

ECOS DE CAMILO CASTELO BRANCO NA OBRA DE MONTEIRO LOBATO

Echoes of Camilo Castelo Branco in the work of Monteiro Lobato

Milena Ribeiro Martins*

RESUMO

Em cartas, artigos e contos, sobretudo do início de sua carreira, Monteiro Lobato se referiu com frequência a Camilo Castelo Branco, cuja obra lhe serviu de estímulo e exemplo para discussão de questões relacionadas à língua e cultura brasileiras, dentre os quais a dependência da cultura brasileira com relação à cultura francesa nas duas primeiras décadas do século XX. Mais do que um modelo linguístico seguido pelo escritor brasileiro, Camilo foi tomado por Lobato como um símbolo de resistência contra o francesismo então dominante no Brasil. Depois de analisada a presença de Camilo nas cartas e crônicas de Lobato, também identificamos e analisamos técnicas narrativas encontradas tanto no romance *Vinte horas de liteira*, de Camilo, como nos contos de Lobato.

Palavras-chave: *Monteiro Lobato; Camilo Castelo Branco; literatura comparada.*

ABSTRACT

In letters, articles and short stories, especially those from the beginning of his career, Monteiro Lobato frequently mentioned Camilo Castelo Branco, whose literary work was used by him to discuss questions related to Brazilian language and culture. Among the questions he discussed, it is included the Brazilian culture dependency to French culture during the early twentieth century. More than just a linguistic model followed by

* Professora de Literatura Brasileira da UFPR.

the Brazilian writer, Camilo was taken by Lobato as a symbol of resistance against the “Gallicism” that dominated Brazilian literature on that time. Besides that, we also identified and analyzed narrative techniques found in both Camilo's *Vinte horas de liteira* and Lobato's short stories.

Keywords: *Monteiro Lobato; Camilo Castelo Branco; comparative literature.*

Quem lê a correspondência de Monteiro Lobato, sobretudo aquela publicada nos dois volumes de *A Barca de Gleyre* (que reúne cartas enviadas por Lobato ao escritor mineiro Godofredo Rangel) (LOBATO, 1948a), identifica com facilidade um número significativo de menções a Camilo Castelo Branco – seguramente, um dos escritores mais citados por Lobato. A obra do escritor português, lida extensivamente por Lobato, serviu-lhe de estímulo e exemplo para a discussão de questões relacionadas à língua e à cultura nacionais, dentre as quais a dependência da cultura brasileira com relação à cultura francesa nas duas primeiras décadas do século XX. Mais do que um modelo linguístico, Camilo foi tomado por Lobato como um símbolo de resistência contra o francesismo então dominante no Brasil.

O objetivo deste texto é, então, analisar aspectos da presença portuguesa na obra de Lobato, especificamente da recepção de Camilo, tomado por ele como uma bandeira de resistência contra a influência francesa então dominante no Brasil. Na primeira parte do texto, apresento e comento essa recepção por meio das cartas e de uma crônica. Na segunda, parto de uma citação de Camilo inserida num conto de Lobato para documentar e analisar a influência do escritor português na obra ficcional do escritor brasileiro.

1. CARTAS

A primeira referência a Camilo na correspondência de Lobato parece datar de 1909, quando o então promotor e escritor amador (ainda sem livros publicados) manifesta um desejo programático de ampliar o conhecimento da obra do escritor português, a respeito de quem já tinha uma certa opinião formada. Escreve ele ao amigo mineiro Godofredo Rangel, com quem discutia frequentemente sobre literatura:

Precisamos ler Camilo. Vou mandar vir um sortimento. Saber a língua é ali! Camilo é a maior fonte, o maior chafariz moderno donde a língua portuguesa brota mijadamente, saída inconscientemente, com a maior naturalidade fisiológica.

Eu tenho a impressão de que os outros aprenderam a língua e só Camilo a teve ingênita até no sabugo da unha de todas as células de seu corpo. (LOBATO, 1948a, v.1, p.241)

Fica claro nessa carta que Lobato já conhecia a obra de Camilo a ponto de fazer dela uma ideia bastante segura. É essa segurança que motiva seu pedido: um sortimento de livros, não se limitando a uns poucos títulos mais conhecidos ou mais comentados pela crítica. Recebida a encomenda, as opiniões sobre o escritor não mudariam, por mais que num primeiro momento lhe tenham chocado as diferenças entre o português de Portugal e o do Brasil (Cf. carta de 30/8/1909, LOBATO 1948a, v.1, p.263-264). A despeito disso, o uso da língua por Camilo dará ensejo a uma série de comentários relativos à significação e à propriedade dos vocábulos, à representação de modos de falar regionais, à economia de adjetivos, dentre outros aspectos.

Na carta citada acima, de junho de 1909, Lobato também discute com Rangel a escrita do conto *Os faroleiros*, que viria a fazer parte de seu primeiro livro, *Urupês*, em 1918. Ainda que esse conto não tenha laços evidentes com uma tradição portuguesa, veremos, mais adiante, como alguns aspectos da estrutura dessa narrativa parecem impregnados por elementos da narrativa camiliana.

Lido e discutido sobretudo ao longo da década de 1910, Camilo deixa suas marcas num importante momento da produção literária de Lobato (e provavelmente de Godofredo Rangel), numa década que se pode chamar de formativa, quando o escritor paulista trabalhava repetidamente sobre versões de seus contos, até então inéditos em livro. *Urupês*, mais do que os livros posteriores, parece ter se impregnado de elementos estruturantes da prosa de Camilo. O entusiasmo de Lobato pelo escritor e a sua imersão na literatura portuguesa podem ser percebidos na ênfase com que ele escreve, em 12/01/1910:

É o caso que leio e leio e leio Camilo [...]. Leio-o e penetro-me de Camilo, ensabão-me com as riquezas do maior sabedor da língua d'aquém e d'além mar, Algarves e Colônias; e, com a “descoberta” que fiz do que realmente é a língua portuguesa, espanto-me do atrevimento da filha bastarda que vingou vicejar nestas paragens, tomou-lhe o nome e vive a dar-se como sua sucessora! [...]

Sempre vivi nesse elegante atascal da língua francesa, no qual me cevava de literaturas exóticas, eslava, britânica, escandinava e até hindustânica – sem me lembrar que isso só deve ser permitido aos que já perlustraram a fundo as províncias da literatura pátria. E tão encrostado me pôs o longo patinar por anos a fio nesse engano ledó e cego, que não creio em cura para o mal. [...] Fiz vir

um fardel de 50 volumes [de obras de Camilo] que trago (tragar, engulir) em parcelas de meio por dia. E espero encomendas feitas a várias livrarias lusitanas [...]. (LOBATO, 1948a, v.1, p.285-286)

Os elogios rasgados a Camilo, amplificados pelo tom hiperbólico dessa carta, deram azo a que se visse em Lobato um purismo lusitano no uso da língua (LEITE, 2006, p.121-169). A leitura extensiva da sua correspondência deixa perceber nele um leitor apaixonado, que abusa de expressões enfáticas, que não economiza elogios, mas apresenta sucessivamente, num mesmo conjunto de textos, elogios e críticas a um mesmo escritor. No caso de Camilo, embora ele seja tomado como exemplar no uso da língua e no efeito de sua produção ficcional, Lobato não deixa de observar as diferenças quanto aos usos linguísticos daqui e de Portugal. Alguns meses antes, em agosto de 1909, ele escrevera: “Camilo ainda me choca, é muito bruto, muito português de Portugal e nós somos daqui.” (LOBATO, 1948a, v.1, p.263)

Lobato se embebe de Camilo, talvez sua produção desse período tenha um sabor mais português do que produções posteriores, mas a afeição pelo escritor português funciona sobretudo como uma reação à predominância francesa no mercado editorial brasileiro – a chamada “galomania” então dominante no país, e que havia impregnado as leituras de Lobato nos primeiros anos desse século. O lusitanismo parece, então, um antídoto contra o francesismo percebido em si mesmo e no panorama cultural brasileiro de então.

Não por acaso, Camilo viria a ser personagem de uma deliciosa crônica de Lobato, na qual o estrangeirismo como marca de aparente sofisticação linguística é denunciado e posto a riso pelo próprio escritor português. Num *Curioso caso de materialização* (é esse o título da crônica), Camilo aparece na São Paulo de 1919 e se espanta com o “dialeto dos elegantes”. Os usos linguísticos da elite paulista são apresentados e ridicularizados a partir de um anúncio de restaurante (vide figura 1) no qual o escritor português não reconhece a sua língua: “neste periódico vejo um anúncio em língua que não é minha, nem é língua viva ou morta das minhas conhecidas. Será o idioma do futuro? É nesta sopa juliana que os da terra se entendem?” (LOBATO, 1920, p.188)

O Camilo ficcionalizado aponta um a um os estrangeirismos do anúncio, interrogando sobre seus usos, discutindo os supostos efeitos estilísticos e apontando incorreções gramaticais:

– Leio cá: *diners chics*. Outrora, quando um jantar era um jantar, se lhe apensavam um qualificativo, este só dizia respeito ao seu valor culinário ou nutritivo – jantar opíparo, jantar suculento.

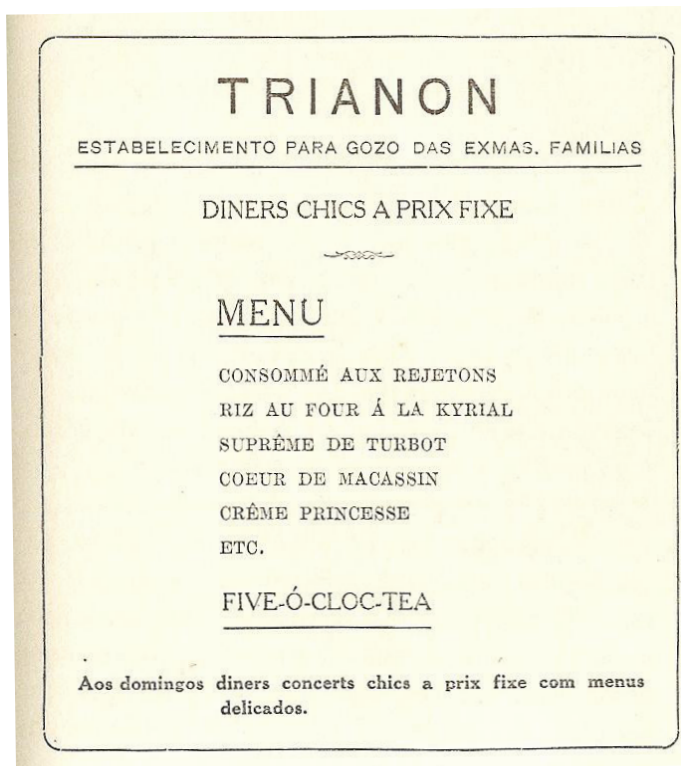


FIGURA 1

“Jantar chic” sabe-me a “laranja sutil”, a “pão elegante”, a “anana-z janota”, a “feijoada distinta de maneiras”, a “batata grácil” e quejandas asnidades.

– É a elegância, mestre, é o requinte!

– Espanta-me também o que os elegantes comem. *Crème Princesse*. Que coisa é?

– Uma gemada qualquer, mestre; a excelência do prato está no nome.

– *Suprême de turbot...*

– Isso é uma papa de cação de Santos.

– *Couer de ma... que? ma-cas-sin... Macassin!* Salta rumor! Em França chamam aos bacorinhos, ou leitões, *marcassins*! Aqui os Kafagos também são Refagos. Comem, além do coração do porquinho, o “r” do *marcassin*! Por que não dizem às claras – leitão!

– Ah, mestre, que ingenuidade a vossa!

– E este *riz au four*? É arroz de forno, evidentemente. Mas, amigo, se o que vocês comem é o porco e o arroz, e se o fato de chamar *marcassin* ao porco e *riz* ao arroz e *four* ao forno, não melhora o sabor do quitute, por que esta parva mentira da desnaturalização dos pitéus?

– Ah, mestre! Como estamos longe do vosso bom senso! A cultura refinou-nos. A civilização cresce em Vila Mariana como a mamona. Adquirimos tanto *gout* que, por instinto, o nosso organismo, num *diner* elegante, repeliria com *vomissements incoercibles* um *plat* nomeado à portuguesa, charramente: arroz de forno, leitão assado. É mister que eles venham, embora não mudados de substância, transfeitos em *marcassin*, ou *riz au four à la Princesse Quelque Chose*. Só assim as fibras da estesia gustativa nos tremelicam de goso e dos olhos nos correm lágrimas *à la Brillat Savarin*.

– Mas o povo desta terra não espinoiteia de riso diante da macaqueira?

– O povo abre a boca. Mas o que importa o povo? Valem as *élites*, e para estas é prova de suprema distinção receber lições de elegância do vatel que organiza a macaqueira e dos *garçons* que a dirigem. Nos *diners*, é de bom tom falar nesta língua burundanga e mastigar com religiosa união todos os *macassins* apresentados, fingindo não saber que aquilo nasceu e cresceu num chiqueiro. (LOBATO, 1920, p.191-192)

Ideias de Jeca Tatu é dos livros mais nacionalistas de Lobato, aquele em que o escritor defende a investigação da cultura nacional, do folclore nacional, em lugar da importação de bens culturais. Elevado à condição de símbolo, Camilo funciona então como estratégia para ridicularização dos excessos de dependência cultural observados na *belle époque* brasileira.

Os traços culturais portugueses eram assumidos por Lobato como mais radicalmente associados à cultura brasileira e, portanto, lhe pareciam menos importados do que os franceses ou ingleses. É bom lembrar que sua obra não se furta a estabelecer relações estreitas com culturas estrangeiras, seja por meio da absorção dessas culturas, da incorporação de seus princípios estéticos ou do diálogo com eles, desde que eles fossem incorporados de forma ativa e crítica pela cultura de destino. É assim que, em *Reinações de Narizinho* (LOBATO, 1931) as crianças do sítio recebem personagens do mundo das fábulas, não apenas como estratégia de citação e elogio, mas propiciando a interação delas com personagens brasileiras, que se posicionavam, discutiam os enredos, argumentavam e desafiavam a lógica das obras originais.

É essa, a meu ver, a postura do escritor diante da obra de Camilo. Em carta de 1915, fica claro que o escritor português funciona como injeção de ânimo para que Lobato veja possibilidades criativas para além dos limites da cultura francesa:

Minhas incursões pelos romances de Camilo têm duas intenções: uma, passarinhar naquela desordenada mata virgem, apanhando

as boas locuções que não tenho em meus viveiros; outra, mariscar os idiotismos, que são as pérolas da língua. E também me é um descanso andar pela floresta do grande malabarista – descanso desta nossa crise monetária de vocábulos e graça, que nos envolve neste país em que a leitura do jornal mata a leitura do livro. Não há livros, Rangel, afora os franceses. Nós precisamos entupir este país com uma chuva de livros. “Chuva que faça o mar, germe que faça a palma”, já o queria Castro Alves. (LOBATO, 1948a, v.2, p.7-9)

Lobato trata alternadamente da leitura da obra de Camilo e da necessidade de produzir literatura nacional. Como observasse no amigo Godofredo Rangel uma certa devoção por Camilo que o fizesse impregnar-se do estilo português, Lobato o adverte, nessa mesma carta:

Com o teu sistema de glossário, sabe o que acontece? Tornamo-nos uns Camilos enfezados, uns puros camelinhos, quando o que eu quero é que de Camilo tu saias mais Rangel do que nunca e eu saia bestialmente Lobato – embora sem as brocas e lagartas para as quais o melhor veneno é justamente Camilo. (LOBATO, 1948a, v. 2, p. 7-9)

É nessa carta também que Lobato anuncia a leitura de *Vinte horas de liteira*, destacando da prosa de Camilo alguns elementos estilísticos. Como se verá a seguir, o estilo, a estrutura e alguns temas dessa obra serão significativos para a produção de Lobato desse final dos anos 1910, com desdobramentos inclusive na década de 1930. A referência ao livro *Vinte horas de liteira* reaparece uma semana depois. A leitura de Camilo parecia ocupar boa parte do tempo livre desse promotor interiorano, que recuperava por carta as discussões literárias dos tempos de faculdade, mantendo com o amigo um tom bastante professoral (Cf. TIN, 2007), sugerindo-lhe *o que ler* e também *lhe ensinando como ler*:

Convidei-te para o passeio através de Camilo como remédio contra o estilo redondo dos jornais que somos forçados a ingerir todos os dias. Camilo é o laxante. Faz que eliminemos a “redondeza”. É a água limpa onde nos lavamos dos solecismos, das frouxidades do dizer do noticiário – e também nos lavamos da adjetivação de homens copados como Coelho Neto. Camilo é lixívia contra todas as gafeiras. E além desse papel de potassa cáustica, ele nos dá essa coisa linda chamada topete. Camilo nos “desabusa”, como aos seminaristas tímidos um companheiro desbocado. Ensina-nos a liberdade de dizer fora que qualquer fôrma. Cada vez que mergulho

em Camilo, saio lá adiante mais eu mesmo – mais topetudo. E o topete filosófico eu o extraio de Nietzsche. Agora estou fazendo uma viagem com o meu topetudo estilístico em *Vinte Horas de Liteira*. (LOBATO, 1948a, v. 2, p. 10-11)

Camilo também será tomado como exemplo de como escrever. Lobato elogia nele a economia de adjetivos e o seu uso significativo, isto é, não redundante nem vazio de significado. A importância desse aspecto estilístico é tamanha que Lobato chega a fazer comentários estatísticos sobre a presença de adjetivos numa obra do escritor português:

Em Camilo noto curiosa evolução: nos últimos livros, velho e doente, é ele um feixe de ossos amarrados por uma rede telefônica de nervos mais vibráteis que cordas eólicas. Seu estilo reflete o Camilo do fim. Não há ali células de gordura. Nada balofo, só durezas. Veja na *Boemia do Espírito*: [...] Temos aqui 13 adjetivos para 198 palavras – 6%! Não pode haver linguagem mais virilizada, mais enxuta, mais ossos e nervos – e gordura nenhuma. Nada amolengante. Lembra vergalho de boi estorricado ao sol. Só 13 adjetivos e todos matematicamente exatos. (LOBATO, 1948a, v.2, p.52-53)

É bom nos lembrarmos de que também incide sobre os adjetivos a crítica do Camilo transformado em personagem de Lobato.

Ainda quanto a aspectos estilísticos, usando Camilo como exemplo, Lobato aconselha Godofredo Rangel a ser mais econômico nas descrições. Escreve ele:

Um defeito, meu, teu, nosso: damos espaço demais ao cenário, com prejuízo das figuras. Em Camilo quase não há cenário; as almas vão logo entrando em cena. Shakespeare pinta-o com uma palavra. Nós nos perdemos nas mignardises da paisagem, a copiar até as perninhas dos carrapatos – vício que vem do tempo em que o Naturalismo zolaiesco nos seduziu. Mas aquilo era exagero despropositado. Eles estavam botando a língua para o Romantismo. (LOBATO, 1948a, v.2, p.13-14)

De fato, Lobato parece ter diminuído progressivamente a extensão das descrições (sobretudo da natureza) em suas narrativas¹. As descrições de personagens são, desde as obras iniciais, bastante breves. Porém, a auto-

1 Exemplo disso é a redução significativa na descrição da paisagem no conto *Bocatorta*, cujo processo de escrita foi analisado em MARTINS, 2011.

crítica observada no início da citação me parece ser mais uma forma velada de fazer a crítica a um procedimento de Rangel, provavelmente encontrado no texto literário que ele comenta nessa carta, do que um *mea culpa* com relação à sua própria produção. Talvez Lobato tenha feito a autocrítica apenas para não pesar a mão na crítica ao amigo. Se a descrição, assim como as digressões, têm lugar de destaque nos textos de Lobato, sua dosagem frequentemente é feita por meio da inserção de observações críticas que, como veremos a seguir, são semelhantes aos usos descritivos, digressivos e metalinguísticos encontrados nas *Vinte horas de liteira* de Camilo.

Desse livro, mencionado em carta de 1915, Lobato extraiu um trecho e usou-o como epígrafe para um conto seu, publicado na *Revista do Brasil* em 1916. O conto intitulado *A vingança da peroba* seria publicado em livro em 1918, em *Urupês*, mas sem a epígrafe camiliana. O texto de Camilo não está mais no de Lobato, nem na primeira edição, nem nas Obras Completas. É parte constitutiva apenas de sua primeira versão impressa em periódico – mas está em estado latente no texto ficcional em todas as versões. Eis o trecho citado como epígrafe:

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 invejados 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” (LOBATO, 1916, p.281)

Se esta investigação traz de novo a epígrafe camiliana à superfície do texto, como um laço de afinidade entre as obras dos dois escritores – afinidade primeiro explícita, e depois tornada implícita no processo de escrita da narrativa –, cabe agora investigar com mais vagar a relação entre os textos *ficcionais* de Lobato e Camilo, para além das cartas.

2. INTERTEXTO: TEMAS, ESTILO, ESTRUTURA E PROCEDIMENTOS NARRATIVOS

Lobato foi leitor e admirador de Camilo, como as cartas documentam. Depois dessa constatação, uma análise de aspectos dos seus textos ficcionais pode nos ajudar a compreender os efeitos dessa admiração no processo de composição ficcional de Lobato, no qual se percebem ecos de procedimentos narrativos do escritor português.

A obra *Vinte horas de liteira* (CASTELO BRANCO, 1864) é construída por meio de um diálogo entre o narrador (um romancista, figuração literária do próprio Camilo) e um interlocutor (seu amigo Antônio Joaquim) que viajam juntos numa liteira. A viagem os aproxima e dá oportunidade de eles tecerem uma longa conversa, na qual Antônio Joaquim conta diversas histórias que o narrador-romancista comenta, elogia e julga inspiradoras, a tal ponto que, ao final da viagem, ele decide recontá-las num livro. As histórias narradas servem de motivo, também, para a discussão de procedimentos narrativos (estilísticos, escolhas temáticas) do narrador-romancista. É essa a estrutura elementar das *Vinte horas de liteira*.

Sílvio Renato Jorge descreve as histórias de Antônio Joaquim como:

[...] uma sucessão de quadros que buscam, sobretudo, a transmissão de valores e a pintura de costumes campestres. No fundo, porém, o que se pretende é uma reflexão acerca do estatuto do literário, segundo o modelo em voga na época, através do embate entre vida e literatura [...], entre tradição narrativa e experiência escrita. (JORGE, 2006, p.96)

Essa discussão metaliterária está evidente, por exemplo, no trecho usado por Lobato como epígrafe do seu conto. Quem o enuncia, na narrativa de Camilo, é o narrador-romancista, em defesa de suas escolhas de ambientação narrativa. Mas poderia ser o autor de *Urupês*, como também o narrador de *A vingança da peroba*.

Esse conto de Lobato é um importante exemplar de suas primeiras narrativas: regionalista no tema, no propósito, na ambientação. Trata-se do primeiro conto de Lobato publicado na *Revista do Brasil*, na qual, no intervalo entre 1916 e 1923, ele publicaria 29 contos, além de textos críticos e trechos de literatura infantil (MARTINS, 1998).

A primeira frase do conto, depois da epígrafe, é esta: “A cidade duvidará do caso.” É com ela que o narrador começa a contar a história de duas famílias de sitiantes: uma pobre e sem perspectivas, liderada por Nunes, um homem bêbado e preguiçoso, pai de várias filhas mulheres, a

quem faltam braços para o trabalho no campo; a outra família, próspera, é liderada por Pedro Porunga, pai de filhos homens e trabalhadores. Nunes, o chefe da primeira família, decide construir um monjolo, e a sua construção é o tema central da narrativa. Como os contos de *Urupês* são quase todos trágicos, o destino da família e da construção do monjolo não são felizes, seja como consequência da baixa qualidade do trabalho dos monjoleiros, do alcoolismo dos personagens Nunes (o pai) e Pernambi (o filho), ou ainda da indiferença de Nunes com relação a uma lenda (um suposto feitiço) que pairava sobre as árvores da mata.

A história ambientada no campo é enunciada por um narrador que conhece os dois universos, o urbano e o rural, a ponto de supor qual seria a reação dos leitores urbanos. Ao supor que os leitores da cidade duvidariam do caso, ele parece identificar o público-alvo potencial, ou preferencial, a quem ele precisa convencer. Essa frase de abertura denuncia posicionamento semelhante ao do escritor polemista na abertura do artigo *Velha praga*, escrito em 1914 e reunido nesse mesmo livro. Nesse artigo, diante da crença de que os leitores se interessavam apenas por assuntos internacionais, notadamente pela (primeira) Guerra, Lobato se investe da responsabilidade de representar a voz do campo (que ele chama de sertão) ao apresentar um problema nacional. Escreve ele:

Andam todos em nossa terra por tal forma estonteados com as proezas infernais dos belacíssimos “vons” alemães, que não sobram olhos para enxergar os males caseiros.

Venha, pois, uma voz do sertão dizer às gentes da cidade que se lá fora o fogo da guerra lavra implacável, fogo não menos destruidor devasta nossas matas, com furor não menos germânico. (LOBATO, 1948b, p. 233)

Ao dizer que “a cidade duvidará do caso”, o narrador se apresenta, tal qual o narrador camiliano, como um sujeito que transita entre os dois universos, entre o campo e a cidade, e que prefere, para criação literária, os temas ligados ao “sertão” ou ao “viver campesino”, considerados por ambos mais originais do que os monótonos temas urbanos.

Numa carta escrita em fevereiro de 1916, Lobato anunciava a publicação desse seu conto e se mostrava especialmente entusiasmado com a epígrafe escolhida:

No segundo número da *Revista do Brasil* apareço com a *Vingança da Peroba* – um conto de monjolo e monjoleiros que termina sangrentamente. Acho que o sangue em golfos trágicos e o amor são

as únicas coisas que nunca saem da moda em todas as literaturas. A ideia desse conto me veio há pouco tempo, quando mandei um monjoleiro da zona fazer um monjolo cá para a fazenda. Eu passava na “obra”, vendo aquele serviço de escavamento a enxó e provocando conversa com o carapina e o seu ajudante. Eles fizeram-me o monjolo e eu fiz o conto. Saiu escudado com uma bela citação de Camilo nas *Vinte horas de Liteira*. Leia isso [a citação de Camilo], seu Rangel, e achate-se. (LOBATO, 1948a, v.2, p.68-9)

Segundo se depreende desse seu depoimento, o diálogo com os trabalhadores rurais (o carapina e seu ajudante) ajudaram-no a compor personagens, possivelmente sua linguagem e a situação narrativa, isto é, o enredamento entre um problema prático (a sobrevivência da família) e uma lenda, um feitiço que pairava sobre a madeira da qual o monjolo foi feito. A narrativa traz em seu coração um mito de origem rural, que paira como explicação possível – embora não como única explicação – sobre a tragédia final, a morte violenta do menino Pernambi, arruinado pelo álcool e estralado pelo monjolo.

Seja como escritor, seja como leitor, Lobato demandava da literatura uma alta dose de verossimilhança na representação de tipos humanos, da cultura, da linguagem. A tal ponto que, ao ler Camilo, Lobato planejava ir a campo cotejar² literatura e vida real, como se lê numa carta escrita em 1915, em que ele parafraseia o trecho já citado das *Vinte horas de liteira*:

Estou à espera dum americano que vem ver a fazenda. Se acaso sair o negócio, talvez eu realize uma ideia: ir espiar o vulcão europeu de uma aldeia do Minho que seja toda ela Camilo. Quero ler Camilo em Cabeceiras do Basto, para ver se é assim mesmo. Isso será comer curau dentro do milharal. E conto contigo lá [...]. E lá comeremos os divinos figos minhotos e ouviremos latejar os olhos d'água donde todos saímos; e restauraremos as nossas virgindades estéticas, gafadas pelas superfetações cosmopolitas. E voltaremos, depois de dois anos de assimilação da língua ambiente, dois tremendos escritores, para assombro destes papuas. (LOBATO, 1948a, v.2, p.17)

As experiências da literatura e da viagem estão intimamente associadas nessa maneira de conceber a experiência leitora. Tão mais intensa ela será quanto mais se aproximar da experiência efetiva, da vida pulsante. Literatura e conhecimento de mundo se alimentam mutuamente. Porém,

2 Esse procedimento de identificação entre o literário e o real seria repensado e superado pelo escritor em 1923, notadamente no conto *Duas cavalgadas* (LOBATO, 1948c).

que fique claro, nessa concepção de Lobato literatura e experiência não se substituem, mas se complementam.

Parece estar no cerne desse intervalo entre experiência empírica e literatura a consciência de que a percepção da realidade ganha densidade por meio da mediação. E o exercício dessa mediação em literatura, como se sabe, é desempenhado tanto pelo escritor como também pelo narrador. Não poucas vezes, o narrador lobatiano reconta casos ouvidos de caboclos. Quem viveu a experiência nem sempre assume a função de narrador. A narração é feita de segunda mão, portanto. Ao recontar, o narrador (geralmente mais estudado que o caboclo, geralmente conhecedor dos espaços urbanos como também dos rurais) reclama ter perdido o correntio da frase, a riqueza da linguagem, mas é capaz de extrair da trama narrativa reflexões que o narrador original não teria alcançado sozinho. É o que acontece no conto *O mata-pau* (LOBATO, 1948b), por exemplo.³

O espaço do narrador não é, portanto, apenas o de contador de histórias, dono de um saber “só de experiências feito”. Pelo contrário. Se ele é um contador de segunda mão, se a experiência não foi vivida por ele, mas por outro, sua especificidade se sustenta pelas qualidades de suas observações e/ou das análises dos fatos narrados. O estilo narrativo – mais do que só o fato narrado – ganha destaque na trama; tamanho destaque que o próprio ato de narrar se converte em objeto da narração. Tanto num escritor como no outro.

Em outras palavras, os aspectos digressivos e metalinguísticos da narrativa de Camilo parecem ter exercido significativa influência sobre Lobato. E esses aspectos da atuação do narrador – a digressão e a metalinguagem – são especialmente observáveis em *Vinte horas de liteira*, por ter como narrador principal um escritor e como interlocutor um leitor e contador de histórias, ambos aptos a transformarem o ato de narrar no próprio objeto da narrativa. Antônio Joaquim e seu amigo romancista discutem os procedimentos narrativos uns dos outros, suas escolhas estilísticas, seus efeitos, o ritmo das suas narrativas e outros elementos da composição do texto literário.

Os comentários não costumam ser lisonjeiros. Antônio Joaquim deprecia o estilo do romancista, que considera excessivamente sentimental,

³ Em *Vintes horas de liteira*, o jogo entre dois narradores é de outro tipo. Ambos são cultos. Ambos conhecedores do mundo urbano e admiradores do mundo rural e tradicional. Mas, tanto em Camilo como em Lobato, os narradores documentam as transformações modernizadoras que eles observam, ora lastimando as transformações sofridas pelas culturas tradicionais, ora documentando criticamente o ritmo desigual dessas transformações em diferentes regiões dos países. Assim como o personagem de Camilo se refere ao “progresso moroso de nossas províncias” (CASTELO BRANCO, 1864, p.153), os narradores de Lobato se lastimam pelo aspecto decadente das “cidades mortas” do Vale do Paraíba, pelo seu isolamento, pela resistência do Jeca Tatu diante do progresso, pela precariedade das instituições políticas “modernas” no interior do país. A modernização desigual é percebida criticamente por ambos.

embora reconheça o seu efeito sobre alguns tipos de leitores (especialmente leitoras!):

Sabes que eu leio os teus romances: é o máximo sacrifício que posso fazer-te das minhas horas de repouso. Em louvor dos teus livros, basta dizer-te que os leio. Prendem-me a curiosidade uns paradoxos de virtude que tu estendes a trezentas páginas. Já fizeste chorar minha mulher: quase que ma ias fazendo nervosa! Foi-me preciso dizer-lhe que tu mentias como dois ministérios, e que timbravas em ter um estilo de cebola ou de mostarda de sinapismos que faz rebentar chafarizes de pranto. Nem assim consegui desacreditar-te! Assim que sai romance teu, minha mulher, combinada com o editor, seca-me a paciência, até que o livro chega de Braga entre um papeliço de açúcar, e o saco do arroz. A pobre mulher começa a chorar no título; estrenouta-se a ler; e, ao outro dia, está desolhada, e amarela como as doze mulheres tísicas, que tens levado à sepultura num rio de lágrimas. Tens romances, meu amigo, que mentem desde o título. (CASTELO BRANCO, 1864, p.3)

Por sua vez, o narrador romancista também interpela Antônio Joaquim, sobretudo quando a trama narrativa é adiada em favor de digressões históricas ou filosóficas. É o que acontece quando Antônio se desvia do relato de uma de suas histórias para tecer considerações sobre as penas da lei:

N'aquele tempo era tão fácil enforcar um ladrão, como é fácil hoje apressilhar-lhe uma venera na lapela da casaca. Tempos escuros em que as forcas eram uns como postes dos lampiões, com que a justiça alumia a estrada do dever. Hoje a força não passa de um pretexto para clamorosos discursos, e choradeiras de romances, em que o bom siso perneia estrangulado às vezes. Eu sou dos que opinam pela necessidade da força... Se queres, vamos discutir esta questão.

- Eu antes queria a história, meu amigo.
- Pois como quiseres: [...] (idem, p.121-2)

Como se vê, o romancista tornado ouvinte prefere ater-se aos fatos, deixando de lado as considerações de teor histórico ou reflexivo. Porém, não é o escritor propriamente dito, mas é o escritor-tornado-personagem quem anuncia essa preferência. O escritor que efetivamente tem a pena em suas mãos, pelo contrário, insere a digressão no tecido narrativo, adia o desenlace da trama e soma à digressão um comentário sobre o próprio ato digressivo.

Destaco uma última interferência digressiva (dentre as tantas que há nessa obra), na qual Antônio Joaquim aproveita a situação narrada para

tecer comentários moralizantes à história, por meio de máximas que ele enuncia e cujo efeito sobre o ouvinte ele comenta:

A contrição do crime é a mais expressiva e tocante homenagem às consciências puras. Os remorsos da vida pecaminosa valem mais como exemplo que a serena prática das virtudes. A gente repara mais nas lágrimas da penitência que nas alegrias da alma inocente... Parece que te enfadam essas máximas!...

– Não: eu gosto muito de máximas; – respondi – porém, quando as narrativas me interessam a curiosidade, antes quero ouvir as máximas no fim da história. No entanto, se...

– Pois sim: eu vou direito ao ponto, visto que não é lícito imitar-te na manha com que tu, nos teus romances, insertas axiomas, quando a imaginação te emperra.

– Agradecido... Não se pode ser La Rochefoucauld sem ter-se a fantasia perra!... Tu e os leitores da tua laia é que afogam os embriões dos escritores aforismáticos em Portugal. Pois sabe tu que a eternidade de muitos livros é o estilo sentencioso que lha dá. Os romances vão a pique às vinte e quatro horas de navegação, por que não levam lastro de sentenças. Entre nós, há um exemplo da duração de um renome, devido à gravidade das máximas: são os romances do conselheiro Rodrigues de Bastos. É, todavia, necessário que o escritor seja maior de oitenta anos para que os leitores lhe revelem o tom pedagógico dos axiomas...

– Agora, o estafador da paciência estás sendo tu – atalhou António Joaquim. Afogando, com o devido respeito, os teus embriões aforismáticos, direi que Nuno de Mendonça encontrou as portas de sua casa fechadas. (idem, p.142-3)

Mais do que simples digressões, como se vê, trata-se de comentários sobre o ato de tecer digressões, de formular axiomas, de recheiar as narrativas com comentários opinativos. O trecho não é curto: como essa, as interrupções das narrativas de Antônio Joaquim são efetivas e tão constantes que se tornam elas mesmas um tema permanente nessa obra feita de tantas histórias. As histórias são atadas entre si por reflexões a respeito do ato de narrar. O fluxo dessas reflexões é entrecortado, dando espaço a discussões a respeito de sua utilidade e interesse, da extensão ideal, da localização ideal na trama. Não há consenso entre os personagens. Há, mais do que isso, diferenças de procedimentos narrativos sendo postos em debate.

Procedimento semelhante foi posto em prática por Lobato em *Os faroleiros* (LOBATO, 1948b), conto no qual o escritor trabalhou enquanto lia *Vinte horas de liteira*, como o atestam suas cartas. Algo na estrutura os assemelha: trata-se de uma conversa entre amigos. Mas as semelhanças temáticas não vão muito além disso. Adequado aos princípios narrativos

de Lobato, o narrador é um sujeito que já viveu num farol e portanto se dispõe a narrar uma experiência em primeira mão. A narrativa é precedida por extenso comentário a respeito da potência do tema, de sua tradição cultural, do interesse despertado por um conto lido (de Kipling) sobre o mesmo tema. Donde fica claro que a experiência “em primeira mão” estava já perpassada por experiências literárias. O momento de mais extensa digressão, no conto, também fica por conta de observações de teor artístico a respeito das mudanças sofridas pelo tema da narrativa – a vida no farol – ao longo do tempo, em função das transformações modernizadoras dos meios de transporte marítimo:

Como se casa bem com o mar o barco a vela! E que sórdido baratão craquento é ao pé dele o navio a vapor!

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

Progresso amigo, tu és cômodo, és delicioso, mas feio... Que fizeste da coisa linda que é a vela enfunada? Do barco à antiga, onde ressoavam canções de maruja, e todo se enleava de cordame, e trazia gajeiro na gávea, e lendas de serpentes marinhas na boca dos marinheiros, e a Nossa Senhora dos Navegantes em todas as almas, e o medo das sereias em todas as imaginações?

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

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

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

– Conta, conta... (LOBATO, 1948b, p.65-6)

Como se vê, a extensa digressão enreda o tema da narrativa numa tradição artística e num contexto histórico, revelando também o posicionamento do narrador diante das transformações modernizadoras do seu tempo. Como acontecera em Camilo, em Lobato também há, de um lado, um contador digressivo e, de outro, um ouvinte solicitando agilidade narrativa. O conto não se furta a apresentar a digressão, a interrompê-la por meio de outro adiamento da narrativa, no qual dois tipos de atitudes diante do texto

são encenadas: aquela que faz uso da digressão e aquela que faz a crítica aos excessos cometidos por certa tradição literária quanto ao uso desse procedimento narrativo.

Assim, as narrativas de Camilo e de Lobato apresentam ficcionalmente debates a respeito do fazer literário de seu tempo. Além de contarem histórias, enredam-nas explicitamente em práticas tradicionais, discutindo-as, problematizando-as. Nem sempre essa tradição narrativa é claramente apresentada. Lobato não cita Camilo nesse conto. Cita Kipling, dentre outros. Kipling, Maupassant, Poe e Machado são frequentemente referidos como uma tradição indiscutível para o conto brasileiro do século XX. Parece-nos importante acrescentar a eles o nome de Camilo.

REFERÊNCIAS

CASTELO BRANCO, Camilo. *Vinte horas de liteira*. Porto: Tipografia do Comércio, 1864. Disponível em <<http://archive.org/details/vintehorasdelit00brangoog>>. Acesso em 28/3/2013.

JORGE, S.R. Olhares sobre a tradição: Camilo Castelo Branco e Miguel Torga in SANTOS, Gilda e VELHO, Gilberto (orgs.). *Artifícios e artefactos: entre o literário e o antropológico*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. p.95-101.

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

LOBATO, Monteiro. A vingança da peroba. *Revista do Brasil*, São Paulo, ano I, n.3, março de 1916. p.281-295.

_____. *Ideias de Jeca Tatu*. 2.ed. São Paulo: Edições da “Revista do Brasil”, 1920.

_____. *Reinações de Narizinho*. São Paulo: Ed. Nacional, 1931.

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

_____. Urupês. In: *Obras completas de Monteiro Lobato*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1948b.

_____. Negrinha. In: *Obras completas de Monteiro Lobato*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1948c.

MARTINS, Milena Ribeiro. *Quem conta um conto... aumenta, diminui, modifica: o processo de escrita do conto lobatiano*. 1998. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 1998. Disponível em <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000136478&opt=4>>. Acesso em: 22/1/ 2014.

_____. Manuscritos modernos: análise de um conto de Monteiro Lobato. In: SEMANA DE LETRAS, 2011, UFPR, Curitiba-PR. Mimeo.

TIN, Emerson. *Em busca do “Lobato das cartas”: a construção da imagem de Monteiro Lobato diante de seus destinatários*. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2007.

Submetido em: 30/03/2013

Aceito em: 01/07/2013