra é a própria instabilidade da oposição público *versus* privado, que caracterizariam, respectivamente, o texto impresso e o manuscrito. Grésillon cita o caso de manuscritos que foram publicados, em fac-símile, por interesse do próprio autor⁹⁷, o que lhes atribui um outro estatuto:

“os manuscritos estão prestes a ganhar um público real de leitores; graças a um novo tipo de edição, eles serão legíveis, ao menos para um público de especialistas. O que quer dizer também que eles têm a chance de

⁹⁶ idem, p. 28.

⁹⁷ “O próprio Ponge, enquanto publica, em 1984, notas esparsas, escritas entre 1922 e 1964 (*Pratiques d'écriture*, Paris, Hermann, coll. “L'Esprit et la main”), lembra seu editor, como para convencê-lo do interesse desse empreendimento, de que “estes rascunhos, esboços e borrões” marcam o nascimento “de um novo gênero literário.” (tradução nossa) idem, p. 08.

progressivamente fazer parte da literatura, entendida como comunicação literária que supõe a existência de leitores.”⁹⁸ (tradução nossa)

“Conclusão: de um ponto de vista teórico, pelo menos para a época contemporânea, a alteridade postulada entre o texto e o avant-texte está a ser revista.”⁹⁹ (tradução nossa)

Tal “diluição de limites” do termo *manuscrito* ou, mais ainda, a consideração de que a Crítica Genética trabalha com **documentos do processo da escrita** autoriza-nos a utilizar dos seus procedimentos descritivos e analíticos sem que tenhamos em mãos os manuscritos do autor, valendo-nos, enfim, de versões publicadas dos contos lobatianos, cuja comparação nos permite estudar **uma fase do processo** de escrita destes contos. É o que faremos nas páginas seguintes.

Não trabalharemos com todas as versões em revistas, apenas com a versão da *Revista do Brasil*. Essa escolha deveu-se ao fato de o escritor ter-se dedicado a este periódico durante um grande e importante período de sua vida literária, fundamentalmente aquele em que esteve prestes a editar seus contos ou envolvido, já, com a edição deles.

⁹⁸ *idem*, p. 29.

⁹⁹ *idem*.

3ª Parte:

“Como eu posso saber o que está na imaginação do artista?”¹⁰⁰

3.1. Duas hipóteses

Ao constatarmos a existência de diferenças entre o conto impresso na *Revista do Brasil* e o editado em livro, imaginamos que a principal motivação para a produção das alterações tivesse sido a diferença entre os veículos — a revista e o livro — e, conseqüentemente, entre o tipo de leitura que cada um propicia: à efemeridade da revista, associar-se-ia uma leitura mais ágil; por outro lado, ao livro poderia estar associada uma leitura menos rápida, mais detida, devido à maior durabilidade que a ele se atribui. Nas palavras de Adorno, o livro teria “aquela dignidade do contido em si, duradouro, hermético, que capta o leitor dentro de si, fechando sobre ele a tampa”¹⁰¹.

Outras características da *Revista do Brasil* fazem-nos supor uma diferenciação do público-leitor: tratava-se de uma revista cultural (tratamos deste assunto na 1ª parte do trabalho), de alto nível, o que nos leva a presumir um certo requinte de seus leitores, conjectura que seria menos sustentável se nos referíssemos ao livro. Foi grande e diversificado o número de leitores atingidos pelos livros de contos do autor. Enquanto o alcance da revista estava circunscrito a São Paulo, o livro, por sua vez, foi espalhado pelo Brasil através das “campanhas pró-leitura” da editora mantida por Lobato.

Podemos pensar a questão da diferença entre a leitura do texto literário na *Revista* ou no livro a partir das seguintes palavras de Chartier:

“deve-se lembrar de que não há texto fora do suporte que o dá a ler (ou a ouvir), e sublinhar o fato de que não existe a compreensão de um texto, qualquer que ele seja, que não dependa das formas através das quais ele atinge o seu leitor.”¹⁰²

Provavelmente, a leitura de um conto impresso na *Revista do Brasil* era influenciada pela leitura de outros textos, de outros assuntos. Além disso, deve-se considerar que os compradores da revista (assinantes ou não) teriam uma determinada expectativa, dentro da

¹⁰⁰ Fala de Dona Zenóbia, personagem do conto “O Romance do Chupim” — versão A (*Revista do Brasil*, 03/1920).

¹⁰¹ ADORNO, T. W. op. cit., p. 17.

¹⁰² CHARTIER, Roger. *A Ordem dos Livros. Leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Brasília: Editora da UnB, 1994. p. 17.

qual estaria a da leitura de textos culturais. Já o leitor do livro, cujo contato seria não com outros tipos de textos e outros autores, mas com o mesmo autor, gênero e estilo literário, teria outra expectativa de leitura. Seu interesse é exclusivamente literário, o que não se pode dizer do leitor da *Revista*.

Também a escrita do texto pode ter sido direcionada pela imagem feita por Lobato a respeito do suporte material em que o conto seria impresso. O escritor conhece uma parcela do universo cultural com o qual seu leitor potencial teria contato — o universo dos textos, autores e assuntos apresentados pela *Revista*. A partir disso, pode supor que tipo de leitura será feita de seu texto; pode, em outras palavras, construir uma imagem bastante concreta de seu público-alvo.

Embora não seja descartada a hipótese de que a diferença dos textos corresponderia à diferença do seu suporte material, um primeiro *porém* impôs-se à nossa análise: considerando que as alterações mais significativas produzidas nos textos não foram realizadas no momento da passagem da revista para o livro (de A para B), mas de uma edição para outra (de B para C)¹⁰³, então deveria haver algo mais, além desta diferença entre a revista e o livro, motivando as alterações dos textos.

Mesmo que desconsiderássemos essa diferença, teríamos que considerar a seguinte questão: se o autor introduz alterações tão pouco significativas de A para B (na maioria dos contos), isso nos faz supor que a sua relação com as versões dos textos publicados na *Revista do Brasil* era uma relação peculiar, seu olhar sobre estes textos era muito semelhante àquele com que veria a 1ª edição em livro.

Essa relação não é, entretanto, homogênea. A análise dos contos de *Urupês* ao lado daqueles de *O Macaco que se Fez Homem*, quase todos publicados na *Revista do Brasil*, faz-nos perceber mudanças na relação do escritor com seus textos. Talvez a primeira diferença resida no fato de que os contos de *Urupês* já haviam sido publicados em diversos periódicos, enquanto os de *O Macaco que se Fez Homem* não, tendo tido sua primeira publicação na *Revista do Brasil*. Neste caso, a passagem da revista para o livro suscitou uma série de alterações. A motivação, já vimos, não pode ser atribuída unicamente à mudança do suporte.

¹⁰³ Para a explicação dos símbolos A, B e C, ver tabela móvel ou item 1.4.

Nossa primeira hipótese, não descartada mas relativizada, fez-nos atribuir uma importância significativa à 1ª edição em livro (versão B). Como, depois da 1ª edição, as edições se sucederam em números extraordinários para a época¹⁰⁴, e como a cada edição corresponderiam algumas (ou muitas) alterações, tivemos ainda que escolher com qual delas cotejaríamos as duas versões já selecionadas. Optamos, então, pela versão das *Obras Completas*, versão definitiva, que pôs um ponto final nas alterações promovidas pelo escritor.

Ao lado da primeira hipótese (e sem descartá-la), uma segunda nos pareceu possível: dada a ampliação crescente do número de leitores, seria possível que o autor estivesse adequando seu texto a uma gama mais diversificada de leitores, a um universo cada vez mais amplo de receptores da sua obra. Sabendo, também, pela experiência editorial provada a partir de 1918, que suas obras editadas tinham alcançado um público amplo e diversificado, era natural que o escritor redefinisse suas expectativas quanto a esse público. Como sua preocupação com o leitor sempre fora grande, tal hipótese nos pareceu válida e, de alguma forma, vinculava-se à primeira, afinal a ampliação do número de leitores estava associada necessariamente à mudança do suporte: o livro ampliou consideravelmente o alcance da obra lobatiana. Essa redefinição do público-leitor também motivou a reescrita e as reedições de suas obras. Sua atitude guarda semelhanças com a dos editores da *bibliothèque bleue*:

“a passagem de uma forma de edição para outra direciona, ao mesmo tempo, transformações no texto e a constituição de um novo público. É o caso evidente do *corpus* de títulos que constitui o catálogo da *bibliothèque bleue*. (...) A *bibliothèque bleue* é uma fórmula editorial que vai beber no repertório de textos já publicados, aqueles que mais parecem convir às expectativas do grande público que ela quer atingir. (...) Com efeito, a especificidade fundamental da *bibliothèque bleue* remete às intervenções editoriais operadas sobre os textos a fim de torná-los legíveis para as largas clientelas a que são destinados. Todo esse trabalho de adaptação — que diminui, simplifica, recorta e ilustra textos — é comandado pela maneira através

¹⁰⁴ A título de exemplo, verificamos que a 9ª edição de *Urupés*, publicada 5 anos depois da 1ª, contém 5 mil exemplares, completando o 30º milheiro.

da qual os livreiros e impressores especializados nesse mercado representam as competências e expectativas de seus compradores.”¹⁰⁵

As alterações produzidas por Lobato de uma versão para outra, sobretudo de A para C, ilustram seu trabalho de recomposição do público ao qual se destinariam os livros. Linguagem mais simples, menos retórica, explicitações das referências — são alguns dos recursos por ele utilizados na *constituição de um novo público*. Não é só isso o que move a reescrita dos contos, mas certamente a influência.

3.2. Preparando a edição

Através dos jornais e revistas em que publicava contos, crônicas e artigos, Lobato ia fazendo seu nome, atingindo e conquistando um público que cada vez mais se ampliaria. Apesar do caráter de “efemeridade” atribuído a essas publicações periódicas, foram estas que lhe garantiram o prestígio e o reconhecimento literário inicial. Da publicação em revistas e jornais das *cidades mortas*, de Santos e de São Paulo, Lobato chegaria ao livro. Entre um veículo e outro, porém, haveria ainda uma etapa intermediária — a da *Revista do Brasil*.

Conforme vimos na 1ª parte deste trabalho, a *Revista do Brasil* se constituiu num periódico diferente daqueles que circulavam pela paulicéia nas primeiras décadas do século. Essa diferença também se apresenta na produção literária de Lobato. É como se o escritor visse na *Revista do Brasil* um espaço intermediário entre o periódico e o livro, e essa característica é perceptível através da comparação das diferentes versões que aqui estudamos.

Um mesmo conto poderia ser publicado em diferentes jornais, depois de escrito e reescrito diversas vezes pelo autor. O número de versões que teria o conto era variável. Algumas podem ser documentadas ainda hoje — as impressas. Outras não. Dentre aquelas versões que podemos documentar, a da *Revista do Brasil* apresenta uma característica própria: estava bastante próxima da versão em livro, sendo, de certa forma, uma preparação para a edição.

¹⁰⁵ CHARTIER, Roger. *A Ordem dos Livros*. op. cit., p. 19-20.

Nem todos os contos de Lobato foram publicados na *Revista do Brasil*, mas muitos o foram, e com grande regularidade, durante um período de intensas atividades produtivas — editoriais e literárias — de Lobato. Basta lembrarmos de que a edição de *Urupês*, *Cidades Mortas*, *Negrinha* e *O Macaco que se fez Homem* (obras que reúnem quase a totalidade dos contos do escritor) deu-se entre os anos de 1918 e 1923, período áureo de seu envolvimento com a *Revista do Brasil* e com a editora nascida da revista.

Não seria de se estranhar, portanto, a afirmação de que os textos publicados na *Revista do Brasil* estavam sendo preparados para a edição. Mais um indício disto está na ordem em que aparecem os contos na *Revista* e, depois, em livro. Os nove primeiros contos de Lobato publicados na *Revista* (entre março de 1916 e abril de 1918) são editados em *Urupês* ao lado de outros três contos e um artigo (que dá nome à obra). Os contos de número 10 a 18¹⁰⁶ (publicados na *Revista do Brasil* entre setembro de 1918 e novembro de 1919) participam da composição de *Cidades Mortas*, ao lado de vários outros.

Até aí, o escritor-editor fora de uma regularidade exemplar. Daí em diante, porém, Lobato voltaria a experimentar, rompendo, portanto, a ordem. Publicaria, em 1920, um filhote de livro, *Negrinha*, no qual apareceria apenas um conto publicado na *Revista do Brasil* (o 20º). Três outros contos (19º, 21º e 24º) não constam da 1ª edição das obras *Urupês*, *Cidades Mortas*, *Negrinha* e *O Macaco que se fez Homem*. Os demais (22º, 23º, 25º ao 29º), publicados entre novembro de 1922 e setembro de 1923, foram escritos para serem publicados na *Revista do Brasil*, e, segundo o que o escritor nos deixa ver em suas cartas, não devem ter tido outra publicação em revista além desta. Foram daí para a edição, depois, é claro, da reescrita. Aliás, no caso destes 7 contos, o projeto editorial surgiu antes da publicação em revistas. Lobato gestava uma nova obra, conforme nos conta:

“Lá pelo fim do ano darei livro para o público. Inda hoje escrevi um. *O Rapto*. (...) Um conto formou-se em minha cabeça, e de volta despejei-o no papel, como quem despeja a bexiga. Ando cheio de contos lá por dentro. Contos são bernes. A gente pega os germes aqui e ali, e eles ficam germinando, gestando-se em nossos misteriosos úteros subconscientes.”¹⁰⁷

¹⁰⁶ Vide tabela móvel ou item 1.4.

¹⁰⁷ LOBATO, M. *A Barba de Gleyre*. op. cit., 2º tomo, p. 253-4.

Parecer-nos-ia lícito, então, dividir estes 29 contos em dois grandes conjuntos: um contendo os contos de poucas versões (os 7 de *O Macaco que se fez Homem*) e outro contendo os demais. Essa divisão, no entanto, desconsideraria um aspecto interessante da escrita lobatiana: trata-se do trabalho do escritor sobre os contos *neste momento* da passagem do texto da *Revista* para o livro. Se considerarmos este trabalho de revisão e reescrita anterior à edição, então dividiremos os contos em 3 conjuntos. No 1º deles estão os contos de *Urupês* (1º ao 9º); no 2º, os de *Cidades Mortas* (10º a 18º), *Negrinha* (20º) e os três de 1ª edição desconhecida (19º, 21º e 24º); e no 3º os de *O Macaco que se fez Homem*. Essa divisão não é puramente cronológica, nem foi feita unicamente com base nas obras editadas. O que pudemos perceber é que os contos de *Urupês* e de *O Macaco que se fez Homem* foram os mais alterados pelo escritor nas três versões estudadas. Os demais, poucas alterações tiveram neste momento da escrita — o número de alterações e a importância delas diminuem consideravelmente no que se refere aos contos do segundo conjunto.

3.3. Reformulações

Antes, porém, de nos determos na análise dos contos que compõem cada um dos blocos, façamos algumas considerações gerais a respeito das alterações efetuadas pelo escritor na maioria dos contos. Poderíamos referir-nos a estas alterações mais gerais tomando emprestado de Grésillon et alii¹⁰⁸ o termo *reformulação*, ou seja, aquilo que faz parte de um processo mais estritamente lingüístico.

O autor, na releitura do texto, afetando com freqüência o tom da narrativa, promove reformulações lingüísticas de tipos variados. Lobato não age com regularidade nessas reformulações. Optando ora por uma ora por outra forma de expressão, mesmo sem privilegiar qualquer uma delas, indica nessa irregularidade certas insatisfações, por exemplo, quanto à gramática normativa, que o acompanhariam por muito tempo. A colocação pronominal, as vírgulas, a estruturação de parágrafos, a oscilação entre o uso de orações reduzidas ou desenvolvidas são algumas das questões que se impuseram a ele e que não foram bem resolvidas no processo de escrita. Com isso queremos dizer que o

autor não tomou sempre a mesma atitude, que não assumiu uma posição definitiva na realização das obras no que diz respeito a essas questões. A cada versão, muitas novas *reformulações* são efetuadas.

Duas delas, no entanto, são efetuadas com regularidade: a **simplificação vocabular** e a **substituição de formas de tratamento** formais por outras menos formais. Ambas têm efeitos interessantes sobre a narrativa, conduzindo o texto para um tom menos cerimonioso, da versão A para a C, de leitura mais apreensível.

Estamos chamando de *simplificação vocabular* a atitude de substituir um vocábulo ou uma expressão por outra de sentido próximo, que provoque uma leitura mais imediata do texto. Também neste termo enquadram-se certas expressões de uso regional que são substituídas por outras de sentido mais usual.

Mesmo num conto de poucas alterações como “Pedro Pichorra”, temos alguns exemplos dessa simplificação. No primeiro deles, há também a substituição do pronome de 2ª pessoa, mais formal, pela 3ª pessoa, mais usual:

- | | | |
|--|---|---|
| A: <i>Menino, d'ora avante és homem.</i> | ➔ | C: <i>Menino, d'ora em diante você é homem.</i> |
| A: <i>o medo engrifou-o.</i> | ➔ | C: <i>o medo agarrou-o.</i> |
| A: <i>O pai deu-lhe água no cuité.</i> | ➔ | C: <i>O pai deu-lhe água na cuia.</i> |

Em “Gramática Viva” (ou “O Pito do Reverendo”), também há exemplos daquilo que chamamos de *simplificação*, mas de uma maneira diferente. O que se percebe pelos exemplos abaixo apresentados é uma tentativa de utilizar expressões mais conhecidas, de significado mais imediato, não simplificando o vocabulário, mas imediatizando a compreensão. Vejamos:

- A e B: *e o doutor desmanchou-se em sandices tipo quatro de boa torração.*
C: *e o doutor desmanchou-se em bobagens graúdas.*
A e B: *querendo até privar-me do pito por amor dum Zé-faz-fôrmis destes!*
C: *querendo até privar-me do pito por amor a um cretino destes!*

Este tipo de reformulação, assim como a freqüente substituição da 2ª pela 3ª pessoa, já nos trazem pistas para o estudo do conto lobatiano. É provável que o tempo tenha

¹⁰⁸ GRÉSILLON, A.; LEBRAVE, J.L.; FUCHS, C. “Flaubert: ‘Ruminer Hérodias’ Du Cognitif-Visuel au verbal-textuel.” (pp. 27-109) *L'Écriture et ses doubles. Textes et Manuscrits*. Paris: Éditions du CNRS, 1991.

interferido no processo criativo, e que Lobato tenha usado do processo de simplificação influenciado pelas conquistas modernistas. Por isso elas apareceriam com maior frequência na versão C (da década de 40), e menos intensamente em B.

Também está embutido nessas simplificações o abasileiramento da linguagem, pregado e praticado pelo escritor desde os anos 20, em textos literários, entrevistas, prefácios e artigos. À constatação de que a língua portuguesa se modificara no Brasil, alia-se a percepção da preferência dos leitores pela modalidade brasileira oral. É o que se lê em alguns de seus textos:

“Coexiste em nosso território, ao lado da língua-mãe e oficial, a portuguesa. Humilde criança da roça, gerada no seio da arraia-miúda dos campos e do povinho humilde e sofredor das cidades, negaram-lhe pão e água (...). Não obstante a menina cresce, conchegada com amor ao seio do povo. Já é ela, a neta, e não a avó erudita, quem satisfaz às necessidades de intercâmbio mental dos roceiros, das patuléias urbanas e dos literatos que se dirigem às massas e não às elites gomosas.”¹⁰⁹

“corrompamos de cabeça erguida o idioma luso, na certeza de estarmos a elaborar obra magnífica.

Novo ambiente, nova gente, novas coisas, novas necessidades de expressão: nova língua.”¹¹⁰

“A nossa grande gente nacional escreve dum modo tão requintado, tão sublimado, tão empoleirado, que ler a maioria das coisas existentes se torna um perfeito traduzir — e isso cansa.”¹¹¹

“Parece que o segredo de *escrever* e *ser lido* está em duas coisas — ter talento de verdade e escrever com a maior aproximação possível da língua falada”.¹¹²

Se os contos de Lobato não revelam, à primeira vista, uma completa adesão à oralidade ou à “língua brasileira”, o seu trabalho de reescrita dos mesmos textos demonstra que essa preocupação com a linguagem realmente existia. O que está claro no

¹⁰⁹ PINTO, Edith P. (seleção e organização) *O Português no Brasil: Textos Críticos e Teóricos*. Volume 2: 1920/1945: *Fontes para a Teoria e a História*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; [São Paulo]: Edusp, 1981. p. 55.

¹¹⁰ idem, p. 58.

¹¹¹ LOBATO, Monteiro. “Prefácio ao ‘Éramos Seis!’, da Sra. Leandro Dupré” in *Prefácios e Entrevistas. Obras Completas*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1948. (3ª ed.) p. 44.

¹¹² idem, p. 57.

processo de escrita nem sempre se mostra com tanta evidência na leitura de uma só versão.

A tendência para simplificar o texto ou para imediatizar a leitura, característica das chamadas reformulações, também parece guiar o constante **corte de adjetivos** efetuado pelo autor. O corte — e não o acréscimo — é sua marca principal nestas reformulações:

“A prolixidade é o grande mal. Antigamente eu “borrava” dez tiras e no último “a limpo” obtinha vinte. Hoje borro dez para obter cinco. Podo impiedosamente e nunca me arrependo.”¹¹³

Algumas das alterações, porém, fazem o leitor (que tem a oportunidade de comparar as diferentes versões) se perguntar *por quê?*, inconformado com a substituição ou com o corte de um termo — ou até mesmo de todo um parágrafo — tão interessante. Em “Pedro Pichorra”, o neologismo é sacrificado na passagem para a versão C e simplificado por “morrendo”, deixando perder a ênfase no processo do escurecimento paulatino:

A e B: *Escurecia. A luz estava morremorrendo,*

C: *Escurecia. A luz do céu estava morrendo,*

Todos os contos publicados por Lobato na *Revista do Brasil* sofrem essas chamadas reformulações lingüísticas pontuais na passagem para a 1ª edição e, depois, para as *Obras Completas*. São as alterações mais numerosas, mas menos importantes de todo o processo de reescrita do conto, tendo em vista a importância que atribuímos a outros tipos de alterações, de que trataremos a seguir.

3.4. Urupês — o primeiro conjunto

A 1ª edição de *Urupês* é composta por doze contos e um artigo — o que dá título à obra. Nove desses contos¹¹⁴ foram publicados na *Revista do Brasil* entre março de 1916 e abril de 1918. Em junho, a obra seria editada. Já sabemos que Lobato reescreveu esses contos (que já eram, na verdade, resultado de muitas outras reescritas) antes de editá-los. As datas indicam, porém, que entre a versão da *Revista do Brasil* e a da 1ª edição, o escritor

¹¹³ LOBATO, M. *A Barca de Gleyre*. op. cit., 2º tomo, p. 140. Carta de 05/06/1917.

pode não ter dedicado o mesmo tempo a todos os contos. Os que foram publicados na *Revista* mais cedo poderiam (em tese) ter passado por um processo mais longo e mais lento de reescrita.

De fato, os primeiros contos foram muito mais alterados que os últimos — mas isso comparando as três versões, porque neste conjunto, da versão A para B, poucas alterações foram feitas. Daí podermos concluir que, no processo de escrita de Lobato, neste momento da passagem da revista para o livro e de uma edição para outra, não é o tempo dispensado à obra a causa das alterações.

O conto “Os Faroleiros” sofreu poucas alterações da versão A para a C, mas há uma explicação lógica: assim como os contos de *Cidades Mortas*, este foi escrito e reescrito por diversas vezes, sendo que sua trajetória pode ser acompanhada em detalhes por meio das cartas do escritor. Algumas das referências são aqui transcritas:

“*Os Faroleiros* escrevi sem plano; sentei-me à mesa e deixei-o escorrer de dentro de mim.” (Carta de 07/06/1909)

“Eu ando com uma idéia a me perseguir como certas moscas em dia de calor. Espanto-a e ela volta. Um conto. Um farol com dois faroleiros. O mar sempre a bater nas pedras do enrocamento da torre. A vida solitária dos faroleiros — o isolamento. (...) O objetivo é pintar o mar e as sensações de faroleiros isolados, mas para justificar a pintura ponho um drama qualquer — um mata o outro, algo assim. Faz uma semana que a idéia me está germinando lá num canteiro da cabeça, qual piolho interno.” (27/06/1909)

“Quero visitar o farol da Moela, para captar impressões e refazer um velho conto de faroleiros que fiz em Areias.” (15/07/1915)

“Chegaram a salvamento *Os Faroleiros* e a carta. Aproveitarei muitas das observações. Como borrão que é, ainda está cheio de “cracas”.” (07/02/1916)

“Tua carta recordou-me a tentativa d’*Os Faroleiros*, esboçado em Areias. Reli o conto. Chinfrim. Refi-lo inteiro e parece-me menos mau. Vou refazer outras coisas daquela época e quem sabe se não sairá o nosso projetado livro de contos a dois, com ilustrações?” (04/05/1916)

“Segue *Gerebita*, evolução duns *Faroleiros* que fiz em Areias e leste. (...) ando com idéia de desovar uma coleção de contos. Dei balanço na bagagem e encontrei

¹¹⁴ “O meu conto de Maupassant”, “Bucólica” e “Um suplício moderno” são os únicos contos publicados na 1ª edição que não foram publicados na *Revista do Brasil*.

matéria para 150 páginas. Que tal irmos de súcia, com outras 150 páginas para você?” (20/09/1916)

“ A minha *Cavalaria Rusticana*, que vou mudar para *Os Faroleiros* porque toda gente confunde cavalaria com “cavalaria” (que cavalos!), é uma colcha de retalhos cosida com panos de diversas épocas e de várias qualidades — linho, algodão, estopa. Coisas feitas e refeitas a intervalos nunca saem a preceito” (11/10/1917)¹¹⁵

É possível que houvesse dois trabalhos com o mesmo nome — “Os Faroleiros” —, já que em 07/06/1909 o escritor se refere a ele como um texto já escrito e, dias depois, em 27 do mesmo mês, como um projeto de texto. Há ainda outras hipóteses para este fato: uma delas é que as cartas não tivessem sido datadas corretamente; outra é que a alteração poderia ter sido tão intensa da primeira referência para a segunda que o escritor se referia ao texto como se fossem dois.

Seja como for, este conto foi elaborado com intervalos, o que não agradou o escritor (isso pode ser depreendido da leitura da última carta citada acima). Estaria aí, talvez, a explicação para a ausência de alterações substanciais após a publicação do conto na *Revista do Brasil*.

Para a ausência de alterações profundas em outros contos — como “O Comprador de Fazendas” e “O Estigma”, por exemplo — não encontramos muitas explicações. Escritos em 1917, segundo informa a carta de 08/07 deste ano, com poucas versões, portanto, antes da edição,¹ os contos não são muito alterados pelo escritor:

“Botei ultimamente quatro ovos novos, da nova fase: *Pollice Verso*, *O Matapau*, *O Estigma* e *O Comprador de Fazendas*. Vou dar um livro inçado de dramas e mortes horrendas, mas com pantomima cômica no fim, como nos circos. Já tenho prontos uns 15 contos, matéria para umas 150 páginas.”¹¹⁶

No entanto, outros contos escritos em anos remotos, muito antes da publicação, são reescritos com alterações profundas a cada nova publicação. Um caso exemplar é o conto “Bocatorta”, que passamos a analisar. (Como a maioria dos contos de *Urupês* exigem uma

¹¹⁵ LOBATO, M. *A Barca de Gleyre*. op. cit.

¹¹⁶ idem, 2^o tomo, p. 143.

análise mais detalhada, analisaremos alguns deles separadamente, focalizando o que neles existe de mais característico.)

1

1

1

1

3.4.1. Bocatorta

Uma provável primeira etapa da escrita do conto “Bocatorta”, idealizado inicialmente como um romance, data de 1904, segundo a correspondência do escritor:

“O meu romance é a coisa mais complicada do mundo. Começa com duas gravidezes na mesma casa: a da mulher do fazendeiro, da qual sairá Cristina, e a duma preta cozinheira, da qual sairá Bocatorta.”¹¹⁷

Cinco anos depois, nova referência ao texto:

“Segue o meu conto nº 1. Está pronto, só faltando a brunidura final. Quero que digas dele com a mais absoluta isenção. Meu fito principal é criar uma impressão fortíssima no espírito do leitor — coisa de que ele não se esqueça nunca. Tê-lo-ia conseguido? A cena final me parece inédita — não a encontrei nunca. A existência do atoleiro é atestada por um naturalista alemão em livro de viagem, e foi dessa leitura que a idéia me veio. O melhor é passarmos os nossos contos à letra de forma do Minarete, para melhor os consertarmos.”¹¹⁸

À leitura de Rangel seguem-se, como era praxe, alterações de Lobato. O conto seria publicado por volta de 1909, na *Tribuna de Santos*, segundo informação de Edgard Cavalheiro.

Grande parte das alterações lingüísticas que aparecem na reescrita deste conto está também em outros, de que trataremos a seguir: reformulações diversas, simplificação vocabular, substituição de formas de tratamento formais por outras informais etc.

Deste último caso, há um exemplo interessante neste conto, referente à nomeação de um personagem. Em A, seu nome é *João Lucas do Prado Botelho*; em B, *João Lucas*; em C, nada mais que *Zé Lucas*. Uma simplificação banal, aparentemente, mas que se associa à tendência de buscar uma maior familiaridade entre os personagens através das formas de tratamento. É assim que o tratamento *Sr. Vargas* (versão A) é substituído por *amigo Vargas* (em B e C), da mesma maneira que *doutor* o é por *doutorinho*. As hierarquias são mantidas,

¹¹⁷ idem, 1^o tomo, p. 65, Carta de 24/08/1904.

¹¹⁸ idem, p. 237. Carta de 20/05/1909.

o tratamento é respeitoso e por vezes cerimonioso, mas a formalidade dá lugar a uma maior informalidade, mais própria ao universo rural.

As alterações não se limitam a substituições e cortes tão pontuais — vão além, interferindo na estrutura da narrativa. Referimo-nos aqui, especificamente, a um considerável corte efetuado apenas em C: os parágrafos iniciais das versões anteriores, não tendo relação direta com o desenvolvimento da narrativa, são eliminados. O texto C aparece, assim, mais conciso, desprovido deste e de outros trechos menores. O conto ganha em concisão — mas o leitor perde uma página de um fino exemplar do humor lobatiano, que transcrevemos abaixo:

A: *“Os fidelíssimos portugueses do século 15 e adjacências legaram aos mundos descobertos a pecha de atribuir aos santos uma tarefa onomástica bem pouco lisonjeira às funções agiológicas da corte celeste. De princípio eram as terras recém-pisadas, e com elas as ilhas, os golfos, as praias, as montanhas, e o mais respectivo a relevos geográficos que recebiam nomes tirados do alto.*

Depois as cidades incipientes se foram nas mesmas águas, e as ruas, os becos infectos, as padarias, bodegas, botequins e outras baiúcas onde se furta no peso.

Não parou aí o vício. Desceu-se pelas miudezas domésticas abaixo até alcançar o porretinho de guatambu assado ao fogo, o qual virou S. Benedicto, e o arçã das selas que inda é hoje Santo Antônio.

Isto, no fundo, talvez comova até às lágrimas o calendário; mas não deixa bem airados os santos varões. Não valeu a pena ao primeiro padecer martírios beatificatórios para, mais tarde, apeado da peanha celestial, descer à terra transfeito em lenho, e andar para aí nos distúrbios a empolar galos no coruto dos espancados. Nem ao segundo operar o milagre dos peixes para desfechar afinal em esteio de maus cavaleiros em transes de corcovos.

As velhas fazendas não fugiram à praxe. Rara é a que toma nome d’algum estigma peculiar ao facies topográfico, escapando desse modo à santificação.”

Ainda em C, há uma tendência (que também se observa em outros contos) de intensificar o efeito do texto, o suspense, através da inclusão de algumas referências que fazem com que o texto anuncie, aos poucos, o desfecho. Vejamos alguns casos.

No momento em que o major apresenta (para Eduardo e para o leitor) a figura de Bocatorta, refere-se a ele (em A) como *“um pobre diabo cujo único crime é ser feio demais. Perdeu a medida, o infeliz, e está a pagar essa culpa.”* Nas duas outras versões, a palavra *“culpa”* é

substituída por “crime” — apesar da repetição aí instalada, a palavra é mais adequada para remeter à cena que viria a arrepiar os cabelos de Eduardo e do leitor.

Um outro trecho também merece atenção. Lê-se em A: “No colégio, lembrava-se, houve tempo em que todas as noites um mesmo pesadelo a atropelava: Bocatorta, hediondo, a persegui-la e ela, em transe, a fugir.” Os pesadelos de Cristina, em A e B são perturbadores, mas não premonitórios. É em C que lemos o mesmo pesadelo com uma diferença importante, mais sexualizado, anunciando novamente a cena final — “Bocatorta a tentar beijá-la”.

A tendência à simplificação, no entanto, elimina de C um outro trecho que também fazia referência a cenas do desfecho. A versão mantém, assim, um caráter mais conciso que as outras. Trata-se do trecho em que Cristina tentava se livrar do convite do noivo para uma visita ao “papão”. É apenas em A e B que o narrador nos deixa ler seus pensamentos: “Ir vê-lo agora? Não seria provocar o retorno dos pesadelos a cuja simples lembrança estremecia ainda de horror?”

A alternância entre “dizer” e “sugerir” permeia toda a narrativa. As três versões fazem referência a duas mortes seguidas de violação de túmulo, exatamente como aconteceria com Cristina, e a uma morte no Atoleiro, como aconteceria com Bocatorta. A insistência em aludir ao desfecho em C é, então, a intensificação de uma característica que já vinha sendo desenvolvida anteriormente.

O tão esperado desfecho também sofre modificações. Em A, o sofrimento de Eduardo é maior que nas demais versões: morto o necrófilo, Eduardo ainda deve agir. É o major que o impele: “Seja homem, moço. E... vamos enterrar Cristina.” Em B e C, por outro lado, o major e Vargas acordam-no depois de terem enterrado o corpo. O que as duas últimas versões acentuam (e B mais do que C) é a relação — de semelhança e oposição — entre os destinos de Cristina e de Bocatorta. Assim como no romance que não foi levado a cabo, em que Cristina e Bocatorta seriam os frutos de duas gravidezes simultâneas, no desfecho também há uma relação entre ambos: ainda que aparentemente equivalentes, os enterros (assim como os nascimentos) são marcados pela diferença simbólica — a Cristina, a filha do dono, cabe a terra; a Bocatorta, filho de uma escrava, o barro.

O trabalho de composição da obra certamente não foi simples. O projeto inicial supunha a existência de uma complexidade na construção do personagem Bocatorta que absolutamente não existe no conto. A carta que faz referência às diferenças entre o projeto do romance e a realização em conto é de 23/10/1909:

“Hás de notar a minha insistência em *Bocatorta*, mas é que ainda não me fiz compreender. O meu conto com esse nome não dá plena idéia da *Idéia*, porque tive de podá-la muito, só deixando o essencial. A minha idéia completa é a seguinte: um monstro hediondo no físico, mas homem de sentimentos normais por dentro. Afora a teratologia visível, ele é um homem como todos os outros. Não é negro, não é rudimentar de espírito como o do conto. (...) Mas da idéia à realização o caminho é áspero. Talvez você tirasse do assunto a coisa que imagino. Eu não me atrevo — por isso reduzi o romance a conto — um conto que é apenas um frouxo programa do romance.”¹¹⁹

Além das referências explícitas, na carta Lobato menciona influências de alguns autores em seu projeto de romance — Kipling, Chateaubriand, Euclides. Há ainda outra, latente — a de Frankenstein, de Shelley — na idéia do romance gorado.

As referências literárias não aparecem apenas nas cartas, mas também no desenvolvimento do conto, com diferenças em cada versão. Em dois momentos da narrativa, a referência faz-se através de clássicos da literatura universal. A construção de personagens, bastante caricatural em alguns contos de Lobato, é aqui realizada com a ajuda de personagens de Victor Hugo e Shakespeare. O primeiro caso se dá no momento em que Vargas caracteriza a feiúra de Bocatorta. Eduardo, personagem de outro ambiente, o urbano, faz uma comparação entre o até então desconhecido Bocatorta e o seu conhecidíssimo Quasímodo. O trecho, em A, é o que segue:

— *Se o doutor o visse!... Que bicho! É a coisa mais nojenta deste mundo!*

— *Tão feio como Quasímodo? Chasqueou o moço.*

— *Esse não conheço, seu doutor, mas estou aqui estou jurando que o negro passa adiante do... como é?”*

Ao que parece, temos aqui algo mais do que uma simples comparação entre diferentes feiúras. Trata-se de um recurso estrutural da narrativa: a referência tanto opõe o universo cultural urbano ao rural (como acontece em outros contos — “O Mata-Pau” é um exemplo) como também caracteriza o personagem Eduardo.

Em B e C, porém, a utilização da referência não é exatamente a mesma. No trecho acima transcrito, no lugar da fala de Eduardo, lê-se em B: “*Feio como Quasímodo? perguntou o*

da cidade.” e, em C, “*Feio como o Quasímodo?*”. Em B, como se pode perceber, a oposição campo *versus* cidade mantém-se através da comparação, mas desaparece neste trecho o tom zombeteiro que caracterizava Eduardo. Em C, até mesmo a referida oposição perde a intensidade, embora não desapareça completamente, permanecendo nítida num trecho seguinte, em que o mesmo Eduardo, incrédulo com relação à hipótese de uma violação de túmulos (anterior à morte da noiva), desdenha da suposta imaginação fértil da *gente da roça*:

“Imbuído do ceticismo fácil dos moços da cidade, Eduardo meteu a riso a coisa com muita fortidão de espírito.”

Em oposição a Eduardo, o major não duvida. Não é tão crédulo quanto Vargas e Cristina, nem tão céptico quanto Eduardo. Lemos em A a seguinte passagem:

“Mas o major, este não piou nem sim nem não. A experiência da vida ensinara-lhe a não afirmar com despotismo nem negar com “oras”.

— *Há muita coisa esquisita neste mundo... dizia, traduzindo involuntariamente a safada réplica do príncipe indeciso ao cabeça forte do Horácio.”*

A frase shakespeariana é tão célebre que mesmo um desconhecedor de sua obra pode conhecê-la e citá-la. Num universo como o da *Revista do Brasil*, em que os assinantes deveriam ter um nível cultural elevado — dados os temas e interesses do periódico — a referência ao “príncipe indeciso” não deve ter causado nenhum estranhamento. No entanto, Lobato altera a versão C, possivelmente buscando uma maior explicitação que desse conta de universos culturais diferentes daqueles dos leitores da *Revista*. Em C, o “príncipe indeciso” é nomeado: “*traduzindo involuntariamente a safada réplica de Hamlet*”.

A hipótese desta alteração vincula-se a alterações realizadas em outros contos editados nas mesmas situações que o “Bocatorta” — na *Revista* e, depois, em livro. Trata-se de um procedimento de explicitação de referências literárias, semelhante ao do uso de notas de rodapé para termos ou usos regionais, por exemplo.

Estendemo-nos na análise de algumas das alterações efetuadas neste conto por serem exemplares de outras produzidas em outros contos da mesma obra.

¹¹⁹ idem, p. 279-281. Carta de 23/10/1909.

3.4.2. A vingança da peroba

Este é um dos contos cuja reescrita efetuou diversas e intensas modificações, afetando a construção de personagens, do próprio narrador e, conseqüentemente, a narrativa. As grandes alterações tendem a ser efetuadas em C (o que é quase regra nestes contos analisados); algumas importantes existem em B, mas nela predominam as reformulações.

A maioria das alterações importantes, em C, consiste em cortes de trechos presentes nas versões anteriores. A primeira motivação a ser cogitada — e também a conseqüência imediata — seria a maior concisão da versão C, a exemplo do que vimos com relação aos contos de *Cidades Mortas* e mesmo ao “Bocatorta”. Contudo, a análise dessas supressões indica que havia outras e mais importantes motivações — ou, pelo menos, que daí decorreram outras conseqüências.

A primeira supressão é feita em B, e acatada em C, e parece ter maior conseqüência para a Obra do autor do que para esta obra, este conto específico. Trata-se do corte de uma epígrafe, citação de Camilo Castelo Branco, escritor muito lido por Lobato:

“Onde devo ir. Nas cidades é que já não há sentimento de originalidade nenhuma. As paixões de lá boas e más, têm tal analogia, que parece haver uma só manivela para todos os corações. Esta identidade é grande parte na monotonia dos meus romances. Há duas ou três situações que, mais ou menos, ressaem no enredo de vinte dos meus volumes, cogitados, estudados, e escritos nas cidades. Quando quero retemperar a imaginação gasta vou caldeá-la à incude do viver campesino. Avoco lembranças da minha infância e adolescência, passadas na aldeia, e até a linguagem me sai de outro feitio, singela sem afetação, casquilha sem os requebrados volteios, que lhe dão os invezados estilistas-bucólicos. Assim que descaio em dispor as cenas da vida culta, aí vem a verbosidade estrondosa, o tom declamatório, as infladas objurgatórias ao vício, ou panegíricos, tirados à força da violentada consciência, a umas inocências e virtudes, que me têm granjeado descréditos de romancista da lua. Conta-me, pois, uma história sentimental, meu amigo.

C. C. Branco — “Vinte horas de liteira”

O fato de ela ter sido excluída em B e C é antes ocultador que revelador, assim como as supressões em geral. Se a citação realizava as funções de identificar uma leitura e filiação do escritor, bem como teorizar sobre as motivações de sua escrita, desnudando uma possível razão para sua preferência por temas rurais, o corte desta epígrafe suprime a

explicação — mas não a influência de Camilo Castelo Branco e do tema. O que se oculta, então, é a explicação explícita de Lobato para estas preferências, que fica implícita, porém, no texto.

Outros cortes têm o mesmo efeito — ocultam e implicitam algo —, desta vez alterando a condição do narrador, cujas características deixam de ser tão explícitas na última versão como o eram na primeira. O corte que nos parece principal ocorre logo após a caracterização de Pernambi. Lembremo-nos de que ele é a criança que morre em decorrência da vingança da peroba, que fora caracterizado pelo narrador em função da educação recebida pelo pai, o qual lhe dizia: “*Homem que não bebe, não pita, não tem faca de ponta, não é homem.*” Daí decorre que o menino, “*côncio de que era homem, já batia nas irmãs, cuspihava de esguicho, dizia nomes à mãe, além de muitas outras coisas próprias de homem.*” O trecho é o mesmo em B e conta com uma pequena reformulação em C. Os três parágrafos que se seguem em A e B, porém, não constam da versão C. Foi eliminado em C o trecho que corresponde a um comentário do narrador, uma digressão que não afeta o corpo da narrativa, embora seja muito interessante na caracterização do estilo do próprio narrador e do escritor. O trecho é o seguinte:

“Uma sirigaita americana, em viagem de descoberta ao Brasil, notou em livro de impressões que os meninos na roça pitavam e usavam grandes facas na cintura. E tinham ares de pequenos facínoras, o que a arrepiava toda de medo.

Excelente senhora! A observação não passou sem rebate. Um padre espanhol, muito amigo do país, publicou no Rio um folheto desagravando a dignidade nacional, a honra da pátria e mais coisas, dos aleives da americana.

Excelente amigo! Eu, de mim, fico neutro; não juro pela “Miss”, nem pelo reverendo. Só afirmo que Pernambi com sete anos pitava, usava “lampana”, e bebia cachaça, invencionice a que se não atreveu a caluniosa detratora.”

O comentário do narrador introduz uma questão concernente à época em que foram escritos A e B, que é a construção de uma imagem do Brasil: a sirigaita está *descobrendo o outro* e se amedronta por isso. O padre, amigo do país, quer desagravar sua imagem, ainda que não possa desmentir os fatos. A neutralidade do narrador indica sua postura: não desmente os fatos, ainda que não os julgue como a sirigaita americana — observa e relata-

os. O narrador explicitamente imparcial em A e B continua imparcial em C, sem que precise explicitar esta sua condição. Novamente, o corte deixa algo implícito na narrativa.

Outras alterações proliferam em C. A última versão apresenta nada menos que dez notas de rodapé, todas elas explicando termos referentes ao universo rural, talvez desconhecido dos leitores de C. Percebe-se, neste ponto, a tentativa do escritor de preencher as possíveis lacunas da compreensão do texto. Em outro momento, em que apresenta um ditado popular, essa tentativa cresce de uma versão para outra, aumentando a compreensibilidade de A para C. Ao referir-se ao trabalho intenso de seu vizinho costumeiramente preguiçoso, Pedro Porunga diz:

A: “— *Eh! eh! aquilo é jacá velho em cima de fogueirinha. Ora quem! O pinguço!...*”

B: “— *Eh! eh! Aquilo é fogo de jacá velho, é calor de pinguço!...*”

C: “— *Eh! Aquilo é fogo de jacá velho. Calor de pinguço não dura...*”

A cada versão, o trecho nos parece mais claro, mais próximo do dito popular que se refere ao “fogo de palha”, pouco duradouro como o “calor de pinguço”. Semelhante a esta alteração, há uma outra, em que uma referência literária desaparece gradativamente, aumentando a possibilidade de compreensão do trecho. Vejamos as três versões, em que se apresenta a atitude do marido face a um desabafo da esposa:

A: “*Nunes passando a mão na sapuca incarnou na esposa o odiado Maneta, e deslombou-a n’uma sova digna d’um descante de Homero.*”

B: “*Nunes passando a mão na sapuva incarnou na esposa o odiado Maneta, e deslombou-a n’uma sova digna d’um romance de Camilo.*”

C: “*Nunes, que só esperava por aquilo, passou a mão na sapuva e encarnando na esposa o odiado maneta deslombou-a numa sova de consertar negro ladrão.*”

A substituição dos termos da comparação em B e C vão facilitando a leitura através da aproximação entre as referências e o universo (de leitura) dos leitores possíveis. Do clássico Homero para o mais próximo e popular Camilo, passa-se para a referência nada literária de C. Seria o leitor da versão C menos culto que o de A? Não nos esqueçamos de que a *Revista do Brasil* era uma revista de cultura, destinada a um público mais seletivo, provavelmente conhecedor de Homero e Camilo. Não necessariamente os conheceriam os leitores de C, versão que perdura até os dias de hoje, mais popular mesmo quando o

escritor era vivo, já que ele já vendera muitos milhares de livros e sabia que seu alcance era grande e que, portanto, seu público era diversificado. O texto C é, então, mais adequado a essa diversidade de público.

Cumpramos observar ainda uma última alteração importante¹²⁰, referente à preparação do desfecho, em que percebemos novamente a oscilação do escritor na adoção de critérios narrativos: se em “Bocatorra” a transformação do desfecho se deu através de inclusões de referências a ele no corpo da narrativa, em “A Vingança da Peroba” ocorre o inverso, ou seja, eliminam-se referências ao desfecho.

Ao referir-se à embriaguez de Nunes, Maneta e Pernambi, diz o narrador em A e B: “*uma soneira letárgica os derreou como postas de carne inertes espalhadas pelo chão.*” As postas de carne são referência explícita demais ao desfecho, em que elas deixam de ser apenas uma comparação. Em C, não existe a comparação. O motivo pode ser mesmo o excesso de clareza com relação ao desfecho, mas também o corte da locução que exerce função adjetiva (dentre os cortes efetuados por Lobato, muitos deles incidem sobre os adjetivos).

Outro trecho que se referia ao desfecho estava em A, na seguinte passagem: “*Afinal deu-se a desgraça. Fosse feitiço de pau ou não, o caso é que o inocente pagou o crime do pecador, como é da justiça bíblica. Pernambi foi o eleito da vingança.*” Já em B, a frase final não existe — considerando-se que *o inocente* é um termo bastante vago no texto, repleto de inocentes, a referência é muito menos clara e, portanto, a surpresa da morte trágica de Pernambi mais chocante.

A cena final é, então, lentamente trabalhada, tanto neste conto como no anterior, de maneiras diferentes. O efeito, seja qual for o procedimento adotado pelo autor, é sua preocupação sempre. Poderíamos afirmar ser esta característica influência de Poe? Que Lobato leu a “Filosofia da Composição” não resta dúvida: há uma referência a este fato no conto “Era no Paraíso”.

Há ainda outra dúvida. Na cena final, depois da constatação da morte de Pernambi, o sofrimento paterno torna-se o objeto de atenção do narrador, que descreve a destruição do monjolo assassino. No entanto, nada é dito com relação às mulheres — mãe e filhas, que estavam no mesmo ambiente que o pai. Em A, o trecho final é: “*O caboclo exausto, caiu ao lado dela [da tranqueira em que se converteu o monjolo], a arquejar, abraçado ao corpo de*

¹²⁰ Há diversas alterações menores, também importantes, mas não nos referiremos a elas; selecionamos, em cada conto, aquelas que interessam ao nosso trabalho.

Pernambi. E a sua mãe, trêmula, remexia o fundo do pilão tentando apanhar a cabecinha que faltava.” Embora a cena seja de uma tragicidade gritante, é possível que a palavra “mãe” tenha sido apenas um erro de impressão, corrigido pelo autor nas versões posteriores — em B e C, a palavra é “mão”.

“*Como dói o erro tipográfico!*”¹²¹, diria o escritor numa de suas cartas.

3.4.3. Colcha de Retalhos

Esses são os contos de *Urupês* mais intensamente alterados pelo autor. Coincidentemente são os dois primeiros publicados na *Revista do Brasil*. (Haveria algum motivo que explicasse tal intensidade de alterações?)

Os demais sofrem alterações menores, mas muitas delas importantes. A alteração das características do narrador está bastante presente nesse processo de reescrita, muitas vezes associada ao efeito que o escritor quer provocar através da narrativa. É assim que se dão as alterações em “Colcha de Retalhos”, um dos poucos contos deste conjunto em que a narrativa é feita em 1ª pessoa.

Observa-se, sem grande dificuldade, que o narrador se torna mais participante na versão C, preocupado com os problemas alheios. Ora, mas o texto, se nos recordamos, exige esse envolvimento com o drama do outro para que tenha efeito. Se o leitor não se interessar pela vida e pelo esforço da avó, nhá Joaquina, o conto não despertará nenhum interesse. É o seu envolvimento afetivo com a neta, Pingo, que vai ser transmitido ao leitor através de uma colcha de retalhos, que ela constrói junto com a história da vida da garota, dos primeiros passos à desgraça. A colcha é também a construção do sonho da avó acerca do futuro da neta. Quando esse futuro não é mais possível, a colcha (o sonho, enfim) transforma-se em mortalha.

O narrador, um sujeito que vai visitar o amigo de infância, encontra a esposa do amigo com a saúde fraca. Em A, o narrador não tem nenhuma reação diante das reclamações da mulher:

“— *Doença, respondeu, estou no fim. É estômago, é fígado, é uma dor aqui no peito que responde na cacunda... Casa velha é o que é.*”

Em B e C, porém, responde educadamente:

B: “— *Metade é cisma, consolei-a.*”

C: “— *Metade é cisma, disse-lhe para consolo.*
— *Eu é que sei, retrucou-me suspirando.*”

A personagem que precisa ser sentimentalmente aproximada do leitor, no entanto, não é Sinh’Ana, a mãe de Pingo, mas a avó, em quem se centra a narrativa. Essa aproximação é feita através do maior envolvimento do narrador com o seu drama. Inicialmente apenas gentil, como na cena anteriormente apresentada, ele passa a se interessar de fato pelos problemas da velhinha. Mesmo que esse interesse seja mera curiosidade, observa-se que o narrador tentará estar mais próximo da velhinha em C:

A: “*Aproximei-me dela admirando-lhe o lavor, para a lisonjear.*”

C: “*Aproximei-me, admirativo*”

Se em A o elogio é lisonjeiro, em B e C o resultado é que a velhinha se sente lisonjeada. Com isso, o narrador acaba atribuindo maior significado à atividade fundamental da avó — fundamental para a narrativa —, de costurar a colcha de retalhos e reconstituir, assim, a memória da família.

O envolvimento do narrador, então, é fundamental para o efeito da narrativa. Feito de pequenos detalhes, esse envolvimento com a velhinha e com a situação apresentada dá-se em situações que propiciam uma relação mais familiar entre o narrador e a avó. Vejamos o trecho seguinte, da versão A, em que o narrador visita, pela segunda vez no conto, a casa do amigo, com a intenção de matar a curiosidade acerca dos boatos que ouvira:

“— *Ó de casa!*

Silêncio. Três vezes repeti o apelo. Por fim surgiu dos fundos a velhinha, mais acurvada e mais trêmula.

— *Bom dia! Está o seu Zé?*”

Em B e C, o narrador não se refere à velhinha de maneira tão formal e distante, mas trata-a pelo nome, de maneira mais próxima, portanto:

¹²¹ LOBATO, M. *A Barca de Gleyre*. op. cit., 1^o tomo, p. 175. Carta de 07/07/1907.

“— Bom dia, nha Joaquina. Está seo Zé?”

É só através da aproximação emocional do leitor com o drama da avó que a tragédia faz sentido. Sem isso, o sentido do trecho final seria literal, e não irônico:

A: “Um mês depois [a avó] morria e soube que lhe não cumpriram a última vontade. Que importa ao mundo a vontade última d’uma pobre velhinha? Pieguices...”

As alterações efetuadas neste conto não são unicamente referentes ao narrador, mas estas parecem ser as mais importantes, pelo fato de interferirem, em conjunto, na narrativa e no efeito por ela produzido. Também visa ao efeito o acréscimo de adjetivos no trecho abaixo reproduzido. Na versão A, Alvorada, pai de Pingo, resume os últimos anos de sua vida:

“— Eu, hoje, não valho mais nada. Des’que caí **naquela peste de mundéu de ponte preta** fiquei assim como quebrado por dentro. (...) Se ainda teimo **neste sapesal** é por via dessa menina, senão largava tudo e ia viver no mato como bicho. É o Pingo que inda me dá um pouco de coragem...” (grifos nossos)

No trecho correspondente da versão C, está inserido duas vezes um mesmo adjetivo. Quando a regra é o corte, e dentro dele o corte de adjetivos, a inclusão de um deles, duas vezes no mesmo parágrafo, parece não ser aleatória. Os trechos em negrito são, em C, alterados para “**daquela amaldiçoada ponte do Labrego**” e “**neste sapesal amaldiçoado**”. Seria o Labreguinho, filho do dono da ponte *amaldiçoada* quem provocaria a perdição de Pingo. O pai amaldiçoa o Labrego e o sapesal, assim como o desfecho do envolvimento da filha com Labreguinho, num mutirão típico deste sapesal, seria amaldiçoado pela velhinha.

3.4.4. O engraçado arrependido

Nem sempre, porém, as alterações têm um resultado tão claro. No conto “O Engraçado Arrependido”, por exemplo, as alterações oscilam entre a explicitação e a implicação de elementos trágicos e cômicos — que são, em resumo, o conteúdo da narrativa. Essa característica existe desde a alteração do título: enquanto em A a ênfase era

dada para o elemento cômico através do título “A gargalhada do coletor”, em B e C a ênfase recai sobre o trágico, marcado pela palavra *arrependido*.

Da mesma maneira, eliminam-se do corpo do texto, de uma versão para outra, algumas referências ou situações engraçadas (não todas, é claro). Enquanto em A um auditório propenso a rir das piadas de Pontes era “*um auditório bem fornido dos “músculos da alegria” que a Sra. A. Bertha inventou*”, em C é apenas “*um auditório predisposto*”. A cacofonia, levemente humorada, produzida pela abreviação do nome *A. Bertha* é eliminada. O corte tem, antes de tudo, a função de enxugar o texto C, assim como ocorre em outros contos e em outros momentos deste. Mas o efeito sobre o humor permanece sendo importante. Outro corte com os mesmos efeitos é encontrado no trecho seguinte, em que se evidenciam alguns dos procedimentos do engraçado *arrependido*:

A: “*Como [Pontes] fosse d’algumas luzes se os ouvintes não eram pecos, reconstituía para gáudio da ciência deles os vozeirões paleontológicos dos bichos extintos, roncos de mamutes amorosos das mastodontas no cio, ou berros de stegosáurios ao avistarem-se com “homos” peludos, repimpados nos fetos arbóreos*”

Em C, a idéia dos mastodontes no cio, roncando amorosamente, é eliminada. A graça, contida na aproximação entre sentimento e instinto associada ao tamanho dos mamutes — pouco usual —, perde-se com a simplificação.

Em outro corte, é o narrador quem se modifica:

A: “*Não se concebe estadista risonho. Falta ao dito de Rabelais uma exclusão: o riso é próprio à espécie humana, fora os estadistas, ou então incluí-los numa espécie que não ria, a dos ratões, por exemplo. Ora, tudo isto estava vedado ao Pontes. Pobre rapaz!*”

B: “*Não se concebe estadista risonho. Falta ao dito de Rabelais uma exclusão: o riso é próprio à espécie humana, fora o vereador. Ora, tudo isto estava vedado ao Pontes. Pobre rapaz!*”

C: “*Não se concebe vereador risonho. Falta ao dito de Rabelais uma exclusão: o riso é próprio à espécie humana, fora o vereador.*” (grifos nossos)

O comentário feito em A e B — “*Ora, tudo isto estava vedado ao Pontes. Pobre rapaz!*” — explicita a posição piedosa do narrador. Em C, o narrador é mais neutro. Essas modificações, que tendem a intensificar o elemento trágico em detrimento do cômico, alteram o efeito, mas de maneira muito menos intensa que nos contos anteriores.

Além dessa alteração do efeito, pode-se perceber que a linguagem vai-se tornando cada vez mais simples, de A para C. A perda da erudição não se dá abruptamente. Lembremo-nos de que entre as versões A e C houve um longo período de tempo, frutífero em conquistas estéticas, as quais não passaram despercebidas a Lobato. O tempo pode ter influenciado na apropriação dessas conquistas estéticas, da mesma forma que motivou releituras de suas posições político-ideológicas (pensamos especificamente nas revisões feitas por Lobato acerca da figura do Jeca Tatu)¹²².

No mesmo trecho acima reproduzido, vemos, de A para B, a crítica aos estadistas ser reduzida e passar a ser feita apenas ao vereador. Aproxima-se, assim, a crítica social ao universo dos leitores, mais próximos de um vereador do que de um estadista.

Conduzindo, ainda, àquele aumento do elemento trágico em B e C, está o corte efetuado no trecho abaixo transcrito. Pontes procurava um emprego, cansado que estava de não ser levado a sério. Seriedade, porém, era tudo o que ele não encontraria:

A: *“Procurou um velho fazendeiro que despedia o feitor e expôs-lhe o seu caso. O coronel, depois de ouvir-lhe atentamente as alegações, conclusas por uma oferta de capataz, explodiu:*

— *O Pontes capataz! Ih! Ih! Ih!*

— *Mas...*

— *Deixe-me rir, homem, que cá na roça isto é raro. Ih! Ih! Ih! É muito boa!*

Eu sempre digo: graça como o Pontes, ninguém!

E berrando para dentro:

— *Maricota, venhã ouvir esta do Pontes. Ih! Ih! Ih! É magnífica!*

Nesse dia Pontes chorou.” (grifos nossos)

O trecho, em B e C, aparece despido de tanto riso. Apesar de se afirmar que o coronel *“explodiu num ataque de bilaridade”*, não se vê esse seu ataque, e o riso (todo o trecho em negrito em A) é eliminado de B e C. Pontes, em A simplesmente nomeado, na última linha transcrita, é em B e C o *“infeliz desgraçado”*, de quem novamente o narrador parece se apiedar. Também o leitor poderia sentir piedade do personagem.

Mas o tio (que indiretamente lhe dera a idéia de apressar a morte do major Bentes para ocupar seu cargo) não tem piedade do sobrinho ao lhe ensinar, com um ditado

¹²² FREDERICO, E. Y. “Monteiro Lobato: rumo à superação” in *Idéias*, Ano 4, nº 1/2. Campinas: Revista do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp, 1997.

popular, que “*quem chega tarde só encontra os ossos*”. O ditado, no entanto, não aparece traduzido em A e B — o leitor deve entender a frase latina “*tarde venientibus ossa*”. Não entendê-la não significa deixar de compreender a narrativa toda, nem o desfecho, mas uma parte dela. Por menos importante que seja, houve a preocupação do autor em preencher esta lacuna da compreensão do leitor com a tradução do ditado, tornando a leitura mais completa.

3.4.5. O Matapau e Pollice Verso

Em “O Mata-Pau”, as mudanças são poucas, mas as principais revelam sempre a tentativa de modificar a relação do narrador com o leitor. De início, o narrador vai estabelecendo um diálogo com o leitor, muito sutilmente, em C. Se em A e B tínhamos “O Ruço... O Ruço abalou com o dinheiro.”, em C a estrutura do diálogo é bem mais clara: “— *E o Ruço? / — Abalou com o dinheiro.*”

No final da narrativa está a principal alteração deste conto, um corte em B e C (o mesmo ocorreria em “Pollice Verso”). Lembremo-nos de que durante todo o conto estabeleceram-se semelhanças entre o mata-pau (árvore que se aproveita de outra para crescer e, depois, mata-a) e o Ruço (criança enjeitada que, criada por Elesbão e Rosa, mata o pai de criação, namora a mãe e, depois, mata-a também). A fuga do Ruço encerra a narrativa dos fatos, contados por um capataz e recontados por um narrador mais culto. Ao capataz, no entanto, cabe apenas a narração dos fatos. Ao narrador, os comentários interpretativos e associativos. Assim, é só em A que se lê:

“— *Não é só no mato que há mata-paus!... disse eu filosoficamente à guisa de comentário.*

O capataz entreparou um momento como quem não entende. Depois abriu na cara o ar de quem entendeu e gostou.

— *Não é por gabar, mas vosmecê disse aí uma palavra que merece escrita! É tal e qual!*

É uso rematarem-se contos com uma caudinha chamada a “nota impressionista”: — E um gavião riscou silenciosamente o azul — ou — Dentro da mata soou o pio triste do urutau. Entretanto o impressionismo briga com a verdade. Brigou pelo menos no meu caso. Nem gavião, nem urutau. Como era [sic] onze horas, e havia fome, apeamos na primeira água para merendar o virado. E o historiador o que disse foi simplesmente esta frase prosaica:

— *Que pena não haver uma “branca” para rebater isto!*

Nem sequer pude duvidar se “isto” se referia à tragédia ou ao feijão, porque tudo no meu homem propendia para o tutu. Triste cousa, o naturalismo!...”

Em B e C, o comentário sobre os procedimentos literários e sobre o naturalismo do capataz não existem. O texto atém-se ao caso, aos fatos. A digressão eliminada, embora não faça parte dos fatos, tinha parte importante na caracterização do narrador, que passa a ser outro nestas versões. O senso crítico do narrador é muito mais aguçado em A. Enquanto em B e C ele elogia a gente do campo, em A ela é caracterizada como rude e pouco afeita a saltos de compreensão. É prosaica, naturalista. Em B e C, porém, o capataz encerra a cena tendo entendido o comentário do narrador. A inteligência do narrador não é, aí, oposta à do capataz — embora este aprenda com aquele —, mas o é em A. (Poderíamos associar este tipo de alteração, mais uma vez, às alterações efetuadas pelo autor relativas ao Jeca Tatu.)

As frases finais das versões B e C são as seguintes:

“— *Não é por gabar, mas vosmeê disse aí uma palavra que merece escrita! É tal e qual! E calou-se de olho parado, pensativo...*”

Em “Pollice Verso”, a mudança na caracterização do narrador é feita também através dessa sua relação com o leitor. Existe mais regularidade, porém, nas alterações efetuadas neste conto. Quase todas são feitas através de cortes em que se eliminam digressões do narrador ou, principalmente, diálogos entre ele e o leitor.

O primeiro corte interessante é justamente de uma referência a possíveis leitores. A ironia do narrador, num trecho em que se apresenta uma digressão (trecho em negrito, abaixo), é eliminada na versão C. O narrador, nesta última versão, não mais dialoga com o leitor:

A: “— *Dissecando, explicou superiormente o marido, quer dizer destripando.*

Destripar, dada a sua boa vontade paterna em descobrir no menino pendores cirúrgicos, equivalia a dissecar. Tomem nota os dicionaristas que têm filhos.

— *E você deixou-o cometer semelhante “malvadeza”? exclamou a excelente senhora compadecida da avezinha.”* (grifo nosso)

Da mesma forma, ao apresentar na fala de um personagem a palavra *ogre*, o narrador não se dirige diretamente, em C, ao leitor, ainda que continue supondo a possibilidade do estranhamento causado pela palavra:

A: *“Outra vez! Ogre! Que querem? O homem nascera rebuscado.”*

C: *“Outra vez! “Ogre!” O homem nascera precioso.”*

Não é este o único momento em que o leitor estranha as palavras do narrador. Antes de chegarmos lá, porém, remontemos ao enredo. O conto trata, grosso modo, das tentativas efetuadas por Inacinho para enriquecer, através de quaisquer meios, para ir à França encontrar sua amada Ivonne. A falta de ética é constante — Ivonne engana seus apaixonados, Inacinho engana o pai e os pacientes, desejando inclusive a morte de um deles, em função da qual receberia uma bela quantia em dinheiro. Era natural que a discussão sobre a moralidade surgisse em algum momento da narrativa. Na versão A, lemos o pensamento de Inacinho assim transcrito:

“A morte é um preconceito. Não há morte. Tudo é vida. Morrer é a transição de um estado para outro. Quem morre, transforma-se. Continua a viver inorganicamente, transmutado em gases e sais, ou organicamente, feito Lucílias, Necróforas e uma centena de outras vidinhas esvoaçantes. Que importa para a harmonia universal das coisas esta ou aquela forma? Tudo é vida. Tudo mata para viver. A grande questão é poder matar!... Eu preciso e quero viver a minha vida. Há óbices no caminho? Afasto-os! Tão simples...”

Fiquemos por aqui. Estes solilóquios mentais são apavorantes quando descarnados da abençoada polpa da hipocrisia.

Hipocrisia! que cascão precioso és tu! e como te injuriam... os hipócritas!...

Fiquemos por aqui.

Não há tempo para malbaratar com o amoralismo”

Em C, o trecho *“Tudo mata para viver. A grande questão é poder matar!...”* é cortado, dando mais ênfase à vida de Inacinho que à morte de seu cliente. Se não há essa ênfase na morte, então não há necessidade de desculpar-se por ter se referido a ela. Logo, o trecho que faz referência à hipocrisia pode ser eliminado de C. A versão final, então, é a seguinte:

“A morte é um preconceito. Não há morte. Tudo é vida. Morrer é transitar de um estado para outro. Quem morre, transforma-se. Continua a viver inorganicamente, transmutado em gases e sais, ou

organicamente, feito lucílias, necróforas e uma centena de outras vidinhas esvoaçantes. Que importa para a universal harmonia das coisas esta ou aquela forma? Tudo é vida. A vida nasce da morte. Eu preciso, eu “quero” viver a minha vida. Há óbices no caminho? Afasto-os!

Fiquemos por aqui.

Não há tempo para filosofias”

Não se discute, portanto, se as idéias de Inacinho são ou não amorais. O trecho “*Fiquemos por aqui?*”, que em A e B encerra a discussão sobre a hipocrisia e o desejo da morte do outro, em C refere-se ao encerramento das idéias de Inacinho, sem (des)valorizá-las. Pelo mesmo motivo “amoralismos” foi substituído por “filosofias”, palavra sem teor valorativo. Trata-se, novamente, do corte de um comentário do narrador.

O corte mais importante do conto volta a incidir sobre questões morais. Trata-se do trecho final, que aparece unicamente em A e B, sendo eliminado de C. Lembremo-nos de que o paciente de Inacinho de fato morre, e o médico recebe o dinheiro desejado. É com este dinheiro que ele parte para Paris, para encontrar a amada — e, mais uma vez, enganar a família que o supõe na Sorbonne. O trecho que se elimina de C é um diálogo entre o leitor, inconformado com o desfecho, e o narrador, sempre muito objetivo:

A: “— *E a Consciência? perguntará com indignação algum megatério, leitor de Hugo e Sue, contemporâneo do remorso, do dedo de Deus e outras antigualhas fósseis.*

— *Dorme o sono do arcaísmo no fundo dos dicionários, responde com o seu riso metálico o nosso prezado amigo Mefistófeles, de dentro de um “Fausto” de qualquer edição. E o megatério embucha.”*

Seguindo a tendência acompanhada acima, o narrador em C vai deixando os comentários de lado, apresentando unicamente os fatos. O diálogo entretido com o leitor faz parte do mesmo tipo de discussão sobre moral, anteriormente eliminado de C. A indignação do leitor romântico (leitor de Hugo e Sue) e sua expectativa quanto ao desenlace são criticados explicitamente em A e B. Em C, ainda que não haja tal alusão direta ao Romantismo, o desenlace é o mesmo. E, portanto, a moral implícita também.

As alterações produzidas de um conto para outro variam profundamente, mas conseguimos perceber, através destes exemplos, a existência de algumas regularidades. Uma delas é a constante alteração da figura do narrador, com conseqüências sobre o efeito da narrativa.

3.5. Cidades Mortas e outros — o segundo conjunto

Se nosso estudo tivesse se iniciado a partir da leitura das diferentes versões dos contos “O Despique”, “Uma História de Mil Anos” ou “Romance do Chupim”, provavelmente o interesse pelo processo de escrita do conto lobatiano teria desaparecido cedo. Este trabalho existe, então, também devido ao acaso de o termos iniciado a partir de contos singularmente alterados.

Algumas alterações mínimas, mesmo em contos apenas *reformulados*, despertam a curiosidade pela escrita da obra, ainda que não sejam claras as motivações que levaram o escritor a uma versão ou outra. Qualquer estudioso da obra lobatiana ou da literatura do início do século veria como importante — e curiosa — uma substituição como a que se transcreve a seguir, realizada no conto “Porque Lopes se casou”.

Antes de irmos ao texto, lembremo-nos de que, neste conto, apresenta-se a trajetória de Lucas desde a conquista de sua cara-metade até as decepções do casamento. O trecho a seguir, em duas versões, refere-se ao processo poético da conquista:

A: Lucas amou-a em regra e sonetou-a inteira, dos cabelos aos pés, parnasianamente, nefelibatamente, com lirismo de comover às pedras. Não a tratou pelo cubismo porque o cubo guindado a metro poético inda não tinha sido inventado.

C: Lucas amou-a em regra, e sonetou-a inteira dos cabelos aos pés, parnasianamente, nefelibatamente, com lirismo de comover as pedras. Não a tratou antropofagicamente porque a antropofagia guindada a escola estética ainda não fora inventada.

Tratar-se-ia simplesmente de uma atualização da referência, como aquela que o escritor utilizaria, em outros momentos, para referir-se a valores monetários? O interesse da alteração pode ter sido este, mas o resultado vai além da atualização. O fato de se tratar da tão polêmica questão da relação do escritor com as vanguardas modernistas aumenta a importância — e a graça — do trecho. O interesse não está, então, em uma ou outra versão, mas na leitura das diversas possibilidades aventadas pelo escritor. A troca do “cubo” pela “antropofagia” introduz um tom irônico no trecho, aparentemente ausente de A.

A quantidade de alterações ou mesmo a importância que a elas atribuímos não (des)qualifica o conto. Em outras palavras, um conto pouco alterado não é necessariamente destituído de interesse para o pesquisador deste processo.

Numericamente, as alterações efetuadas nos três contos citados acima (“O Despique”, “Uma História de Mil Anos” e “Romance do Chupim”) são muitas. Trata-se, porém, quase totalmente, das tais reformulações linguísticas (reestruturação sintática, substituição vocabular, alteração da pontuação ou da ortografia, cortes simples de adjetivos etc.), que aparecem em todos os contos estudados. Estes não são exceção.

Da mesma forma, os contos que seriam publicados na 1ª edição de *Cidades Mortas* (10º ao 18º da listagem da *Revista do Brasil*) sofrem muitas reformulações e poucas alterações importantes, que afetem o desenvolvimento da narrativa.

Por que isso ocorre nestes contos? Sabemos que os contos publicados na 1ª edição de *Cidades Mortas* eram antigos já na data da edição, frutos de constantes reescritas, e que passaram por diversas edições em jornais e revistas. Talvez aí esteja a resposta: estes contos publicados na *Revista do Brasil* que foram posteriormente para *Cidades Mortas* já haviam sofrido alterações profundas, diversas. No momento da edição, coube a eles poucas alterações importantes.

Esta hipótese pode ser confirmada se verificarmos uma versão anterior de alguns destes contos. “Porque Lopes se casou” é, mais uma vez, um exemplo interessante. Publicado em *A Vida Moderna* em 09/03/1916, tinha um título diferente: “Porque me casei”. Não é preciso ir muito além do título, portanto, para perceber que entre 1916 e 1919 (ano da publicação do referido conto na *Revista do Brasil*) o conto passaria por uma reestruturação interna, com alteração do foco narrativo. Se considerarmos que o narrador lobatiano é uma figura central — e muito bem trabalhada — em seus textos, já poderemos supor que esta alteração deve ter tido conseqüências importantes para a narrativa.

Outros contos deste conjunto também tiveram publicações alguns anos antes da *Revista do Brasil*. Como exemplo, temos: “O Plágio” (*A Vida Moderna*, 1915); “O Caso do Tombo” (*A Vida Moderna*, 1916); “O Fígado Indiscreto” (*A Cigarra*, 1915); “Gramática Viva” (*A Vida Moderna*, 1915), “O Luzeiro Agrícola” (*A Vida Moderna*, 1916). É de se supor, então, que este período compreendido entre a publicação nas revistas *A Vida Moderna* e *A Cigarra* e na *Revista do Brasil* tenha sido frutífero em reescritas destes contos. Mais uma vez, estamos percebendo que a hipótese de que Lobato teria desengavetado os

contos de *Cidades Mortas* às vésperas da edição, às pressas, não é exatamente verdadeira. O trabalho sobre estes contos persistiu nos anos de 1915-16, em algum momento entre 1915-16 e 1919 e, ainda, entre a publicação na *Revista do Brasil* e a edição em livro.

O que nos chama a atenção com relação aos nove contos de *Cidades Mortas* (que foram publicados na *Revista do Brasil*) é a pequena quantidade de alterações efetuadas na versão B. Esta versão é, por vezes, um prolongamento de A — a que se somam poucas modificações. A maior parte delas, então, é efetuada em C, acatando também as alterações produzidas na versão anterior.

Não se pode, no entanto, tomar essa tendência como regra, embora seja a atitude mais comum. Supomos, então, que o escritor usou a versão da *Revista do Brasil* e sobre ela construiu B, da mesma maneira que B foi o suporte para C, como se cada nova versão substituísse a anterior.

Com muita freqüência, na passagem de uma versão para outra, percebe-se uma oscilação nos textos com relação ao tratamento dispensado às falas das personagens e, dentro delas, às marcas dialetais expressas pela escrita. Acréscimo e supressão de aspas (marcando palavras ou expressões regionais ou diferenças dialetais) existem em todas as versões, sem que haja preferência por um ou outro. Cada versão de um conto adota um procedimento — mas não podemos fazer uma generalização com relação à versão C, por exemplo, porque cada conto, em sua versão C, tem um procedimento diferente. O que parece ser regra, isso sim, é uma tendência à informalidade, ao coloquial, presente tanto na fala das personagens quanto na do narrador. Essa informalidade cresce de uma versão para outra.

Numa análise superficial, já chama a atenção, neste contos de *Cidades Mortas*, a mudança de título de quatro deles. “O Imposto Único” passa, em C, a chamar-se “O Fisco”; “O Caso do Tombo” é, em C, “Júri na Roça”; “O Fígado Indiscreto ou o Rapaz que Saía Fora de Si” já em B é reduzido a “O Fígado Indiscreto”; e “Gramática Viva” passa a ser “O Pito do Réverendo”.

“O Imposto Único” e “Gramática Viva” são títulos que dizem menos sobre a obra que sobre a intenção dos textos. A substituição dos títulos faz com que eles se refiram mais diretamente ao enredo, conferindo maior coesão, portanto, à narrativa. O título já traduz a obra. Nas versões A e B de “Gramática Viva” havia também um subtítulo: “De como se formam locuções familiares”. Percebe-se a nítida intenção de usar do episódio

apresentado pelo conto para teorizar sobre um fato gramatical. A mudança do título e a supressão do subtítulo, em C, alteram o objetivo imediato da narrativa. O episódio passa a ser central, em detrimento das conclusões dele decorrentes sobre a formação das locuções.

Muito próxima desta intenção parece estar também a alteração de “O Caso do Tombo”. É certo que o título em A₁ já fazia referência ao enredo, mas a um episódio pequeno, importante por deflagrar a trama, mas nada central. “Júri na Roça” diz mais sobre o conjunto da narrativa, sobre o que de mais importante há nela. No caso do longo “O Fígado Indiscreto ou o Rapaz que Saía Fora de Si”, a alteração parece ter sido motivada pela extensão. A concisão costumeira dos títulos norteia essa mudança, mas não é tudo. O título completo, da versão A, antecipa o enredo, enquanto o título mais conciso apenas alude à causa dos fatos desenvolvidos no enredo.

Lembremo-nos, além disso, do cuidado de Lobato-editor com os títulos concisos, comercialmente mais apropriados. Essa preocupação com o título aparece não só nestes contos do escritor, mas também nas obras de escritores editados por ele. Numa carta a Lima Barreto, em 23/11/1919, ele explica:

“O teu livro sai pouco, sabe por quê? O título! O título não é psicologicamente comercial. Um bom título é metade do negócio. Ao ler o título do teu romance [*Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*] toda a gente supõe que é a biografia de... um ilustre desconhecido.”¹²³)

O título participa de um processo que se apresenta também — e com mais detalhes — no corpo da narrativa, que é o jogo mostrar-esconder efetuado pelo autor, através do narrador, buscando causar algum efeito na leitura.

Um exemplo desse jogo está no “Júri na Roça”/“O Caso do Tombo”. Para entendermos melhor, lembremo-nos de que o narrador apresenta a história de um julgamento dirigido por seu tio, que também narra parte da trama. O “réu” estaria sendo acusado de ter derrubado, literal e propositadamente, um vereador da cidade — a Itaoca de sempre:

“Era esse o fato sobre cuja talagarça ia a justiça bordar as cenas sério-cômicas do intermezzo inglês que traduzimos em calão.”

¹²³ CAVALHEIRO, E. *A Correspondência entre Monteiro Lobato e Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura, 1955.

Estas são as palavras de A e B, que explicitam o tom *sério-cômico* dos fatos daí derivados. Em C, porém, lê-se:

“Era esse o fato sobre o qual ia a justiça manifestar-se.”

Não há referência ao tom da narrativa. É verdade que as cenas anteriores já faziam prever o desenrolar neste tom da tragicomédia (aliás muito comum em narrativas lobatianas), mas a explicitação é eliminada da versão C.

Poderíamos ler esta alteração também sob outro prisma: o da condensação. Como predominam em C os cortes, ou melhor, como vários cortes são efetuados na passagem de uma versão para outra (de A para B e daí para C), nada nos impediria de interpretar este trecho também como mais um corte, que contribuiria para a concisão da narrativa.

Mas se o narrador oculta a intenção, mostra-a em seguida. Da mesma maneira, se suprime um trecho, acrescenta outro. Oscila, portanto, entre velar e revelar, entre suprimir e acrescentar. É o mesmo tom *sério-cômico* omitido de C que será explicitado em seguida. Na verdade, a alteração se dera em B e fora acatada, com poucas alterações, em C.

Voltando ao enredo, recordemos que o julgamento dura horas, e a eloquência predomina, ao lado da falsa sabedoria. Se em A lemos apenas:

“Como é fértil em recursos a imbecilidade humana! Houve réplica. Houve tréplica. O Zezeza bateu o promotor em asnice. Engalfinbaram-se, cada qual disputando, acirrados, o cinturão de ouro do Ornejo. Horror...”

em B o palavrório é entrecortado por esta situação, que segue o mesmo comentário feito pelo narrador em A:

“Horror... O borbotão de asneiras era uma caudal sem fim. O conselho já dava continuos sinais de cansaço. A tantas levantou-se um jurado e pediu permissão para ficar de cócoras no banco porque estava “com perdão da palavra, com escandescência.” Veja você!...”

À seriedade da situação soma-se o pedido formal do jurado, que sofre das prosaicas hemorróidas. Sendo o texto todo *sério-cômico*, era natural que cenas deste tipo incrementassem a narrativa principal. A eliminação referida anteriormente, efetuada apenas em C, subtrai a classificação do texto como *sério-cômico*, mas não subtrai o riso. O efeito permanece.

Outra modificação que nos interessa neste conjunto de contos de poucas alterações diz respeito a referências literárias e políticas. As alterações são pequenas, mas parecem interessantes. Em “O Fígado Indiscreto”, versão A, Ignacio se lembra, a certa altura, do “*caso da Nora de Ibsen*”. Esta não é a única referência literária do texto, mas tem algo de peculiar. O texto C traz uma informação complementar, neste trecho: “*à memória de Inácio acudiu o caso da Nora de Ibsen, na Casa de Boneca*”. Em outro conto, “O Espião Alemão”, acontece algo semelhante, mas desta vez a referência é política. Enquanto em A e B lê-se “*Honra ao Exmo. Sr. Dr. W. B. Pereira Gomes, digníssimo presidente da república*”, em C o nome do presidente é escrito por extenso — Wenceslau Braz. Não haveria nada de muito importante nesta substituição se ela estivesse isolada, afinal o leitor tinha informações suficientes, no aposto, para identificar a figura histórica. No entanto, este acréscimo de informações (tanto sobre o literato quanto sobre o político) é prática muito comum nas versões dos contos em questão (deste e de outros blocos).

No mesmo conto, o narrador refere-se ao estilo de um jornal literário — *O Lírio* — como sendo influenciado por um certo personagem apenas nomeado:

A e B: “*Adivinhava-se aqui o estilo do Pall-Mall-Lyrio, seção evidentemente influenciada pelo mirífico José Antonio José.*”

O nome e o adjetivo que o acompanha, porém, dizem pouco sobre a figura. É para complementar a informação e permitir maior compreensão na leitura que, em C, o nome do “*mirífico José Antônio José*” é seguido da explicação “*da Gazeta de Notícias*”.

Seguindo a mesma tendência, surgem em C notas de rodapé que explicam certos nomes de localidades, personalidades ou usos regionais a que o texto faz referência. Em “O Luzeiro Agrícola”, as duas notas de rodapé têm essa função. Numa delas, o leitor tem a informação de que o Morro da Graça, para onde se dirigira a personagem empunhando “*cartas recomendáticas*” era a “*Residência do General Pinheiro Machado, o mandão da política na época*”. Na outra, reconhece outro personagem histórico.

Estes são alguns exemplos de um outro procedimento comum no processo de reescrita dos contos lobatianos: a explicitação das referências.

As alterações até então observadas são importantes, mas pouco utilizadas nos contos de *Cidades Mortas*. Neste mesmo bloco, não nos esqueçamos, também estão incluídos

outros contos, cuja versão B não foi encontrada (19º, 20º, 24º) e aquele publicado em *Negrinha* (21º).

Tal aproximação não foi casual. Também estes quatro contos trazem aquelas características anteriormente assinaladas: são contos pouco alterados na passagem de A para C, predominando as reformulações lingüísticas pontuais.

Por que não teriam sido publicados em *Urupês*, *Cidades Mortas*, *Negrinha* nem em *O Macaco que se Fez Homem* os contos acima referidos? Não há muitas pistas, por enquanto, a esse respeito, mas analisemos as poucas de que dispomos. Uma delas está no fato de o conto “O Despique” ter sido publicado, nas *Obras Completas*, em *Na Antevéspera*, completamente deslocado, portanto, dos outros contos. Isso nos faz acreditar na hipótese de que este conto (ou outro) pode ter tido uma versão publicada, em 1ª edição, em alguma obra não pesquisada neste trabalho.

A outra pista refere-se à versão C de “Uma História de Mil Anos”, que traz, na última linha, uma alteração, que é a inclusão da data “1925”. Era comum que alguns contos, nesta versão, recebessem uma data (nem sempre correta, segundo Edgard Cavalheiro) indicativa da época em que o conto fora produzido. Não se trata da data da edição, mas de algum momento prévio, de uma provável primeira versão. 1925 pode indicar um momento do processo de escrita considerado satisfatório para o escritor. A data, seja qual for o significado que a ela se atribua, se foi acrescentada por Lobato, informa que em 1925 (depois da 1ª edição das suas obras de contos) o conto ainda estava sendo escrito.

Ora, todos os outros também o estavam, conforme vimos, até a década de 40. No entanto, a data que consta em outros contos, também reescritos depois da edição, é sempre anterior a ela. Indica, portanto, algum momento do processo pré-edição. Muito provavelmente, este conto não foi editado em livro antes de 1925.

3.5.1. Uma exceção e um conto fora de lugar

“O Espião Alemão”, conto também publicado na 1ª edição de *Cidades Mortas*, deixa ver, em seu processo de reescrita, diversas semelhanças com relação aos demais contos da obra. Algumas diferenças — importantes —, porém, também existem.

Da mesma forma que nos demais contos da obra, nota-se em “O Espião Alemão” a semelhança entre as versões A e B, sendo esta uma extensão reformulada daquela. Em C, há também reformulações, alguns cortes e substituições. Até aqui, semelhanças.

A diferença reside no maior grau de participação do narrador no texto, que se dá de várias maneiras. Uma delas, já vista, diz respeito às referências literárias e políticas, mais completas na versão C, cujos exemplos vimos acima. Outra, bastante simples, é a introdução de marcações nos diálogos, feita através da figura do narrador, que apresenta as falas das personagens seguidas de comentários breves como “*murmurou ele ao deitar-se*”, ou de reações públicas às mesmas falas:

A e B: “(...) *A Pátria exige o vosso sangue. Se cairdes, tereis como recompensa a sua gratidão eterna!*”

— *E o nome numa rua, aparteou o presidente da Câmara.*

Partiram os jovens heróis.”

C: “(...) *A Pátria exige o vosso sangue! Se cairdes, tereis como recompensa a nossa gratidão eterna!*”

— *E o nome numa rua! aparteou o presidente da Câmara.*

Bravos em atoarda abafaram as palavras do orador. Bem merecidos!

Partiram, afinal, os jovens heróis”

O narrador, dessa forma, vai-se deixando mostrar mais em C, pontuando as falas, comentando as atitudes.

Algumas vezes, a interferência do narrador tem outros efeitos sobre a narrativa, como no exemplo seguinte, em que a apresentação da atitude define uma personagem. Sabendo-se que, em Lobato, a caracterização é muitas vezes caricatural e feita de poucos traços, entende-se como importante a alteração realizada em C:

A e B: “— *Que foi?* — *indagou a mulher.*”

C: “— *Que foi?* — *indagou a mulher num bocejo.*”

O bocejo não é, aqui, apenas a reação sonolenta de alguém que fora acordado no meio da madrugada, mas também (e sobretudo) uma reação de desprezo da esposa face aos problemas enfrentados pelo marido. É a primeira de outras atitudes de desdém que a caracterizam.

Pequenas participações como esta vão aumentando enquanto se caminha para o desfecho. O recurso utilizado, então, é a inclusão do tom irônico na figura deste narrador, cada vez menos neutro.

Seguindo a linha da esposa do coronel, o narrador também demonstra a sua despreocupação com relação aos fatos que relata, opondo-se ao drama dos cidadãos itaquenses, preocupadíssimos com a presença de um espião alemão (que depois se descobre não ser nem espião nem alemão) na cidade; preocupados, enfim, com a repercussão da guerra naquele “*lugarejo perdido nas perambeiras da serra*” (versão A). O narrador relata a apreensão e a exaltação patriótica do vilarejo. É sua objetividade que vai desfazer o tom de seriedade dos fatos, mais intensamente em C que em A e B. A certa altura, a população se rebela contra a colônia alemã, materializando nela a nação germânica:

A: *“Precisamos manifestar a nossa repulsa perante a colônia alemã que como víbora, alimentamos em nosso seio. (...)*

Foi um delírio. Estrepitaram palmas d’envolta a imprecações de vingança.”

C: *“Precisamos manifestar a nossa repulsa perante a colônia alemã que como víbora, alimentamos em nosso seio. (...)*

Foi um delírio. Estrepitaram palmas, d’envolta com imprecações de vingança contra a colônia alemã — o boticário e sua criada.”

Ao enumerar, em C, a totalidade dos alemães da cidade, o narrador ridiculariza a repulsa, o delírio, as palmas e a vingança. O coletivo — a colônia alemã — é tornado quase singular.

A ironia continua crescendo nos parágrafos finais do texto, quando quatro falsos heróis, responsáveis pela prisão do falso espião, são recebidos com honras e louros pela cidade em festa. No último parágrafo da versão A lê-se:

“Na primeira sessão de Câmara foi proposta a cunhagem d’uma medalha comemorativa, tendo no verso um cambito de perneira esmagando uma víbora e no anverso um distico em latim. É verdade que caiu este projeto. Mas vingou outro, mais econômico: dar quatro ruas aos quatro heróis. Eis como as antigas ruas General Osório, Duque de Caxias, Regente Feijó e Rio Branco, passaram a denominar-se,

respectivamente, rua do Tenente Teixeira, rua Aristeu da Silva, rua José Joaquim de Souza e rua Aristogiton Pereira.”¹²⁴

O narrador elogia e considera justas a recepção e as glórias em B (versão acatada por C, com pequenas reformulações). Depois de anunciar que os heróis dariam nomes às ruas, o narrador acrescenta:

“dar quatro ruas aos quatro heróis. Dess’arte, e com muita justiça, pois não, as antigas ruas General Osório, Duque de Caxias, Regente Feijó e Rio Branco, passaram a denominar-se, respectivamente, rua Tenente Teixeira, rua Aristeu da Silva, rua José Joaquim de Souza e rua Aristogiton Pereira.” (grifo nosso)

E estende a ironia através de mais alguns parágrafos, abaixo transcritos (inexistentes na versão A), em que um patriota devaneia. A graça fica por conta novamente da oposição entre os fatos (absolutamente ridículos) e as glórias concedidas ou sonhadas (nada modestas).

C: *“Mas Leão Lobo, o infatigável patriota, não está satisfeito. Entre uma charada e outra, perde-se em meditados devaneios. Como ainda não se abriu com os amigos, ninguém sabe qual é a grande idéia que lá lhe fulgura sob a gaforinha.*

Mas há meios de devassar o pensamento secreto dos homens generosos que pronunciam cem vezes ao dia a palavra pátria com P maiúsculo. Ele — nobilíssima criatura — está amadurecendo a idéia de pedir a Clemenceau a fita da Legião da Honra para a lapela da mui leal e invicta Itaoca.

E vão ver que Clemenceau acaba por fazer-lhe a vontade, dando ainda a ele, Leão Lobo, de lambuja, a comenda do Mérite Agricole.

Merecidíssima aliás, pois não!”

Essas alterações finais já indicam uma tendência presente em vários contos, que é a alteração do desfecho.

O mesmo acontecê em “Drama da Geada” (único conto publicado na *Revista do Brasil* editado em *Negrinha*), em que as alterações promovidas em B (e acatadas por C) vão preparando o desfecho: apresentando-o ou intensificando-o. É o caso, por exemplo, do

¹²⁴ Seriam estes nomes referências a personalidades da época? O nome Aristogiton Pereira lembra, quase imediatamente, Astrogildo Pereira que, na época, trabalhava em jornais anarquistas ao lado de José Otílica. E os outros?

deslocamento de uma frase para um parágrafo isolado. Em A, a mesma frase aparecia sem destaque, em meio ao parágrafo.

A: “*Pus-me em campo também, em companhia do capataz. Corremos todos os caminhos, varejamos grotas em todas as direções — nada! Caiu a tarde. Caiu a noite, a noite mais lígubre da minha vida — noite de desgraça e aflição. Não dormi. Impossível fazê-lo naquele ambiente de dor, sacudido de choro e soluços. **Certa hora os cães latiram no terreiro, mas silenciaram logo.** Rompeu a manhã, glacial como a da véspera. Tudo geado, novamente. Veio o sol. Esvaiu-se a alvura e o verde torrado da vegetação sujou a paisagem com o seu desalento. Repetiu-se o core-corre [sic] do dia anterior — o mesmo vai-e-vem, os mesmos “quem sabe?”, as mesmas pesquisas inúteis.*” (grifos nossos)

O narrador participa da busca incessante pelo fazendeiro, que desaparecera depois da geada indesejada que dá título ao conto. O latido dos cães, sem nenhum relevo na versão A, sobressai em C num parágrafo independente, dando mais ênfase à idéia de ser o fazendeiro a causa dos latidos. Mais tarde, apenas em C, o narrador volta a se referir aos latidos: “*Compreendi o latido dos cães à noite...*”, associando-os, de fato, à passagem do fazendeiro pela casa naquela noite em que já o davam por desaparecido.

Além de intensificar o drama, o narrador também vai guiando, através destes destaques, a atenção do leitor. A atitude final do fazendeiro, símbolo da sua loucura, é ressaltada desta vez com letras em itálico — apenas em C, já nas linhas finais do texto.

“*O major não se deu conta da nossa chegada. Não interrompeu o serviço: continuou a pintar, uma a uma, do risonho verde esmeraldino das venezianas, as folhas requeimadas do cafezal morto...*”

D. *Ana, estarecida, entreparou, atônita. Depois, compreendendo a tragédia, rompeu em choro convulso.*”

O que diferencia este conto dos outros, de *Cidades Mortas*, além dessa semelhança com os procedimentos tomados em “O Espião Alemão” com relação ao desfecho, é o fato de a versão B já trazer alterações importantes. Se antes B era quase extensão de A, passa neste caso a estar mais próxima de C, que acata a maior parte das alterações.

Apesar dessas diferenças, não incluímos este conto no conjunto de *Urupês* ou de *O Macaco que se Fez Homem*, porque as alterações nele efetuadas ainda não são tão intensas quanto as que nos outros contos se apresentam. Ora, mas se este conto, “Drama da

Geadas”, tem mais alterações importantes que os de *Cidades Mortas* e menos que os demais, então é um conto fora de lugar.

Não é à toa que ele está em outro livro, revisto e alterado pelo autor em outro momento, com outras preocupações. Cada livro, ao que tudo indica, resulta de um processo de reescrita com características próprias.

3.6. O Macaco que se fez Homem — terceiro conjunto

Ao pensar a publicação do último livro de contos, desta vez com novas produções, mesmo tendo a facilidade de editar ancorada no sucesso de vendagem de suas obras anteriores e no fato de ser seu próprio editor, Lobato não hesita em publicá-los antes na *Revista do Brasil*:

“Está me voltando a mania e creio que dou mais dois livros¹²⁵ este ano. Como sempre, parto gêmeo. Um, de idéias e impressões extraídas daquele meu velho *Diário* de solteiro, como leve apuros da forma e da filosofia. Outro de contos — contos novos. Não dispenso teu juízo preliminar à moda de sempre. Ponho-os na *Revista* e depois dou-os em livro — o bom sistema.”¹²⁶

A exposição do seu *sistema* fora feita em carta no mesmo ano em que se daria a edição. Os contos em questão já estavam sendo publicados na *Revista do Brasil* desde dezembro do ano anterior, escritos também neste espaço de tempo. É de fevereiro de 1923 a carta em que o escritor diz estar escrevendo “O Rapto”, que apareceria na *Revista* em agosto do mesmo ano:

“Lá pelo fim do ano darei livro para o público. Inda hoje escrevi um. *O Rapto*. Fui a Campos do Jordão com o Macedo Soares e na estação de Pinda vi um aleijado num carrinho, enérgico, a ralhar com os filhos que o puxam. *Senti* uma coisa: aquele homem, apesar de aleijado, era o importante e rico da família, o que ganhava a subsistência de todos com as esmolas recebidas. (...) Um conto

¹²⁵ Alusão a *O Mundo da Lua* e *O Macaco que se Fez Homem*.

¹²⁶ LOBATO, M. *A Barca de Gleyre*. op. cit., 2º tomo, p. 252. Carta de 02/02/1923.

formou-se em minha cabeça, e de volta despejei-o no papel, como quem despeja a bexiga.

Ando cheio de contos lá por dentro. Contos são bernes. A gente pega os germes aqui e ali, e eles ficam germinando, gestando-se em nossos misteriosos úteros subconscientes.”¹²⁷

Datar o momento da escrita de um conto, no entanto, é sempre um problema sério, se considerarmos que essa gestação pode ter sido muito longa. Entre a idéia original e os primeiros rabiscos, então, o tempo pode ser ainda maior. Se Lobato diz que os contos de *O Macaco que se Fez Homem* eram novos (em 1923), e encontramos referência a alguns deles na década anterior, podemos concluir ou que Lobato se enganou com relação às datas ou então que generalizou quando chamou a todos de novos. Haveria ainda mais uma possibilidade: ao projeto do conto nem sempre se segue a sua escrita. Um conto idealizado em 1912 pode ter tido sua primeira versão escrita dez anos depois.

O ano de 1912 não foi escolhido aleatoriamente. É de 19/09 deste ano a primeira referência em carta ao “Tragédia dum capão de pintos”, publicado em 1923, considerado novo (como os demais) pelo escritor. Leiamos um trecho da carta:

“Ando às furtadelas, escondido de mim mesmo, a reler Kipling, e meu próximo conto será feito sob sua égide. Um conto de animais, aves. Fiz um grande lago perto da casa e enchi-o de marrecos de Pekin, patos indígenas, gansos, mergulhões. E estou estudando o palmípede para escrever a história do tanque.”¹²⁸

A verdade é que da idéia inicial à realização muita coisa mudou. Mas este conto não é uma exceção. Com “O Rapto”, por exemplo, deu-se o mesmo:

“O curioso é que quando produzo um conto, de forma nenhuma o tenho completo na cabeça; tenho lá dentro uma só coisa: a idéia central do conto. Tudo mais se forma no ato de escrever. A primeira frase que lanço *determina* todas as mais. N’*O Rapto* não havia rapto nem nada; só havia esta idéia central: um cego que justamente por ser cego era o único da família que ganhava dinheiro e tinha importância.”¹²⁹

¹²⁷ idem, p. 253-4, Carta de 10/02/1923.

¹²⁸ idem, 1º tomo, p. 332-3.

¹²⁹ idem, 2º tomo, p. 253-4. Carta de 10/02/1923.

A “Tragédia dum Capão de Pintos” também não é, absolutamente, a história de um tanque. No entanto, vêem-se na carta transcrita anteriormente indícios de que o conto já começara a ser formulado. Na carta anterior, de 19/08/1912, também. Lobato anexa a ela uma fotografia, que envia a Rangel — “*Mando uma fotografia dos meus pintos empencados no pai-capão.*”¹³⁰ Impossível não ver aí uma das cenas apresentadas no conto.¹³¹

Outras cenas esparsas, referentes a um ou outro conto, estariam naquele seu diário que daria ensejo ao *Mundo da Lua*. Afirmar categoricamente que um texto foi escrito em uma ou outra data, afirmar que alguns são novos e outros antigos, *coisas velhas e por isso não potáveis*, é desprezar alguma parte do processo de composição, valorizando um momento preciso — o da primeira publicação em periódicos, por exemplo. Ora, se verificamos que cada conto passa por diversas etapas antes de chegar à edição e, mais ainda, antes de chegar à versão definitiva, então todos eles poderiam ser chamados de *coisas velhas restauradas*, se quisermos continuar usando essa terminologia, sem que isso corresponda a algum julgamento de valor.

Detenhamo-nos, neste momento, naqueles contos chamados *novos*, os de *O Macaco que se Fez Homem*.

Uma primeira diferença observa-se no processo de edição desses contos: a maior quantidade e importância das alterações produzidas já na versão B — a da 1ª edição. É a versão C que passa a ser quase extensão da anterior, o contrário do que ocorreu com os demais contos estudados.

3.6.1. O Bom Marido

Permanecem, nestes contos de *O Macaco que se fez Homem*, algumas das tendências observadas no trabalho do escritor sobre os contos de *Urupês* e *Cidades Mortas*. Uma delas, presente em vários contos, é a tentativa de tornar o texto mais inteligível, através de recursos como as notas de rodapé ou a explicação de certas referências no próprio corpo do texto. Em “O Bom Marido”, conto em que as personagens políticas da época têm

¹³⁰ idem, 1º tomo, p. 330. Carta de 19/08/1912.

¹³¹ Nessa mesma carta, Lobato aconselha a Rangel: “*Colecione as idéias do Nelo. suas agudezas e ingenuidades. Dará matéria para um livro que nos falta. Um romance infantil — que campo vasto e nunca tentado.*” Não seria suficiente esta citação para desmentir a idéia de que o escritor só se teria preocupado com a literatura infantil depois da falência da editora?

grande importância, era natural que essa tendência se manifestasse. Teofrasto, personagem título, tem por *bobby* discutir política na farmácia. A seu respeito, diz o narrador em A e B:

“Era hermista. Adorava o marechal, o Pinheiro, o Pulchério e tutti quanti.”

Em C, lemos:

“Era hermista. Adorava o marechal Hermes, o Pinheiro Machado, o Surucucu e tutti quanti.”

Enquanto os dois primeiros nomes são apresentados de maneira mais completa, o terceiro deles é eliminado — ou substituído. A dificuldade de interpretação de C pode ser minimizada através do cotejo das versões, o que permitiria a identificação de um possível nome para a incógnita do termo *Surucucu*. Não é regra, no entanto, a dificuldade de interpretação em C.

Em outro trecho, a frase “*O Wenceslau é um bicho!...*” (em A) é substituída por “*O presidente Wenceslau Braz é um bicho!...*” (em C). Essa tendência de tornar mais completas as referências a personagens históricos parece ser devida não só à imediatização da leitura, mas também ao distanciamento temporal. Em C, as figuras referidas podem já não ser mais tão familiares, tão presentes no cotidiano dos leitores — e do próprio escritor —, o que exige uma maior formalidade.

Esse distanciamento temporal também explica a necessidade de contextualizar os fatos. É o caso de outra das intermináveis conversas na farmácia:

A: “— *Aposto o que vocês quiserem como antes do fim do mês os russos estão em Berlim. Assumiu o governo o Kerensky, e o Kerensky é um bicho!*”

— *Onde você descobriu isso?*

— *Li. Como também aposto que o Cadorna vai envolver os austríacos por cima, e fazia gestos, indicando no ar as operações.”*

Se em A e B não há necessidade de se fazer qualquer referência ao momento histórico, tão presente na memória dos leitores e do próprio escritor, em C o trecho vem acompanhado da explicação:

“O diálogo se passava durante a Grande Guerra.”

Além desta alteração mais pontual e comum a vários contos, há outras que interferem na narrativa de maneira mais geral. A caracterização de Teofrasto, personagem

título, é uma delas. Percebe-se com mais clareza em B e C que suas atitudes eram teatrais, falsas, objetivando causar na esposa a impressão de bom marido — uma das únicas tarefas em que ele obteve sucesso. Desde o período pré-nupcial, Teofrasto cultivava a imagem de *perseguido pelo destino*, imagem que ele tratou de adubar bem durante o casamento, fingindo procurar emprego enquanto a esposa sustentava a casa e os oito filhos, tentando evitar dificuldades financeiras.

A imagem de coitado, associada à sua pobreza material, é verbalizada por ele num dos primeiros parágrafos da versão A:

“— *Que vale haver dentro de mim um coração de ouro, nicho que habitarás a vida inteira? Que vale este meu amor puríssimo, forte como a morte, feito de todas as abnegações, renúncias, delicadezas, se sou pobre? Que crime horróroso, ser “pobrezinho...”*

O trecho acima, nas versões B e C, é complementado por uma atitude teatral:

B: “(...) e ele armava cara dolorida de perseguido pelo destino.”

C: “(...) e ele armava a cara dolorida das presas da Fatalidade.”

Sua cara dolorida é *armada*, antecipa o narrador, que não espera, portanto, que o leitor acredite no sofrimento aparente.

Quando a esposa, constantemente iludida, decide trabalhar enquanto o destino não deixa de perseguir Teofrasto, ele se revolta. Em A, essa revolta é verbal:

“— *Nunca! Não consinto, não admito que minha adorada esposa trabalhe! Antes rebentar os miolos a bala!*

— *Não digas isso, Téo...*

— *Digo porque sinto! És um anjo e eu não me conformo com a situação. Em que signo maldito nasci eu? Que te fiz, meu Deus, para me castigares desta maneira?”*

Em B e C, às palavras segue-se uma leve encenação, que intensifica a revolta do bom marido. Desta vez, depois de dizer que não se conforma com a situação (que não mudaria por seu intermédio), Téo se dirige a Deus “*arrepelando a grenha [e] de olhos cravados no teto.*” A essa altura, o leitor já está convencido de que Teofrasto não é um perseguido do destino, nem é um coitado; aproveita-se da esposa como o chupim.

Para não restarem dúvidas, o autor interfere ainda em outro trecho, desta vez não apresentando uma atitude de Teofrasto, mas eliminando dela um qualificativo que poderia

ser nocivo à interpretação desejada. O trecho é extraído do episódio em que o bom marido deixa a esposa apavorada por ameaçar matar alguém para conseguir um emprego. O que ele faz, de fato, apesar da nova resolução, é o que sempre fizera: segue diretamente para a farmácia, seu lugar predileto para discutir política.

A atitude é a mesma nas três versões. No entanto, enquanto em A ela é instintiva,

“Fora, o ar livre acalmou-o e Téo, instintivamente, seguiu para a farmácia”,

e poderia até ser entendida como *inocente*, não pensada, não proposital; em B e C a palavra *instintivamente* é eliminada. O leitor pode, então, entender esta atitude como deliberada, e qualificar da mesma maneira — não como instintivas mas deliberadas também — as atitudes anteriores de Teofrasto.

A interferência neste texto não se dá apenas sobre esta personagem, mas também sobre o drama da morte de Isabel, que até o último suspiro defenderia o marido. Percebemos, por alguns exemplos anteriores, que os dramas e mortes são elementos bastante trabalhados de uma versão para outra nestes contos que analisamos. Embora as alterações não sejam tão intensas neste conto, no que diz respeito à morte, elas existem e, mesmo pontuais, são importantes.

No momento da morte, Isabel ainda encontra forças para conversar com Teofrasto:

A: *“Suas últimas palavras foram:*

— O que mais me dói, Téo, é deixar-te sozinho no mundo, ao desamparo. Mas já pedi e mamãe olhará para...

Não teve forças para o ti. Enunciou-o com os olhos e fechou-os.”

A mesma conversa existe em B e C, mas entrecortada por reticências que vão marcando a dificuldade de expressão e a aproximação da morte. Em C, a fala de Isabel é a seguinte:

C: *“— O que mais me dói, Téo, é deixar-te sozinho no mundo, ao desamparo. Mas já pedi... e mamãe... olhará... por...*

Não teve forças para o ti.”

As pausas intensificam a carga emotiva desta fala na ante-câmara da morte, da mesma forma que tornam ainda mais aguda a oposição entre o sofrimento da esposa e a

recuperação rápida do marido, que um mês (ou poucas linhas) depois encontraria outra Isabel numa mulata doceira.

Se o narrador apresenta a situação de maneira a que a culpa recaia sobre Teofrasto, ele não o julga explicitamente. Pelo contrário: a esposa morre feliz, no que se pode perceber algo de bom, de fato, no marido. Não há moral da história, e então é do leitor a conclusão final, inevitavelmente guiado pelo narrador.

3.6.2. Duas virtudes: “Um homem honesto” e “Fatia de vida”

Se o título do conto anterior era irônico, o de “Um homem honesto” é o mais literal possível. Enquanto a Teofrasto faltavam princípios morais, no caso de João Pereira, o homem honesto, eles eram excedentes: João tinha honestidade *pra dar e vender* — entendamos esta expressão apenas como um uso corrente para dizer que ele a tinha de sobra, já que João não colocaria preço sobre sua honestidade, embora tivesse que pagar caro por ela.

Sua honestidade é antes um problema que uma virtude aos olhos da família e dos colegas de trabalho. Isso porque João encontra um pacote de dinheiro, num vagão de trem, e não se apodera dele, entregando-o aos responsáveis pela estação. Essa devolução, motivada por princípios morais, e não pela falta de necessidade, torna sua vida um inferno.

Sua esposa também era honesta — por princípio. É dela, no texto, a frase “*Um nome limpo vale mais do que um saco de dinheiro.*” No entanto, dependendo da quantia, os princípios não seriam tão sólidos quanto os do marido. O discurso da esposa acerca da honestidade existe nas três versões. A contradição entre os princípios e as atitudes também, mas ela é acentuada em B (e C) pela extensão do discurso que a ela se atribui. Comparemos duas versões:

A: “— *Fez muito bem, aprovou a esposa. Pobres, mas honrados. Um nome limpo vale mais do que um saco de dinheiro. Mas quanto havia no pacote?*”

— *Trezentos e sessenta contos.*

A mulher piscou seis vezes, como se lhe jogaram areia nos olhos.

— *Quan... quan... quanto?*

— *Tre-zen-tos e ses-sen-ta!*

Dona Maricota continuou a piscar, ofuscada.” (grifo nosso)

B: “— *Fez muito bem, aprovou a esposa. Pobres, mas honrados. Um nome limpo vale mais do que um saco de dinheiro. Eu sempre digo isto às meninas, e puxo o exemplo deste nosso vizinho da esquerda, que está rico mas sujo como um porco.*

João abraçou-a comovido, e tudo teria ficado por aí se o demônio não viesse espicaçar a curiosidade da honrada mulher. D. Maricota, depois do abraço, interpelou-o:

— *Mas quanto havia no pacote? (...)*” (grifos nossos)

O pasmo da mulher é mais engraçado em B, não só por ser contraditório se comparado ao seu discurso, mas também quando posto ao lado da comoção do marido, que ingenuamente lhe estimula a fúria repetindo sílaba por sílaba, quase nota por nota, o valor desperdiçado. A contradição já existia em A, mas é mais trabalhada em C pelo desenvolvimento da fala de Maricota.

Não só ela, mas também as filhas e os colegas reagem a tanta honestidade de maneira negativa. Em A, o narrador apresenta a atitude das filhas assim:

“As meninas riram-se, escarninhas, e deram de suspirar com o pensamento posto na vida de regalos que teriam se o pai...”

Em B e C, a frase não termina nessas reticências. Insere-se o ponto de vista das meninas no espaço deixado, em A, ao leitor:

“As meninas riram-se, escarninhas, e deram de suspirar com o pensamento posto na vida de regalos que teriam se o pai tivesse melhor cabeça...”

As reticências de A abririam espaço para que o leitor completasse a frase como lhe aprouvesse — com uma atitude concreta do pai, por exemplo. O narrador elimina essa possibilidade completando, ele mesmo, a frase, de maneira a ampliar o problema: não é só a atitude do pai que está em questão, pelo que se lê do trecho complementar, mas algo mais profundo, que nortearia também outras atitudes. O espaço do leitor é preenchido pelo ponto de vista das filhas.

Além da reação delas, João Pereira também enfrentaria a dos colegas de trabalho. Como estes não são diretamente afetados pela perda do dinheiro, não reagem com raiva

nem desrespeito, mas riem-se por trás de João, como já riam, antes, da honestidade latente:

A: “— *Quero subir por merecimento, legalmente, ho-nes-ta-men-te! costumava dizer [João], provocando risinhos piedosos aos que “sabem o que é a vida”.*

— *Hás de colher bom proveito, redargüiam os finórios, pensando lá consigo: que imbecil!”*

Em B e C, a fala dos *finórios* não existe. A ironia é eliminada, restando apenas o riso. A atitude dos colegas é, portanto, mais clara em A que em B e C.

Pequenas alterações, mas todas elas com um mesmo fim aparente: alterar a reação das pessoas que convivem com João em função de sua honestidade. Novamente, não há uma conclusão do narrador (que se pretende neutro), ele não opta pela honestidade ou pela falta dela, nem pela “honestidade relativa” da esposa. Mas não deixa de fazer o elogio da virtude, transformando João num mártir.

Outra virtude, outro mártir. No conto “Fatia de Vida”, a questão é a caridade. Dr. Bonifácio quer provar que ela não é exatamente uma *virtude sublime* e, para isso, usa do exemplo de Isaura, sua lavadeira, que fora penalizada pela caridade. Esta é a tese específica. O objetivo mais geral, apresentado nos primeiros parágrafos do texto desta vez pelo narrador, é desfazer da opinião e da atitude de *Toda-a-gente*. Segundo a teoria do narrador, aqueles que não aderem à opinião geral são os esquisitões, os que fazem progredir a humanidade. *Toda-a-gente* teria, tradicionalmente, duas atitudes:

A: “*A princípio o monstro encarcera, esquarteja, empala, sufoca. Depois, repeso, medita e murmura: ele tinha razão! E adere, cinicamente.*”

Assim agirão os ouvintes do caso contado pelo Dr. Bonifácio: primeiro são descrentes, depois aderem. No entanto, a caracterização de *Toda-a-gente* pelo cinismo talvez fosse muito agressiva. Daí que em C o cinismo é substituído pela inocência:

C: “*(...) E adere com à maior inocência.*”

Afinal, assim como os ouvintes que se acumulam em torno dele, também os leitores devem ser convencidos através do conto, também podem fazer parte, como a maioria das pessoas, do conjunto de *Toda-a-gente*. Cabe ao cônego Eusébio, defensor da caridade e representante do pensamento coletivo, fazer a intermediação, sempre procurando

maneiras de negar as palavras do esquisitão Dr. Bonifácio. O caso contado por este é, então, pontuado pelas reclamações daquele:

A: “— *Viuva com quatro filhos, a heróica Isaura matava-se no trabalho incessante. Aquelas mãos vermelhas, curtidas... Aqueles braços requeimados... Que máquinas! Era do movimento deles que vinha o sustento da casa. Parassem, repousassem — e a Fome, esquelida megera que ronda os bairros pobres, meter-se-ia portas a dentro.*

— *Deixemos isso, deixemos isso...*”

Dr. Bonifácio tem a intenção de convencer os ouvintes com um caso trágico. Usa, então, de alguns artifícios para isso — envolve o ouvinte através do sentimento que vai criando pela *heróica Isaura*, das palavras com que constrói esse envolvimento. Ao padre, cabe solicitar a objetividade, para que o ouvinte (e o leitor) não se deixe(m) levar apenas pela emoção do tema. É essa a intenção do *deixemos disso*, que ele repete como querendo mudar o tom da conversa. Da mesma forma se dá sua interferência em C, mas mais explicitamente rejeitando o artifício do contador, pedindo objetividade:

A: “(...) *e a Fome, esquelida megera que ronda os bairros pobres, meter-se-ia portas a dentro.*

— *Deixemos isso, deixemos isso...*

C: “(...) *e a Fome, esquelida megera que ronda os bairros pobres, meter-se-ia porta a dentro.*

— *Romantismo... “Esquelida megera”...*”

Apesar disso, torna-se inevitável o envolvimento afetivo com a história, trabalhada de modo a acentuar o sofrimento de Isaura diante da internação de seus filhos — feita à sua revelia, por caridade. Descobre, então, que sua filha estava com tifo.

Enquanto em A lê-se apenas: “— *Tifo?!*”, em C trabalha-se a emoção da personagem, que se contrapõe à informação objetiva da gravidade da doença: “— *Tifo?! exclamou, alanceada, a pobre mãe.*”

E, depois,

A: “— *Quero vê-la.*”

E, em C: “— *Quero vê-la, quero ver minha filha!...*”

A repetição, ao lado daquela emoção anteriormente apresentada, tende a prender, pela intensificação do drama, a atenção dos ouvintes, que seguem a história até as últimas palavras, pedindo mais: “*Os ouvintes, comovidos, ansiavam pelo final. / — E depois?*” (versão A)

O interesse do Dr. Bonifácio fora plenamente satisfeito. Provava sua tese. Para se certificar disso, porém, altera a apresentação final do texto. Vejamos duas versões:

A: *“Da última vez que a vi, disse-me entre dois acessos de tosse:*

— Tudo porque me levaram os filhos de casa. Se ficassem, nada teria acontecido. Os da vizinha não foram e sararam todos...”

C: *“Da última vez que vi a pobre Isaura, disse-me ela, entre dois acessos de tosse:*

— Tudo porque me levaram de casa os filhos. Se ficassem nada lhes teria acontecido. A nossa vizinha, tão boa, coitada, quis fazer o bem e fez a nossa desgraça. É um perigo ser muito bom...” (grifo nosso)

Se a história do sofrimento de Isaura era contada para provar a tese de que a idéia de Toda-a-Gente acerca da caridade era equivocada, então a explicitação da tese no desfecho, em C, retoma o fio da narrativa, trazendo à tona, no encerramento do caso, a intenção do contador. A referência à vizinha como agente da caridade, em C, não indica apenas a diferença do tratamento recebido pelos doentes (como acontecera em A), mas alude à tese central do conto, verbalizada por Isaura, vítima da caridade alheia.

Uma última observação sobre este conto: da mesma maneira que fizera anteriormente, o escritor vai completando as informações de que o leitor pode não dispor. Como a epidemia, contra a qual lutou Isaura, poderia ser desconhecida dos leitores, ela é explicada. Em A, a palavra é apenas essa — “epidemia”. Em B e C, cada vez mais, procura-se explicar de que se tratava:

A: *“Aquele movimento belíssimo durante a epidemia”*

B: *“Aquele movimento belíssimo durante a epidemia da gripe”*

C: *“Aquele movimento belíssimo durante a epidemia da gripe em S. Paulo”*

Assim o narrador vai tornando o texto mais inteligível aos olhos do leitor de outro tempo e de outro lugar.

3.6.3. “Tragédia dum capão de pintos”

Da mesma forma que em “Fatia de Vida”, também neste conto as alterações são referentes ao envolvimento do leitor com o drama de alguém. Seja uma pessoa, seja um

capão de pintos, o drama pode ser intensificado sem grandes diferenças. Trata-se, neste caso, do drama de Peva, um *excelente sujeito*, pai de criação de três aves, filhas de ninhadas infelizes. Estamos numa fazenda. O destino de todos eles seria a cozinha. Aí estava o drama de Peva: no reconhecimento de que a paternidade teria limite quando seus filhos entrassem por aquela porta.

Cortes ou substituições tendem a realizar a intensificação deste drama prosaico. A primeira delas acontece quando resta ao Peva um único filho de criação, do qual ele não se separa.

A: *“Pela força do hábito inda dormiam juntos, no antigo pouso ao pé do muro. Mas logo o peru, que é amigo de poleiro, elegeu um, cômodo, em certa escada velha, e o capão teve de acompanhá-lo na mudança. **Havia seu pico na cena: o filho peru duas vezes maior que seu pai capão, juntinhos e encorujados no mesmo degrau da escada.**”* (grifo nosso)

B: *“(...) e o capão teve de acompanhá-lo na mudança. E ali passaram a dormir juntinhos e encorujados, no mesmo degrau da escada.”*

Enquanto em A a cena dos dois dormindo tem uma leve comicidade, em B e C não, porque a estranha diferença de tamanho foi eliminada. O foco tende a recair, então, na união dos estranhos pai e filho. A cena é, portanto, menos engraçada e mais afetiva.

Outra substituição se dá quando Peva tem notícia da morte do Peru:

A: *“— Que há na casa grande? Tanta gente...*

— Há peru, respondeu o cão. Quando há peru os homens se assanham, vestem roupas novas, brincam e dançam. Tenho notado que a presença do peru à mesa provoca nos homens uma espécie de delírio, como entre as galinhas a queda dos içás.

*Esta observação do cachorro, embora muito lisonjeira para a raça dos perus, não consolou nada ao nosso Peva, que se sentiu ganho, menos de tristeza que de **morna indiferença pela vida.**”* (grifo nosso)

O drama de Peva ganha mais intensidade ao se substituir, em B e C, a morna indiferença por *funda indiferença* pela vida. Como se a palavra *indiferença* deixasse de ter importância, é a profundidade dos sentimentos da ave que interessa.

Outras mortes ainda ocorreriam, desta vez não mais interessando ao Peva, que se nega a ser pai/mãe de nova ninhada:

A: *“Altas horas, porém, ergueu-se e tomou rumo do poleiro, abandonando aos frios da noite a roda de pintinhos pipilantes.*

Não mais queria exercer a profissão de mãe. Para quê?” (grifo nosso)

Em B e C, o fato é o mesmo, mas substituiu-se o termo *pintinhos* por *vidinhas*, eliminando o prosaísmo da cena, aumentando o conteúdo trágico.

Qualquer que seja o motivo da narrativa, então, qualquer que seja o seu tom, percebem-se alguns procedimentos-padrão: da mesma forma que trabalha as mortes dos filhos de Isaura, o escritor age sobre estas mortes de animais, através da acentuação do drama.

3.6.4. O desfecho: “O rapto”

A essa altura, portanto, já enunciamos grande parte dos recursos de que se valeria o autor na reescrita dos textos. Sem a intenção de ser exaustivos, prosseguiremos ainda nos últimos exemplos, que, embora já não tragam muitas novidades, documentam esta fase do processo de recomposição dos textos.

O recurso utilizado em “O rapto” assemelha-se àquele utilizado em alguns contos de *Urupês*, que é a alteração do desfecho. Os fatos permanecem os mesmos de uma versão para outra, mas o comentário do narrador sobre eles é diferenciado. A leitura das alterações efetuadas neste conto remetem a “O mata-pau” — lembremo-nos de que o narrador (homem da cidade, inteligente, de mente envenenada pela literatura) estava em companhia de um camarada, sujeito simples que lhe contava casos:

A: *“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 os pronomes e por isso narra melhor que quantos por aí sorvem literaturas inteiras, e gramáticas, na ânsia de adquirir o “doigté”.”*

O acompanhante é elogiado, mas inferior, sempre, ao narrador. A semelhança é clara entre este camarada e Geremário, Sancho Pança do oculista andejo, que tentaria inutilmente restaurar a visão de Bento Cego. A inferioridade de Geremário é acentuada em uma versão e destruída em outra. Lembremo-nos de que ele havia recebido ordens

para deixar o quarto arrumado para Bento, que seria operado pelo médico. No entanto, Geremário já intuía, assim como os moradores da região, que a operação não se realizaria. O médico, que saíra para buscar o paciente, volta sem ele:

A: *“Chamei o Geremário. Apareceu-me com ar de quem adivinhou tudo.*

— *Ponha o almoço, ordenei-lhe secamente.*

— *Sim, senhor. E... posso desarrumar o quarto do cego?*

Olhei bem para ele, inda irritado. Mas a irritação caiu logo. Que culpa tinha Geremário de conhecer a vida melhor que eu? E banquei o psicólogo:

— *Não se desarruma o que não foi arrumado, amigo!*

Aqui Geremário baixou a cabeça e saiu.”

Segue-se a praxe: ao elogio dirigido a Geremário, acompanha a verificação da superioridade do médico, que lhe dá uma lição. Em B e C, porém, a situação se modifica. Ele se convence de que o ajudante estava correto e aceita sua sugestão:

C: *“(...) Que culpa tinha o Geremário de conhecer a vida melhor que eu?*

Humilhei-me e respondi apenas:

— *Desarrume...”*

Sabendo que o episódio central do conto não era a relação entre o médico e seu ajudante, mas entre Bento Cego e seus filhos, esta cena final poderia ser considerada secundária. No entanto, ela serve para caracterizar o narrador, uma das figuras mais importantes do conto lobatiano (independentemente do nome e da máscara que assume). Deixando a atitude paternalista de A para aceitar a sugestão do ajudante, o narrador estabelece uma maior aproximação com o universo das pessoas mais simples, como Geremário.

Além desta alteração do desfecho, novamente se apresenta no processo de reescrita a preocupação com o leitor. Na comparação dos excertos abaixo, percebemos que a personagem vai explicar os fatos ao médico, explicando-os também ao leitor, para que não haja a possibilidade de uma interpretação equivocada:

A: *“— Pode dizer-me que fim levou a gente desta casa?”*

— *Séo Bento? Séo Bento foi-se embora. Ali pelas dez da noite os filhos “vinberam” com um carro de boi e um recado seu.*

— Meu!...

— Seu, sim! Que o doutor mandou dizer que fosse já por causa da operação — uma história cumprida. Sêo Bento trepou no carro, com aquela coruja que mora com ele, mais o ledor de livros, e as roupas, e o cachorro, e o negrinho, e a cacaria inteira. Até uma cartola desta altura levaram! Depois o carro seguiu por esse mundo fora...

Fiquei aparvalhado, inteiramente desnorteado de idéias. A boda prosseguiu:

— Eu bem que vi o que era! Curar Sêo Bento! Mas ele só presta porque é cego...”

O desaparecimento de Bento Cego intriga o médico, que pede explicações a uma vizinha. É ela quem descreve a ele — e ao leitor, conseqüentemente — a cena da viagem. Em B, a cena é a mesma, mas a explicação da vizinha faz recair sobre os filhos, de imediato, a culpa pelo sumiço — “Depois o carro seguiu por esse mundo fora. Os filhos consumiram com ele...” —, e explica ainda a função do cego como provedor da família — “Mas se ele só presta porque é cego... Se sarasse toda a família caía na miséria outra vez...” A versão A não é ininteligível, nem B redundante, mas a comparação das duas deixa ver o trabalho do escritor complementando as informações oferecidas pela personagem.

3.6.5. “Era no Paraíso”

Continuemos de olho neste narrador. É dele a idéia de que a inteligência do homem provém da queda de um antepassado macaco. Inteligência do homem, não inteligência humana, já que a mulher não caiu. Preconceito explícito, mas autorizado por Deus, que, a certa altura da versão A, diz:

“— A lesão do cérebro do meu macaco pôe-no à margem da minha lei natural e fá-lo-á discrepar da harmonia estabelecida. Nascerá nele uma doença que seus descendentes, cheios de orgulho, chamarão inteligência — e que, ai deles, lhes será funestíssima. Esse mal, oriundo da queda, transmitir-se-á de pais a filhos — mas só aos filhos machos, nota bem! — e crescerá sempre, e influirá de maneira terrível sobre a terra, modificando-lhe a superfície de maneira muito curiosa. E eles ter-se-ão na conta de criaturas privilegiadas, entes à parte no universo, e olharão com desprezo para o restante da animalidade. E será assim que até que um senhor Darwin surja e prove a verdadeira origem do homo sapiens...”

Lembre-mo-nos, porém, de que esse Deus e essa nova teoria do surgimento do homo sapiens são criação do narrador, que reescreve o Gênesis. A restrição presente no trecho acima — *“mas só aos filhos machos, nota bem!”* — é eliminada de C. Não se elimina, porém, do texto, voltando no final dele. A oposição entre machos e fêmeas é aí reiterada quando se acrescenta ao nome de Adão o aposto “o macaco lesado” e, ao de Eva, “a macaca ilesa”. A explicação viria em seguida. Enquanto o macaco pensa e age, a macaca admira e imita:

C: *“Eva, a macaca ilesa, permanecia muda ao lado, embevecida no macho pensante. Não o compreenderia nunca! — mas admirava-o, imitava-o e obedecia-lhe passivamente.”*

O destaque dado ao verbo *“imitava-o”*, em itálico apenas na versão C, é sutil, mas direciona a leitura, chamando a atenção do leitor para essa oposição. O trecho surpreende apenas em C — apesar de ser o mesmo de A e B — por não contar com a restrição anterior: em C, o leitor não sabe que a mulher não é inteligente.

O narrador mais uma vez se livra da culpa pela discriminação, atribuindo-a ao anjo Gabriel (nas três versões), sem lembrar ao leitor de que ele é sua criação:

A: *“Gabriel, que acompanhara toda a maranba, acendeu um cigarro enrolado em papyrus, baforou para o céu três fumaças e disse consigo:*

— Ele já é inteligência. Ela não passa de imitação. É lógico: só ele foi lesado no cérebro; mas vão ver que Eva, a instintiva, acabará bancando a lesada...

E o primeiro difamador da mulher foi jogar sua partida de gamão com o Todo Poderoso.”

“Era no Paraíso” é um conto de poucas alterações além daquelas mais gerais em que se inclui a atualização das referências. Aqui também há esta tentativa de aproximar o universo narrado do leitor de outros tempos. É com este objetivo que o narrador procura *modernizar* trechos da narrativa. No momento em que Deus enumera as futuras ações da inteligência do homem sobre a Terra, lê-se em C:

*“— Essa inteligência apurará aos extremos a crueldade, a astúcia e a estupidez. Por meio da astúcia se farão eles engenhosos, porque o engenho não passa da astúcia aplicada à mecânica. E à força de engenho, submeterão todos os outros animais e edificarão cidades, e esfuracarão montanhas, e rasgarão istmos, destruirão florestas, captarão fluidos ambientes, **domesticarão as ondas hertzianas,***

descobrirão os raios cósmicos, devassarão o fundo dos mares, roerão as entranhas da terra..."

(grifos nossos)

Em C, dois novos dados são acrescentados à enumeração — aqueles presentes no trecho em negrito, que não constam das versões A e B. Ainda que não se saiba quando foram feitas tais conquistas no campo da física, percebe-se que o escritor está agindo sobre o texto de modo a atualizar as referências, modernizando-as, aproximando-as dos leitores de outra época.

Além destas alterações, uma curiosidade acerca deste conto: seu plano inicial (não necessariamente o primeiro, mas anterior à publicação em revista) é apresentado em *Mundo da Lua* sob o título "Errare". A oposição entre inteligência e instinto também existe neste esboço, mas não é feita opondo homem e mulher, mas homem (macaco lesado) e demais animais. A inteligência, essa sim, é caracterizada negativamente. É a causa dos erros humanos, da dor de cabeça eterna e da infelicidade:

*"o lesado entrou a agir de maneira diversa de seus irmãos. Enquanto estes, felizes, continuavam a viver na feliz integração da natureza, guiados sempre pelo deus interior, o macaco doente, vítima de terna cefalalgia, punha-se de lado pensativo a ver e a errar."*¹³²

Neste plano inicial estava a essência do conto — com detalhes, inclusive —, mas não a figura do narrador, que atribui a si o mérito de ter reescrito o Gênesis sem a poesia de Moisés:

A: *"A Bíblia já tratou deste assunto, de modo figurado, todavia, fugindo de tomar a Queda ao pé da letra. Moisés, redator do Gênesis, tinha veleidades poéticas — mas não previra Darwin, nem a força do prêmio Nobel como áureo pai de grandes descobertas. Moisés poetizou. Fez um Adão, uma Eva, uma serpente e um pomo, que certos exegetas declaram ser a maçã e outros a banana. Compôs assim uma peça com a mestria consciente de Poe ao carpinteirar "O Corvo", mas sem deixar como Poe um estudo da psicologia da composição, onde demonstrasse que fez aquilo por a+b e com bem estudada pontaria. E foi pena! Quanto papel, tinta e sangue tal esclarecimento não pouparia à humanidade, sempre rixenta na interpretação dos textos!"*

¹³² LOBATO, M. *Mundo da Lua e Miscelânea. Obras Completas*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1948. volume 10. p. 90.

3.6.6. “Duas Cavalgaduras”, inúmeras alterações

Este é o conto mais modificado deste conjunto — talvez de todos os contos publicados na *Revista do Brasil*, na verdade. As modificações, em que se incluem muitos cortes mas nas quais predominam os acréscimos, são longas, efetuadas desde a versão B. Em C, algumas outras alterações se impõem, mas o substancial já aparecera na 1ª edição.

Até as alterações mais simples parecem adquirir maior sentido quando são acompanhadas de outras mais trabalhadas. É o caso da alteração da pontuação no trecho abaixo. Enquanto em A todo o pensamento do narrador se desenvolve num mesmo parágrafo, continuamente, sem maiores interrupções que a pontuação, em B (versão acatada por C) introduzem-se várias quebras de parágrafo, que inserem pausas no discurso do narrador, acentuando a perplexidade de ter encontrado um brinquedo de criança na vitrine do belchior:

B:

“Sim, havia a mais na sórdida vitrina, um coelhinho de lã, menor que um punho fechado. Encardido, os olhos de louça já bambos, as longas orelhas roídas, visivelmente brinquedo de criança já muito brincado.

Aquele coelhinho!

Uma criança existe de quem o usurário comprou o coelhinho...

Meu Deus! Poderá haver em corpo humano almas assim?

Shakespeare, Balzac: que fraca imaginação a vossa! Criastes Shylock, Grandet, mas a potência de vosso gênio não previu este caso extremo. O judeu mulato reabilita os vossos heróis e atinge a suprema expressão do sórdido.

Furtou o coelhinho à criança...

Furtou-o com a gaxua dum níquel...

Privou a pobrezinha do seu único brinquedo, que era o seu único amigo, talvez...”

O narrador fora até o sebo tentando identificar na figura de um belchior um tipo encontrado num conto de “*O Crime do Estudante Baptista, livro de contos de Ribeiro Couto*”, informação completa que só temos nas versões B e C, através de uma nota de rodapé. Ribeiro Couto também publicara um outro conto na *Revista do Brasil*. Provavelmente, era

escritor conhecido dos leitores da revista, e, por isso, a referência completa não seria necessária.

Mas as demais alterações não são tão pontuais assim. No trecho que apresentamos abaixo, A parece ser um plano de B; em A enumeram-se elementos que são desenvolvidos em B e acatados por C.

A: *“Essa triste criança mora na trapeira das crianças miseráveis. O pai bebe e a mãe definha lentamente nas garras da tísica.*

É negra a miséria da casa — que digo? da mansarda, onde vivem promíscuos, ele a delirar, ela a tossir, a triste criança de olhos espantados a criar-se um mundinho de sonhos, aos cochichos com o grande amigo de todas as horas, o coelhinho. É preciso ser Dickens para compreender o papel que os brinquedos únicos assumem na alma das crianças miseráveis.”

A fantasia, a miséria, o alcoolismo, o brinquedo, os recursos descritivos, a comparação com Dickens — são todos elementos já presentes em A. Aumenta, porém, a emoção. A intensidade do efeito é elaborada desde B. Tudo isso o narrador imaginou ao ver o coelhinho. Em B e C, a passagem do real para o imaginário é marcada com maior nitidez, através dos parênteses, das quebras de parágrafos¹³³, da linha em branco que se interpõe entre o fato e a ficção.

B: *“Abra-se um parêntesis // Aqui intervém a imaginação. / Bastou que meus olhos vissem na sórdida vitrina o coelhinho de lã, para que a irrequieta rainha Mab me viesse cabriolar na cachola. / E todo um drama infantil se me antolhou, nitidamente. / Era um menino de poucos anos, filho de pais miseráveis. / O homem bebia e a mãe definhava nas unhas “da pertinaz moléstia”. Minto: da tísica. “Pertinaz moléstia” é doença de ricos... / O clássico operário bêbedo, em suma, e a clássica mãe tuberculosa. É sempre assim nos romances e é sempre na vida, essa impiedosa plagiária dos romances do tipo clássico. / Reina a miséria na casua úmida em que vivem, ele a delirar o seu eterno delírio alcoólico, ela a tossir os pulmões cavernosos, e a triste criança, sempre de olhos assustados, a criar-se um mundinho de sonhos para refúgio da almazinha que teima em ser alma. / Só tem um amigo, essa criança: o coelhinho de lã que a mãe lhe deu em certo dia de doença grave. / Excelente quinino! A febre cedeu incontinenti e dois dias depois o doentinho se punha de pé. / Desd’ái ficou sendo o coelhinho o amigo único da criança triste, seu confidente de todas as horas, seu irmãozinho mais-novo. / Conversavam o dia inteiro,*

brincavam, contavam-se mutuamente lindas histórias e à noite, abraçadinhos, dormiam o sono dos anjos e dos coelhos. / Aquele coelhinho de lã.../ É preciso ser Dickens para compreender o papel dos brinquedos únicos na vida das crianças miseráveis.”

Não é só o efeito que é trabalhado neste trecho, mas também a figura do narrador. Em meio à descrição da miséria, ele pára para escolher a palavra mais adequada à descrição. É a função do literato, também, que está em questão. Em todas as versões, “É preciso ser Dickens para compreender...”. Também a intervenção da rainha Mab como instigadora da imaginação é outro uso de referência literária na composição deste narrador. Todo o devaneio é provocado por ela.

Lembremo-nos de “Fatia de vida”¹³⁴, em que há a mesma questão da escolha de um termo rejeitado posteriormente por ser romantizado. Lá, era rejeitado pelo ouvinte. Aqui, pelo próprio narrador. Em última instância, é o escritor quem escolhe a palavra, e não a rejeita. Se não o agradasse a expressão *pertinaz moléstia*, tê-la-ia substituído por outra. Essa substituição feita sob os olhos do leitor, porém, não elimina a palavra — reforça-a, destaca-a. Da mesma forma, destaca a atitude do narrador, que, influenciado pela literatura, lê, fantasia e compõe seu romance na nossa frente, mostrando-nos seu rascunho, em que se lêem suas hesitações e fantasias.

A origem de tudo, depois da leitura de Ribeiro Couto, é o coelhinho. Ele já existia na versão A, mas sem tanto destaque. Veremos, adiante, como cresce sua importância, e como cresce a fantasia do narrador. Se o bichinho de pelúcia é motivo da fantasia do narrador, é também motivo da tristeza da criança — a fome lhe era penosa, a doença da mãe também, mas seu drama só aparece de fato, carregado de tintas, quando precisa se desfazer do amigo:

A: “O pai desaparecera. Dois dias já sem dar sinais de si. E a tísica a tossir e a fome de dentro, refestelada. / Repetiu-se o caso do estudante Baptista. Luizinho venderia seu tesouro por um pão.”

B: “Um dia, o pai desapareceu. / Inutilmente a tísica esperou até altas horas, e o esperou no dia seguinte, e o esperou a semana inteira. / Desapareceu, e está dito tudo. / Na vida, os miseráveis desaparecem, tal qual nos romances. / Vida, romance; romance, vida: será tudo um? / A tísica piorou, e certa manhã não pôde erguer-se da cama. / E a fome veio. / E foi mister vender, hoje isto, amanhã aquilo,

¹³³ Por se tratar de um trecho longo, marcamos a quebra de parágrafo com uma barra inclinada “/” e as linhas em branco com duas barras inclinadas “//”.

todos os trapos e cacos da mansarda triste. / A mansarda! Que lindo efeito faz em romance esta palavra lúgubre! A man-sar-da!... / Venderam tudo. / Luizinho era o leva-e-traz. / Levava o trapo, o caco, e trazia os nickeis do pão. E assim até que as reservas se esgotaram e a mansarda ficou nua como Job. / — E agora? / A tísica lançou os olhos cansados pelas paredes nuas, pelos cantos nus. / Nada! Só viu o coelhinho. Mas era um crime sacrificar o coelhinho de lâ... / Resistiu ainda algum tempo. / Por fim, disse: / — Vai, meu filho, vai vender o coelhinho de lâ... / A criança relutou, mas cedeu ao cabo de muitas lágrimas. A fome impunha-lhe aquele sacrifício supremo: trocar seu tesouro por um pão.”

A alteração inclui, novamente, um aprofundamento do drama — desta vez, não se faz referência explícita ao conto de Ribeiro Couto em B, mas implicitamente através da comparação entre vida e romance. Os fatos narrados de maneira mais extensa dão conta de lembrar o leitor da comparação com o conto anteriormente referido. Se não faz referência ao conto, as referências à literatura, porém, não deixam de existir em B. Ao mesmo tempo em que o drama se intensifica em B, o narrador sofre o mesmo efeito, já que o drama de Luizinho é sua criação. Também em A é ele quem cria, quem imagina, mas não com tanta clareza. Em B, podemos ver a comparação entre vida e romance lado a lado com a escolha e a degustação da palavra *man-sar-da*, que o narrador apresenta aos pedaços, saboreando seu efeito.

Mas voltemos ao texto, acompanhando o narrador, que, guiado pelo escritor, vai tendo sua fantasia alterada pela intensificação do drama. E essa intensificação, em B, desenvolve o que em A torna-se, pela comparação, apenas um projeto.

A: *“O que chorou nessa manhã! Como apertava contra o peito o velho coelhinho amigo, como o beijava... Afinal, consolou-se, por artes d’um conchavo: vendo-te agora, mas, depois, compro-te de novo, e voltas aqui para a nossa vidinha de sempre. / Sai para a rua.”*

B: *“O que chorou nessa manhã! como apertava contra o peito o amiguinho, sem ânimo de lhe dar conta da tragédia iminente! / Resolveu mentir. / — Sabes? disse ao coelho. Vou pôr-te numa casa que tem vitrina para a rua. Ficas lá sentadinho, a ver quem passa, os bondes, os automóveis tão bonitos! E eu vou todos os dias espiar-te através do vidro. Queres? / O coelhinho não compreendeu aquilo e desconfiou. / — Mas por quê? Estou tão bem aqui... / Não era fácil iludi-lo; a fome, porém, é capciosa e Luizinho continuou a mentir: / — É cá uma coisa que sei. Uma pândega! Por enquanto é segredo. Fica você lá*

¹³⁴ ver item 3.6.2.

quietinho uns tempos, depois volta para cá de novo e eu conto a história. / O coelhinho de lã piscou para o menino, cavorteiamente. Gostava desses mistérios...”

O diálogo entre Luizinho e seu coelho já se entremostrara em A, mas na forma de um monólogo bastante preso à realidade. A fantasia, presente nas respostas do coelhinho, na possibilidade do diálogo sem o questionamento do leitor — que, veremos a seguir, não aceitaria inverossimilhanças — só aparece a partir de B. Da mesma maneira que a doença foi trabalhada com mais detalhes, também Luizinho o é. Suas motivações e medos, assim como sua inteligência ao mentir, tornam-no um personagem mais profundo, o que parece envolver o leitor com mais e melhores motivos.

Mas este leitor ficcional pede verossimilhança e, embora aceite a conversa com o coelhinho, não aceita os recursos folhetinescos inseridos no texto, na versão B:

A: “Vai ao belchior. Oferece-lhe o coelhinho. A aranha toma-o, examina-o, cheira-o e dá-lhe em troca o menor níquel da gaveta. Reluta o menino em aceitá-lo. / Por fim, amedrontado pela cara feia do judeu, beija o amigo e dispara a correr... / E todos os dias vem parar diante da vitrina sórdida. Está ali o coelhinho e olha-o. Trocam sinais de inteligência. “Deixa estar que um dia te compro outra vez. Papai escreveu. Volta logo. Mamãe? Coitada! Tossiu tanto esta noite”... / Excelente menino! Anda numa atividade febril a juntar o dinheiro preciso para o resgate do brinquedo. / O judeu pede por ele dez tostões. Dez! Um mês já se passou, o pai voltou e Luizinho, operando milagres de diligência, só conseguiu três níqueis. Como é difícil ganhar dinheiro! // Eu vi toda essa tragédia infantil. Vi, vi com estes olhos o menino de nariz colado ao vidro em diálogo mental com o coelhinho. Sonho? Miragem? Não sei. Vi... // E entrei.”

B: “Luizinho levou-o ao belchior. Mostrou-o ao judeu e ofereceu-lho. O aranho tomou o coelhinho entre os dedos rapinantes, examinou-o, apalpou-o, cheirou-o e abrindo a gaveta suja tirou de dentro o menor níquel. / —Toma! / Luizinho ressentiu-se. Já conhecia o valor do dinheiro e achou aquilo “pouco demais. / Vendo, porém, pela cara do judeu, que era inútil insistir, pegou do níquel, beijou o coelhinho e disparou, a correr. / No dia seguinte reapareceu no Catete. Parou diante da vitrina e longo tempo ficou a namorar o amigo, trocando com ele sinais de inteligência. / O coelhinho piscava-lhe com uma vontade doida de rir e ele piscava para o coelhinho com uma vontade doida de chorar. E assim todos os dias, a semana inteira. / —“A semana inteira, senhor novelista? Não estou compreendendo nada. Vosmecê disse que o último recurso dos famintos fora o coelhinho de lã, que trocaram por um pão. E nada mais havendo para vender, manda a lógica que mãe e filho tenham morrido de fome. / — Obrigado, senhor lógico! Vejo

que leu Stuart-Mill e Bain, mas que nunca leu Dickens, nem Escrich, nem Montepin. / Devia ser como dizes, se a vida fosse feita pelos lógicos. Mas Deus não era lógico, era apenas romancista. / Não morreram, nem mãe nem filho. / E não morreram porque, justamente naquele dia, o pai bêbedo reapareceu... / — “Oh!...” / — Sim, meu Bain, reapareceu. E sabe que mais? Reapareceu regenerado... / — “Oh! Oh!...” / —... e com dinheiro no bolso. Quer mais? E rico! Quer mais? E milionário, com a sorte grande da Espanha no papo. Quer mais? Quer mais? / Nos romances há o epílogo e não sabe que o epílogo é o esparadrapo que une os bordos da ferida? o dedo de Deus que recompensa? o suspiro de alívio que nos reconcilia com a vida? / — “Mas isto, afinal de contas, é vida ou romance? / — Grande tolo... Isto é a vida com a lição da arte. A arte corrige a vida, dizendo-lhe: se não és assim, megera, devias sê-lo; se não procedeste assim, harpia, devias ter procedido; se não fizeste o bêbedo reaparecer no momento oportuno, carcaça, devias tê-lo feito. A arte ensina à vida o seu dever. / Imagina tu, amigo lógico, que quando Deus criou o mundo... / / Fecha-se o parêntesis / / Mas acordei. A rainha Mab fugiu-me do cérebro a galope em sua carruagemzinha made by the joiner squirrel, e entrei no belchior.”

Percebe-se, em B e C, uma preocupação com o receptor da obra, na medida em que o leitor exige do narrador a verossimilhança, interfere na obra para fazê-lo, subvertendo as relações tradicionais entre leitor e “romancista”. Sua pergunta, no entanto, é a mesma do narrador diante dos fatos apresentados pelo belchior: “Mas isto, afinal de contas, é vida ou romance?”. O leitor não aceita a falta de lógica, da mesma forma que o narrador não aceita a compreensão em que não conste fantasia. E é ironicamente que responde e cala o leitor.

Em A, os limites entre realidade e fantasia também não eram nítidos. O narrador vê a cena, embora não saiba se se trata de sonho ou miragem. A questão vai um pouco além em B (e C), porque aí os pólos são de fato realidade e fantasia, vida e romance. Enquanto em A temos duas *não-realidades* — sonho e miragem —, em B o real e o irreal se complementam: “Isto é a vida com a lição da arte”.

Essa complementação não é muito bem aceita pelo leitor, que reclama, depois se surpreende numa série de *ohs!* e, enfim, pergunta onde estão os limites entre realidade e fantasia. Em A, o narrador duvida dos fatos, embora acredite que os tenha visto. Em B, o leitor está dentro do texto, duvidando da certeza do narrador quanto à verdade dos fatos do romance. O narrador teoriza, mas será que convence esse leitor fictício?

Seus argumentos são enfáticos: ele se apóia em grandes nomes para se justificar; repete incessantemente o “Quer mais?”, mostrando ter outros argumentos disponíveis; chama de *tolo* o leitor, atribuindo a si a função de ensiná-lo, assim como a arte ensinaria a

vida. Levado pelo excesso de argumentos, pela autoridade e pela verborragia do narrador, é possível que esse leitor (assim como o leitor real) se convencesse e aceitasse continuar acompanhando a história.

Esta aceitação faria com que o leitor também se decepcionasse com a realidade encontrada na loja do belchior. E, então, o desfecho teria efeito.

Conclusão

“Contra todo desejo de totalidade...”¹³⁵

A cada conto, uma alteração diferente, porque cada conto parece ser um universo diferente. Não analisamos todas as alterações efetuadas pelo escritor, da mesma maneira que não lemos todas as versões dos contos, porque há muitas outras além das três aqui estudadas. Tudo não passou de escolhas. Escolhemos as versões, e depois as alterações que mais nos interessaram. Mas essa escolha não é desprovida de métodos: “*O recorte do material já é feito, de certo modo, em função do que nele procuramos.*”¹³⁶

Ler a obra lobatiana sem nos atermos à figura do leitor, seria, para nós, um exercício difícil de realizar. A relação que o escritor (ou o narrador) constrói com o leitor destaca-se, na análise que fazemos destes contos, de maneira tão intensa que seria impossível deixá-la de lado. “*Em outras palavras, é extremamente difícil abordar esses problemas [relativos à Crítica Genética] senão já sob uma determinada perspectiva teórica.*”¹³⁷ A deste trabalho, parece-nos já estar clara, foi a da leitura propiciada por cada tipo de versão.

Verificamos que, de fato, a leitura do conto na Revista e no livro são diferentes, são influenciadas por fatores diferentes, seja por outros textos que compõem cada um dos veículos, seja pelas características próprias da Revista e do livro. Além destas diferenças, há outras: aquelas introduzidas pelo escritor na passagem de uma versão para outra. E não foram poucas, como vimos.

Desde as mais “simples” **reformulações lingüísticas**, que perpassam todo o texto, até acréscimos e cortes substanciais, as alterações efetuadas interferiram no processo de leitura da obra. Já nas alterações lingüísticas, mostra-se o interesse de eliminar a retórica em favor de uma linguagem mais simples, o que provavelmente aconteceu por influência das conquistas modernistas (às quais o escritor não estava alheio). O **tempo decorrido entre uma versão e outra**, ainda que não saibamos exatamente quando foi escrita a versão C (em algum momento, não necessariamente pontual, entre as décadas de 20 e 40),

¹³⁵ Trecho de citação já apresentada no texto, no item 2.4. Referência na nota 89.

¹³⁶ SALLES, Cecília A. op. cit., p. 29.

¹³⁷ idem, p. 15.

deve ter propiciado este tipo de assimilação de uma linguagem menos sofisticada, menos formal e mais coloquial.

Assim, o escritor aproxima seu texto de um conjunto maior de leitores. Também a **explicitação de referências históricas e literárias**, além de outros tipos de **preenchimento de lacunas do texto** (através, algumas vezes, de notas de rodapé), contribuem para uma leitura mais completa dos contos. Então, também são alterações efetuadas em função do leitor e da leitura. Algumas delas também são decorrentes, como se observou, do veículo em que o texto é publicado. O veículo é, portanto, uma outra influência (ou coerção) da escrita literária.

A explicitação de *algumas* referências só é necessária quando o leitor se distancia do momento histórico-cultural em que o texto foi escrito. Então o tempo tem, de fato, influência sobre a reescrita dos textos. Também tem influências sobre o autor, homem de personalidade ligada ao seu tempo, que acompanhava as mudanças sociais, refletindo-as em suas produções. O narrador é um dos canais de veiculação das mudanças da personalidade do escritor. Ora **mais participativo**, ora **mais neutro**, essa figura central da narrativa lobatiana não tem uma forma fixa e imutável dentro das diferentes versões. Parece-nos que uma análise do narrador lobatiano feita exclusivamente sobre o texto das *Obras Completas* não dá conta da amplitude dessa figura mutante.

Que versão estudar, então, quando se trata de analisar a obra de um escritor que, como Lobato, produziu diversas versões editadas de um mesmo conto? Isso dependerá da postura do pesquisador e do material disponível. Mas como as primeiras edições e as revistas são mais raras, é natural que a obra do escritor acabe sendo, aos nossos olhos, aquela versão que mais se edita, a definitiva. Parece-nos que a disponibilidade do material age com mais intensidade, neste caso, que a escolha do pesquisador. Talvez a existência de uma *edição crítica* dos contos do escritor, que disponibilizasse este material, fosse útil. Certamente nos seria.

Além da alteração do narrador, outro tipo estrutural de alteração é feita sobre o **efeito do texto** — intensificando-o — ou sobre o **desfecho**, inserindo ou eliminando dele, normalmente, um comentário do narrador. Normalmente, a alteração do efeito dá-se ao longo do texto, sendo composta por pequenas alterações. Sozinhas, talvez estas pequenas alterações não tivessem maior importância neste estudo. No conjunto do texto, porém, compõem um dos principais tipos de alteração.

A alteração do desfecho supõe, quase sempre, uma alteração do grau de participação do narrador no texto. E então, voltamos ao caso acima referido, numa constatação de que as alterações quase sempre influenciam umas às outras.

Insistindo na questão do desfecho, por ser crucial na narrativa lobatiana, vale a pena remontarmos a certos textos do autor em que são definidas algumas de suas concepções literárias.

“O verdadeiro conto não passa de uma narração incisiva e bem travada em todas as suas partes de modo a dar relevo a um fato, cômico ou trágico. (...) exige como essencial a narrativa em progressão na qual tudo tenda para o desenlace final, imprevisto e sugestivo.”¹³⁸

“Sou partidário do conto, que é como o soneto na poesia. Mas quero contos como os de Maupassant ou Kipling, contos concentrados em que haja drama ou que deixem entrever dramas. Contos com perspectivas. Contos que façam o leitor interromper a leitura e olhar para uma mosca invisível, com olhos grandes, parados. Contos-estopins, deflagradores das coisas, das idéias, das imagens, dos desejos, de tudo quanto exista informe e sem expressão dentro do leitor. E conto que ele possa reunir e contar a um amigo — e que interesse a esse amigo.”¹³⁹

A excessiva preocupação com o desfecho associa-se, como se vê, à idéia que o autor faz do gênero conto. Ainda que essa mesma idéia tenda a se modificar em momentos diferentes da vida literária de Lobato (que, mais de uma vez, afirma: “No fundo não passo dum cronista”¹⁴⁰), permanece sempre o cuidado com o efeito promovido pelo desfecho.

A referência a Poe é inevitável:

“Só tendo o *epílogo* constantemente em vista poderemos dar a um enredo seu aspecto indispensável de consequência, ou causalidade, fazendo com que os incidentes e, especialmente, o tom da obra tendam para o desenvolvimento de sua intenção.”¹⁴¹

¹³⁸ LOBATO, M. “Vida Rústica” in *Críticas e outras notas. Obras Completas*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1969. p. 34.

¹³⁹ LOBATO, M. *A Barca de Gleyre*, op. cit., 1º Tomo, p. 243-4. Carta de 27/06/1909.

¹⁴⁰ idem, 2º Tomo, p. 86. Carta de 04/05/1916.

¹⁴¹ POE, Edgar A. “A Filosofia da Composição” in *Ficção Completa, Poesia e Ensaio*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 1981. p. 911.

A cada livro a ser publicado ou reeditado, percebemos tipos diferentes de alterações, num cuidado que já não é só o do escritor, mas também do editor. Assim, *Urupês* é profundamente alterado de A para C, enquanto *O Macaco que se fez Homem* tem suas principais alterações realizadas já em B, ao passo que *Cidades Mortas*, em oposição aos dois, conta com alterações menores e, para nosso viés de análise, menos importantes. Daí podermos supor, então, que por trás de cada obra existe algum tipo de organicidade que ainda está por ser estudada.

O título dado a esta conclusão foi escolhido por representar, assim como a frase de Dona Zenóbia¹⁴², um dos pilares que nortearam nosso trabalho. Aqui temos o resultado de *uma* análise possível do processo criativo de Lobato. Não demos conta de todo o processo, nem era este nosso objetivo. “Contra todo desejo de totalidade...”, procuramos nos ater a fases específicas desse processo, contribuindo para um aprofundamento da análise da obra lobatiana.

¹⁴² Citada na introdução, e título da 3ª Parte desta dissertação.

Resumé

Nous avons fait, dans cette dissertation, une analyse du processus d'écriture des contes de Monteiro Lobato, à partir d'un corpus constitué par 29 contes publiés dans la *Revista do Brasil*, entre 1916 et 1923. Les différences entre la publication en périodique et l'édition en livre, outre la distance temporelle entre les différentes éditions de ses oeuvres, sont des principales motivations pour les alterations de ces contes. Après la publication, les contes ont été constamment modifiés, jusqu'à l'édition définitive, celles des Oeuvres Complètes, qui a mis une fin au travail de l'écrivain.

La revue (aussi bien que les éditions précédentes à celles des Oeuvres Complètes) était utilisée comme des épreuves typographiques: en modifiant le texte imprimé, Lobato multiplierait le numéro de versions des contes à chaque nouvelle édition. On peut trouver l'enregistrement de ce processus de constante réécriture dans sa correspondance, que, pourtant, ne peut pas être toujours prise comme l'expression de la vérité. C'est par les différentes versions des contes que nous avons cherché la compréhension de ce processus.

BIBLIOGRAFIA

1. Obras de e sobre Monteiro Lobato

- LOBATO, Monteiro. *Obras Completas*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1948. (3ª ed.)
- _____. *Urupês*. 1ª ed. São Paulo: Edição da Revista do Brasil, 1918.
- _____. *Cidades Mortas*. 1ª ed. São Paulo: Edição da Revista do Brasil, 1919.
- _____. *Negrinha*. 3º milheiro, 1ª ed. São Paulo: Monteiro Lobato & Cia., Edição da Revista do Brasil, 1920.
- _____. *O Macaco que se Fez Homem*. 1ª ed. São Paulo: Monteiro Lobato & Cia., 1923.
- _____. *Emília no País da Gramática*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.
- APPEL, Carlos [e outros]. *Atualidade de Monteiro Lobato: uma revisão crítica*. org.: Regina Zilberman. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.
- AZEVEDO, C. L.; CAMARGOS, M. M. R.; SACCHETTA, W. *Monteiro Lobato, Furacão na Botocúndia*. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo, 1997.
- Boletim Bibliográfico da Biblioteca Municipal Mário de Andrade*. S. Paulo (nº XXXVII), julho/dezembro 1976.
- BOSI, Alfredo. "Lobato e a Criação Literária". *Boletim Bibliográfico*, São Paulo, Biblioteca Mário de Andrade, 1-2:19, jan-jun. 1982.
- CAVALHEIRO, Edgard. *Monteiro Lobato Vida e Obra*. S. Paulo: Brasiliense, 1962. 3ª edição. 2 Volumes.
- _____. *A correspondência entre Monteiro Lobato e Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1955.
- CHIARELLI, Tadeu. *Um Jeca nos Vernissages: Monteiro Lobato e o Desejo de uma Arte Nacional*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.
- COELHO, Nelly Novaes. *Panorama Histórico da Literatura Infantil/Juvenil*. (4ª edição revista) São Paulo: Ática, 1991. Série Fundamentos.
- FREDERICO, E. Y. "Monteiro Lobato: rumo à superação" in *Idéias*, Ano 4, nº 1/2. Campinas: Revista do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp, 1997.
- GIORDANO, Cláudio. *Monteiro Lobato Editor*. São Paulo: ABER- Associação Brasileira de Encadernação e Restauro - e Editora Giordano, 1996.
- KOSHIYAMA, A.M. *Monteiro Lobato intelectual, empresário, editor*. São Paulo: T. A. Queiroz editor, 1982.
- LAJOLO, Marisa. "O Regionalismo Lobatiano na Contramão do Modernismo" in *Remate de Males*, Campinas (7), 1987.
- _____. *Monteiro Lobato. A Modernidade do Contra*. São Paulo: Brasiliense, 1985. Coleção Encanto Radical.
- _____. e ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira. História e histórias*. São Paulo: Ed. Ática, 1984.

LANDERS, Vasda Bonafini. *De Jeca a Macunaíma. Monteiro Lobato e o Modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

Monteiro Lobato 1882-1918: Catálogo da Exposição, organizado pela Seção de Promoções Culturais. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1982.

NUNES, Cassiano (org.). *Monteiro Lobato vivo*. Rio de Janeiro: Record; MPM Propaganda, 1986.

PINTO, Edith P. (seleção e organização) *O Português no Brasil: Textos Críticos e Teóricos*. Volume 2: 1920/1945: Fontes para a Teoria e a História. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; [São Paulo]: Edusp, 1981.

_____. "Monteiro Lobato" in *O escritor enfrenta a língua*. São Paulo: FFLCH-USP, 1994.

ZILBERMAN, R. e MAGALHÃES, L. C. *Literatura Infantil: Autoritarismo e Emancipação*. São Paulo: Ática, 1982.

2. Sobre Periódicos Literários

Revista do Brasil - 1ª fase (1916 a 1925).

A Cigarra - 1914 a 1925

O Pirralho - 1914-1915

A Novela Semanal - maio a agosto/1921

Fon-Fon - 1907 a 1925

BOAVENTURA, Maria Eugênia da G. A. *Movimento Brasileiro: Contribuição ao Estudo do Modernismo*. Coleção ensaio nº 89, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978.

CASTELLO, José Aderaldo. "A pesquisa de periódicos na literatura brasileira." in NAPOLI, Roselis Oliveira de. *Lanterna verde e o Modernismo*. São Paulo: IEB-USP, 1970.

CRESPO, Regina Aída. *Crônicas e Outros Registros. Flagrantes do Pré-Modernismo (1911-1918)*. dissertação de Mestrado. IEL/UNICAMP. Campinas, 1990.

DOYLE, Plínio. *História de Revistas e Jornais Literários*. Volume 1. São Paulo: MEC; Rio de Janeiro: Fundação casa de Rui Barbosa, 1976.

GUELFY, Maria Lúcia Fernandes. *Novíssima: Estética e Ideologia na Década de Vinte*. São Paulo: IEB-USP, 1987.

LARA, Cecília de. *Klaxon e Terra Roxa e outras terras: dois periódicos modernistas de São Paulo*. São Paulo: IEB, 1972.

LEONEL, Maria Célia de Moraes. *Estética revista trimensal e Modernismo*. São Paulo: Hucitec; [Brasília]: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.

LIMA, Yone Soares de. *A ilustração na Produção Literária de São Paulo - década de vinte*. São Paulo: IEB-USP, 1985.

ORLOV, Martha Livia Volpe. *A Revista do Brasil e a formação de uma consciência nacional*. (2 volumes). São Paulo: Dissertação de Mestrado, cadeira de Literatura Brasileira, Depto de Letras Clássicas e Vernáculas, FFLCH-USP, 1980.

PICOLI, Fabíola. *Terra Roxa e outras terras: Modernismo e Paulistanidade*. Dissertação de Mestrado. DTL/IEL/UNICAMP, 1997.

SODRÉ, Nelson Werneck. *A História da Imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

3. Sobre Livros, Leitura e Leitores

ADORNO, Theodor W. “Caprichos bibliográficos” in *Notas de Literatura*. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro Ltda, 1973.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário*. (trad. Maria Lúcia Machado). São Paulo: Cia das Letras, 1996.

CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1985.

CHARTIER, R.(direction) *Histoires de la Lecture. Un Bilan de Recherches*. Imec Éditions. Éditions de la Maison des Sciences de l’Homme. 1995.

_____. *A Ordem dos Livros. Leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1994.

FIorentino, Teresinha del. *Prosa de Ficção em São Paulo: Produção e Consumo (1900-1922)*. São Paulo: Hucitec, 1982.

HALLEWELL, Lawrence. *O Livro no Brasil (Sua história)*. São Paulo: T.A. Queiroz, Editor. Editora da Universidade de São Paulo, 1985.

LAJOLO, M. e ZILBERMAN, R. *A Formação da Leitura no Brasil*. São Paulo: Ed. Ática, 1996.

LIMA, Luiz Costa (org.). *A Literatura e o Leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

MANGUEL, Alberto. *Uma História da Leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Momentos do Livro no Brasil. São Paulo: Editora Ática. 1997. Edição comemorativa de inauguração do Ática Shopping Cultural.

SCARPIT, Robert. *Sociologie de la Littérature*. Paris: PUF, 1978.

_____ et alii. *Le Littéraire et le Social; Éléments pour une Sociologie de la Littérature*. Paris: Flammarion, 1970.

SARTRE, Jean Paul. “Para quem se escreve” in *Que é a Literatura?* (trad. Carlos Felipe Moisés) São Paulo: Ed. Ática, 1989.

SODRÉ, Nelson Werneck. *A História da Imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

VERÍSSIMO, José. “Leitura e Livros” in *Caderno de Leitura*, março/abril de 1993. pp. 10-11. (Texto publicado em 1904 no *Almanaque Brasileiro Garnier*.)

ZILBERMAN, Regina. *Estética da Recepção e História da Literatura*. São Paulo: Ed. Ática, 1989.

4. Sobre Crítica Genética

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: O herói sem nenhum caráter*. Ed. crítica. Coord. Telê Porto Ancona Lopez. Coleção Arquivos. Paris: Associations Archives de la Littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine do XX^e siècle; Brasília, DF: CNPq, 1988.

BARTHES, Roland. *O Grau Zero da Escritura* in *Novos Ensaios Críticos seguidos de O Grau Zero da Escritura*. São Paulo: Cultrix, 1974.

BLECUA, Alberto. *Manual de Crítica textual*. Madrid: Ed. Castalia, 1990.

FERRER, Daniel et LEBRAVE, Jean Louis. “De la variante textuelle au geste d’écriture variant.” (p. 09-25) in *L’Écriture et ses Doubles. Genèse et Variation Textuelle*. Col. Textes et Manuscrits. Paris, CNRS, 1991.

GRÉSILLON, Almuth. *Éléments de Critique Génétique. Lire les manuscrits modernes*. Paris: Presses Universitaires de France, 1994.

_____. “Alguns Pontos sobre a História da Crítica Genética”. in *Estudos Avançados*. 11 (5), 1991, pp 07-18.

_____; LEBRAVE, J. L.; FUCHS, C. “Flaubert: ‘Ruminer Hérodias’. Du cognitif-visuel au verbal-textuel”. in *L’Écriture et ses Doubles. Genèse et Variation Textuelle*. Col. Textes et Manuscrits. Paris: CNRS, 1991.

HAY, Louis. “La troisième dimension dans la littérature”. In: *O Manuscrito Moderno e as Edições*. São Paulo: FFLCH- USP, 1986.

_____. “Le texte n’existe pas. Réflexions sur la critique génétique”. in *Poétique*, 62. Avril 1985. Paris: Seuil, 1985. pp. 147-158.

HOFFMAN, Dierk. “Édition-rhizome. à propos d’une édition historico-critique fondée sur le concept d’hypertexte et d’hypermedia.” in *Genesis* 5/94.

LEBRAVE, Jean Louis. “La critique génétique: une discipline nouvelle ou un avatar moderne de la philologie?” (p. 33-72), *Genesis* 1/92, pp 33-72.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. “Um retrato de Mário de Andrade viajante” in *I Encontro de Edição Crítica e Crítica Genética. Eclosão do Manuscrito*. São Paulo, 29/08 a 02/09/1988.

_____. “Matrizes/Marginálias/Manuscritos”. *Anais do 2º Congresso ABRALIC. Literatura e Memória Cultural*. Volume 1. Belo Horizonte, 1991. pp 431-440.

POE, Edgar A. “A Filosofia da Composição” in *Ficção Completa, Poesia e Ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 1981.

SALLES, Cecília Almeida. *Crítica Genética: uma introdução. Fundamentos dos Estudos Genéticos sobre os Manuscritos Literários*. São Paulo: EDUC - Editora da PUC-SP, 1992.

SPINA, Segismundo. *Introdução à Edótica (Crítica Textual)*. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1977.

WILLEMART, Philippe. *Universo da Criação Literária. Crítica Genética, Crítica Pós-Moderna?*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

_____. “A quarta dimensão no manuscrito” (p. 19-33) in *Estudos Avançados* 11(5), 1991. pp 19-33.

5. Sobre Estilística

- ALBALAT, Antoine. *L'art d'écrire enseigné en vingt leçons*. Paris: Librairie Armand Colin, 1911.
- MONTEIRO, José Lemos. *A Estilística*. SP: Ed. Ática, 1991. Série Fundamentos, n° 52.
- OITICICA, José. *Manual de Estilo*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1949. 6ª ed.

6. Contexto Histórico-Literário

- ABUD, Katia Maria. *O Sangue Intimorato e as Nobilíssimas Tradições: a Construção de um Símbolo Paulista, o Bandeirante*. São Paulo: tese de Doutorado, Depto. de História, FFLCH-USP, 1986.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1974.
- BERRIEL, C.E.O. *Tietê, Tejo, Sena: a obra de Paulo Prado*. Campinas: tese de Doutorado. Depto. de Teoria Literária, IEL/UNICAMP. Campinas, 1994.
- BOSI, Alfredo. *A Literatura Brasileira: O Pré-Modernismo*, vol. 5. São Paulo: Cultrix, 1966.
- _____. *Céu Inferno. Ensaio de Crítica Literária e Ideológica*. São Paulo: Ed. Ática, 1988.
- BRANDÃO, C.R. *Os Caipiras de São Paulo*. Coleção Tudo é História. S. Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.
- BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro: Antecedentes da Semana de Arte de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- CÂNDIDO, Antônio. "A literatura e a formação do homem". *Ciência e Cultura*, 24 (9): 803-809.
- _____. "A Revolução de 1930 e a Cultura" in *A Educação pela Noite e Outros Ensaio*. Ed. Ática
- _____. "Mundo Provérbio. Ensaio sobre I Malavoglia." in *Língua e Literatura*, n° 1. SP: Revista dos departamentos de Letras e Ciências Humanas da USP, 1972.
- _____. *Os Parceiros do Rio Bonito*. Estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1971. 2ª edição.
- HARDMAN, Francisco Foot. "Antigos Modernistas", in *Tempo e História*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.
- HOBSBAWN, E. J. *Era dos Extremos: breve história do século XX (1914-1991)*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 16ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: A Crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.
- LEITE, Dante Moreira. *O Caráter Nacional Brasileiro: História de uma Ideologia*. São Paulo: Ática, 1992. (5ª ed.)
- LEITE, Sylvia Telarolli de Almeida. *Chapéus de Palha, Panamás, Plumas, Cartolas, "Rigalégios": A Caricatura na Literatura Paulista (1900-1920)*
- MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira*. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1967.

MENDES Jr., Antonio e MARANHÃO, Ricardo. *Brasil História. Texto e Consulta. República Velha*. Volume 3. São Paulo: Ed Hucitec, 1989.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da Literatura Brasileira. Prosa de Ficção (de 1870 a 1920)*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1957.

PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil. Ensaio sobre a Tristeza Brasileira*. São Paulo: IBRASA; [Brasília] : INL, 1981. 2ª ed.

REZENDE, Neide. *A Semana de Arte Moderna*. São Paulo: Ática, 1993.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu Extático na Metrópole (São Paulo: Sociedade e Cultura nos Frementes Anos 20)*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

VÁRIOS. *Sobre o Pré-Modernismo*. RJ: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988.

VIANNA, Oliveira. *Populações Meridionais do Brasil*. Vol. I. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1973.

7. Outros

BENJAMIN, Walter. "O Narrador" e "O autor como produtor" in *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

CÂNDIDO, A. *Formação da Literatura Brasileira. (Momentos decisivos)*. 5ª edição, 2 volumes. São Paulo: Edusp [Belo Horizonte]: Editora Itatiaia, 1975.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*, vols. I e II, 3ª edição portuguesa totalmente revista pela 4ª edição alemã, por Paulo Quintella, Coimbra: Armênio Amado Editor, 1963.

MAUPASSANT, Guy de. "Le Roman" in *Gustave Flaubert*. Campinas: Pontes, 1990.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

TÁCITO, Hilário. *Madame Pommery*. 5ª edição. Campinas: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação casa de Rui Barbosa, 1997.