

Sylvia Helena
Telarolli
de Almeida Leite

CHAPÉUS DE PALHA, PANAMÁS, PLUMAS, CARTOLAS

A CARICATURA
NA LITERATURA PAULISTA
1900 1920



Editora
UNESP

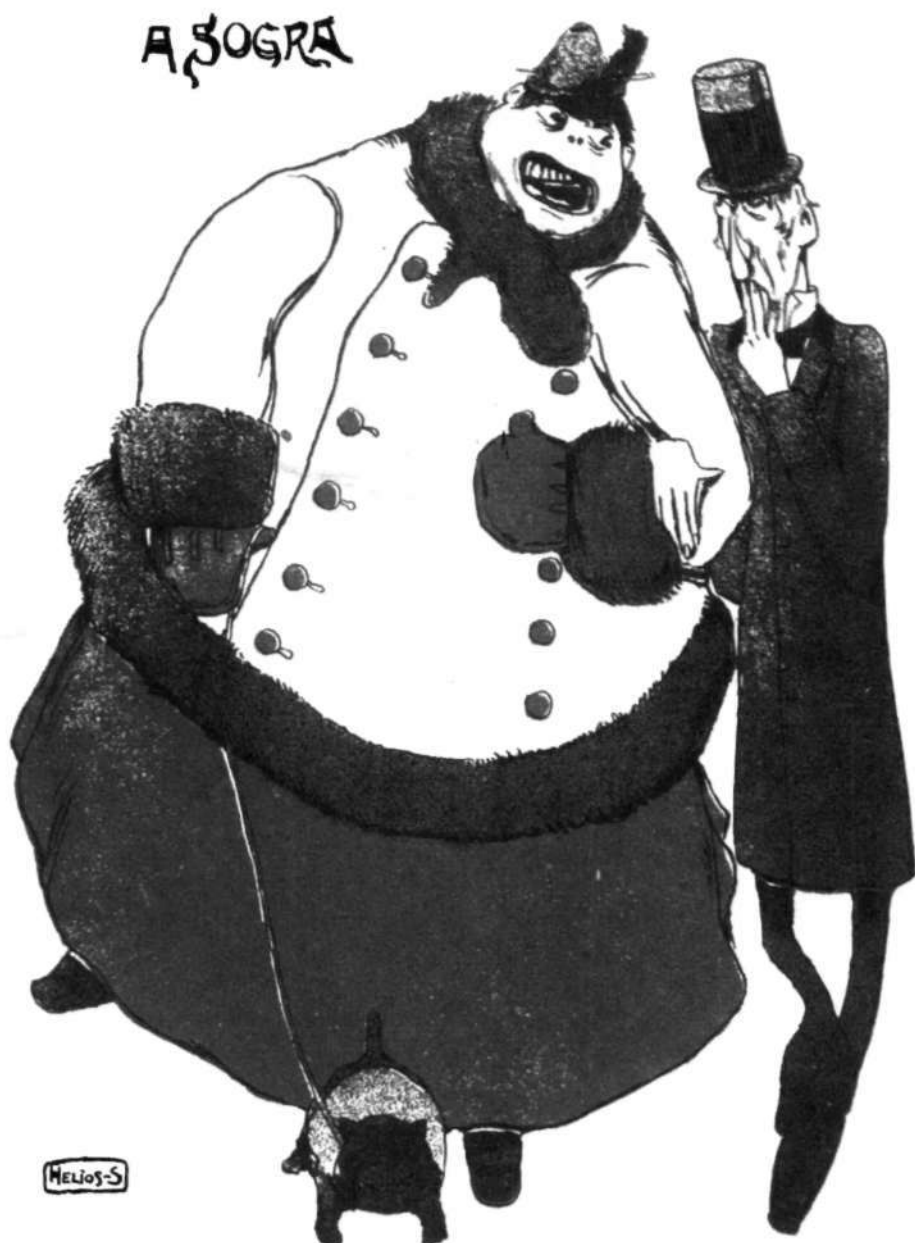
Estrategicamente situada entre dois grandes blocos: por um lado, romantismo, realismo e simbolismo, e, por outro, o modernismo de 22 e seus desdobramentos, a análise de Sylvia Helena incursiona por uma produção literária ainda mal definida pelo termo "pré-modernista".

Vistas sob o ângulo do passado, pode-se dizer que as obras desse período revelam traços conservadores que realimentavam antigas formas de sensibilidade do leitor, ao passo que, se examinadas a partir das produções dos modernistas - então ainda não concretizadas -. Ihe antecipariam algumas de suas principais invenções: uma linguagem variada, mais ágil e próxima do real, uma temática que incorpora tipos e situa do nosso meio. propiciando, em certos casos, um salto para a consciência crítica das relações entre a literatura e seu meio sociocultural e histórico.

A opção por uma ou outra dessas perspectivas tem feito os estudiosos oscilarem da recusa ao período como um todo, por sua falta de originalidade literária, à recuperação e ao reestudo entusiasmado de algumas de suas obras, salvando-as do esquecimento e do rótulo comum que as englobava. Tais são, para lembrar apenas dois autores, as obras de Euclides da Cunha e de Lima Barreto, pela força com que falaram da realidade.

O estudo de Sylvia pressupõe que, em vez de partir das implicações contidas nos prefixos "pós" ou "pré" para compreender as criações do período, será mais produtivo conhecer de perto e em detalhes algumas de suas obras, situando-as ao mesmo tempo no contexto histórico-cultural em que foram produzidas, bem como na relação que elas mantêm entre si e com outras formas de expressão da época. Para isso, a pesquisadora concentra suas análises em personagens-tipo cujas histórias eram muito lidas e apreciadas: Jeca Tatu (de Monteiro Lobato). Joaquim Bentinho (de Cornélio Pires). Juó Bananére (de Alexandre Ribeiro Marcondes Machado) e Madame Pommery (de Hilário Tácito, "persona" do escritor José Maria de Toledo Malta). É bom esclarecer, contudo, que essas figuras não se esgotam em suas funções de representar temas então em voga em São Paulo: o homem do campo, o emigrante, a prostituição etc... mas compõem - no sentido arqueológico do termo - um conjunto de elementos que configuram uma história viva das idéias e dos problemas que emergiam no processo de transformação por que passavam os paulistas e que, em última instância, refletiam a realidade de todo o país.

Seguindo as pistas abertas pelo trabalho de Sylvia, podemos dizer que a densidade ideológica, social e política que as figuras analisadas encarnam, as fazem valer por si próprias no contexto em que atuaram e significaram, sem perder, contudo, suas relações com outros períodos e obras em que a síntese literária e estética entre formas e conteúdos tenha se realizado mais plenamente.



Hélio. *O malho* (14.2.1903).

FIGURA 1 - LIMA, H. *História da caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963. v.I, p.9.

CHAPÉUS DE PALHA, PANAMÁS,
PLUMAS, CARTOLAS

FUNDAÇÃO EDITORA UNESP

Presidente do Conselho Curador

Arthur Roquete de Macedo

Diretor-Presidente

José Castilho Marques Neto

Conselho Editorial Acadêmico

Aguinaldo José Gonçalves

Anna Maria Martinez Corrêa

Antonio Carlos Massabni

Antonio Celso Wagner Zanin

Antonio Manoel dos Santos Silva

Carlos Erivany Fantinati

Fausto Foresti

José Ribeiro Júnior

José Roberto Ferreira

Roberto Kraenkel

Editor Executivo

Tulio Y. Kawata

Editores Assistentes

José Aluysio Reis de Andrade

Maria Aparecida F. M. Bussolotti



CHAPÉUS DE PALHA, PANAMÁS, PLUMAS, CARTOLAS:

A CARICATURA NA LITERATURA PAULISTA (1900-1920)

SYLVIA HELENA TELAROLLI DE ALMEIDA LEITE

Copyright © 1996 by Fundação Editora da UNESP
Direitos de publicação reservados à Fundação Editora da UNESP.

Av. Rio Branco, 1210
01206-904 - São Paulo - SP
Tel./Fax: (011)223-9560

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Leite, Sylvia Helena Telarolli de Almeida

Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas: a caricatura na literatura paulista (1900-1920) / Sylvia Helena Telarolli de Almeida Leite. - São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1996. - (Prismas)

Bibliografia.
ISBN 85-7139-118-1

1. Caricatura - São Paulo 2. Literatura brasileira I. Título.
II. Série.

96-1779

CDD-869.9709

Índices para catálogo sistemático:

1. Caricatura: Escritores Paulistas: Literatura brasileira:
História e crítica 869.9709

Este livro é publicado pelo
Projeto *Edição de Textos de Docentes e Pós-Graduandos da UNESP* -
Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa da UNESP (PROPP),
Fundação Editora da UNESP.



Para
Cyro, Maria Luísa e Marina.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	13
1 CONSIDERAÇÕES INTRODUTÓRIAS	
SOBRE A CARICATURA	19
Caricatura e degradação	19
Caricatura e paródia	22
Entre o louvor e a rejeição	24
Do particular ao geral	27
Da síntese à ampliação	27
A imagem grotesca	28
A caricatura na literatura	31
Personagens esquemáticas X personagens complexas	32
Caricatura e tipo	34
Recursos expressivos	35
2 A CARICATURA NA LITERATURA PAULISTA	
(1900-1920)	39
O Pré-modernismo	39
O sertão e a cidade	42
A literatura paulista	46
Delimitações	46
As vertentes	47

	O "grupo paulista"	59
	Motivações para a caricatura na literatura paulista	61
3	MONTEIRO LOBATO, PALMATÓRIA DO MUNDO	73
	Caricatura e doutrina	75
	O Jeca Tatu	75
	A gênese do Jeca	76
	Recursos expressivos e persuasão	79
	O Jeca Tatuzinho	82
	O Zé Brasil	84
	Um paralelo	85
	A caricatura nos contos	88
	A caricatura como recurso para uma literatura mais popular	91
	Temas	93
	Recursos expressivos	103
	Motivações para a caricatura na literatura de Monteiro Lobato	110
	Conclusões	112
4	CORNÉLIO PIRES: O CAIPIRA ENTRE A ANEDOTA	
	E A LOUVAÇÃO	115
	O "ativista cultural"	115
	A literatura de Cornélio Pires	119
	A crônica do universo caipira	119
	A tendência à estilização e ao pitoresco	121
	A estilização nos poemas	125
	Tipos	127
	Caricaturas	128
	A estilização de personagens não caipiras	136
	A língua como recurso caricaturesco	137
	Conclusões	140
5	JUÓ BANANÉRE: O <i>RIGALEGIO</i> TRADUZ A CIDADE	145
	A gênese de Juó Bananére	145
	Juó Bananére em versão verbal	147
	A "máscara" e as caricaturas	153
	A máscara que desmascara	153
	Caricaturas e caricaturados	157
	A paródia macarrônica	169
	A linguagem	172
	Conclusões	175

6	MADAME POMMERY: UM DIÁLOGO DE SOMBRAS	181
	Efeitos de Pommery	181
	Hilário Tácito, a <i>persona</i>	183
	Recursos expressivos para o delineamento da <i>persona</i>	186
	Madame Pommery: a caricatura de São Paulo	192
	Personagens secundárias	202
	Conclusões	206
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	211
	APÊNDICES	217
1	Amostra de textos satíricos de <i>Moacir Piza</i>	219
2	Série de textos sobre "A Grizia Pulittica" do PRP	231
3	O arquiteto Alexandre Ribeiro Marcondes Machado em Araraquara	241
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	245

APRESENTAÇÃO

Neste livro analiso a composição de caricaturas na literatura de escritores paulistas cuja produção mais significativa foi empreendida entre 1900 e 1920. Achei oportuno tratar de escritores paulistas do período que, por falta de designação mais adequada, se tem rotulado "pre-modernismo" (questão mal resolvida) justamente por serem raros os estudos a respeito.

A partir da década de 1910, já tendo consolidado a supremacia na política e na economia nacionais, São Paulo começa também a se projetar no cenário cultural: com a *Revista do Brasil*, formal, pesada, mas inovadora ao voltar-se com seriedade para questões nacionais; com um razoável movimento editorial, estimulado e fomentado em grande parte por Monteiro Lobato; com uma série de publicações mais alternativas e efêmeras do gênero *d'O Pirralho*, *d'O Queixoso*, *d'O Parafuso*. Isso tudo prepara o clima para a efervescência dos anos 20 e 30, quando se projetariam Mário e Oswald de Andrade, Alcântara Machado, os regionalistas da "geração de 30", e muitos outros cuja produção direta ou indiretamente, confessada ou inconfessadamente, foi marcada por essa literatura ambígua, de mediação, que a antecede.

Quanto à delimitação do período analisado, justifica-se pela frequência e expressividade das caricaturas, marca registrada da literatura híbrida, produzida entre 1900 e 1920, vinculada pela estilização, oscilante entre o documento e o arabesco, dividida entre a crítica mais refletida e a crônica superficial. Nada mais propício à estilização e à necessária rapidez exigida pelos novos

tempos que a caricatura, forma sintética e incisiva, persuasiva, exemplar, de compor personagens.

De todo modo, a delimitação do período não será sempre inteiramente obedecida: impossível ignorar, tratando-se de caricaturas, de Lobato, o Jeca Tatuzinho (1924), o Zé Brasil (1948) e mesmo alguns contos, escritos a maior parte antes de 1920, mas refeitos, revisados depois; de Cornélio Pires, o popularríssimo Joaquim Bentinho, o queima-campo, de 1924. A anexação ao fim do trabalho de algumas crônicas de Juó Bananére sobre a política paulista, publicadas em *O Estado de S.Paulo*, no mês de fevereiro de 1924, justifica-se não só pelo que têm de ilustrativo com relação à sua produção posterior, mas também pelo interesse em contribuir para a divulgação de seu trabalho, tão interessante e sugestivo, tão pouco conhecido.

Dedico um capítulo a Monteiro Lobato, focalizando contos e artigos reunidos em *Urupês*, *Cidades mortas* e *Negrinha*. Uma leitura superficial já atesta a construção de caricaturas visando especialmente à sátira do caipira e dos hábitos interioranos; todavia, fazendo a crítica dos costumes, ora ácida e impiedosa, ora patética e quase comovida, Lobato revela muito mais do que inicialmente se supõe.

Cornélio Pires percorre caminho diverso, em caricaturas que transitam entre a anedota cordial e pitoresca e a louvação mais declarada, buscando sempre conhecer e divulgar mais do caipira e sua vida; a expressividade e a popularidade do "caboclisto" precursor de Cornélio fazem seus textos referência obrigatória a quem estuda a literatura paulista e o regionalismo.

Juó Bananére e Hilário Tácito mostram a outra face de São Paulo, a da cidade que se expande e se transforma num ritmo intenso. Juó é a *persona* irreverente, adotada por Alexandre Ribeiro Marcondes Machado, resgatando o riso escrachado do bufão; Hilário Tácito é a face reversa, *persona* aristocrática, mais refinada, criada por José Maria de Toledo Malta, retomando a vertente da sátira próxima ao humor. O primeiro é o cronista do "Baixo Piques" que macarronicamente se expressa como o ítalo-paulista, vituperando os desmandos da política local e nacional. O segundo é a *persona* culta, que toca com muita agudeza e ironia em questões nevrálgicas da urbe que cresce e aparece: as transformações dos costumes, no burburinho que é também cenário das exuberantes "polacas", autênticas ou não; a crônica dos bordéis elegantes, freqüentados por coronéis, aristocratas e burgueses "levantados na poeira da véspera".

Considereei a contribuição dos estudos literários mais recentes, mas procurei, na medida do possível, compreender a literatura desses escritores sem perder de

vista a sua motivação e significação, no momento em que foi produzida, tentando evitar o anacronismo de abordá-la apenas sob a visão contemporânea. Compreende-se, por isso, a par da preocupação constante em informar e analisar, a ênfase na necessária contextualização histórica.

É o momento em que ocorre uma abertura para atender à demanda de faixa mais extensa de leitores, ampliando o campo da recepção, "democratizando" a literatura: isso se evidencia especialmente no caipirismo mais popular de Cornélio, empenhado nas exigências do espetáculo, na adequação do texto ao ritmo da encenação, à *performance* do contador de anedotas e cantador de modas, despreocupado da qualidade propriamente literária dos contos e poemas; e também se reflete no dialeto das ruas, macarrônico, híbrido, expressão da enorme massa de imigrados italianos que ocupa São Paulo, utilizado por Juó Bananére, assim como na literatura simples, às vezes convencional, mas ao mesmo tempo à vontade, irreverente, de Monteiro Lobato.

Escritores-jornalistas, jornalistas-escritores: transformam-se os meios de disseminação da cultura, intensificando o processo de formação da opinião pública, muda o estilo, a expressão. Predominam as narrativas curtas, sintéticas, tensas, enxutas, contos-casos, textos-relâmpagos. Edgar Allan Poe já detectara bem antes o espírito dessas mudanças com observações acerca da literatura americana, mas que servem também para o nosso caso:

O Progresso realizado em alguns anos pelas revistas e magazines não deve ser interpretado como quereriam certos críticos. Não é uma decadência do gosto... É, antes, um sinal dos tempos; é o primeiro indício de uma era em que se irá caminhar para o que é breve, condensado, bem digerido, e se irá abandonar a bagagem volumosa; é o advento do jornalismo e a decadência da dissertação. Começa-se a preferir a artilharia ligeira às grandes peças. Não afirmarei que os homens de hoje tenham o pensamento mais profundo do que há um século, mas, indubitavelmente, eles o têm mais ágil, mais rápido, mais reto... (Poe, 1986, p.986)

Ao final do trabalho, o saldo de enfrentar com gosto e paixão um gênero à margem, a sátira, voz dos inconformados; um período desconsiderado, esgarçado entre o "pós" e o "pré", para o qual não há sequer uma designação adequada; e autores quase ignorados ou subestimados, varrendo um pouco a poeira do tempo e do esquecimento.

O Ser que quis multiplicar sua imagem não colocou de modo algum na boca do homem os dentes do leão, mas o homem morde com o riso; nem nos seus olhos toda a astúcia encantadora da serpente, mas ele seduz com as lágrimas...

(Baudelaire, C. De l'essence du rire, in: *Curiosités esthétiques*: L'art romantique et autres oeuvres critiques, p.245).

1 CONSIDERAÇÕES INTRODUTÓRIAS SOBRE A CARICATURA

A deformação é palco da virtude ...
(Hansen, J. A. *A sátira e o engenho*, p.233)

CARICATURA E DEGRADAÇÃO

A caricatura é criação associada ao cômico, apesar de nem sempre provocar o riso, podendo despertar o medo ou o horror. Recurso especialmente explorado nas artes visuais (charges em jornais, revistas e livros), pode também ser construída com outros elementos, que associam o visual e o verbal (cinema, teatro, quadros humorísticos e novelas de TV) ou mesmo restringindo-se ao material verbal (contos, novelas, romances, crônicas, poemas).

O prazer experimentado na observação de uma caricatura provavelmente advém da "economia em energia mental" e das "relações com a vida infantil", pois a caricatura parte de uma economia de pensamento, ao associar numa mesma imagem uma comparação cômica e o efeito de uma tendência engenhosamente oculta, que resulta na "reprodução deformada de uma semelhança reconhecível". Assim, a deformação da imagem evidencia uma deformação do original (Kris, 1964, p.10-26).

O efeito cômico é produzido pelo "reconhecimento da semelhança no dessemelhante"; portanto, requisita especialmente a participação do receptor. O efeito

das caricaturas é repentino, explosivo, e tende a desaparecer, diferentemente de retratos mais elaborados ou personagens mais densas, cujo efeito é duradouro (Kris, 1964,p.34-54).

A caricatura (*caricare*, do italiano carregar ou sobrecarregar, a partir de traços distintivos) aparece tardiamente na arte ocidental. O termo caricatura e sua prática datam de fins do século XVI; os inventores desse gênero de retrato jocoso, de zombaria, foram os irmãos Carracci, artistas sofisticados da Academia de Bolonha.

A construção caricaturesca joga fundamentalmente com a diferença entre *semelhança* e *equivalência*, pois "procura o máximo de semelhança com o conjunto da pessoa retratada", ao mesmo tempo que, por brincadeira ou zombaria,

os defeitos dos traços copiados são exagerados e acentuados desproporcionalmente, de modo que, no todo, o retrato é o do modelo, enquanto que seus componentes são mudados. (Gombrich, 1986, p.289-313)

A equivalência não se encontra propriamente na semelhança entre caricaturado e traços caricaturantes, mas reside na identidade evidenciada entre eles, por isso, a caricatura é máscara que desmascara, enfatizando a *dissolução de unidade* ou a *disjunção* no caricaturado (entre aparência e essência, entre forma e conteúdo, entre simulação e realidade).

O caricaturista faz um perfil de poucas linhas, empreendendo a deformação deliberada do original, com propósitos jocosos. Joles caracteriza o cômico pela potencialidade para "desatar" objetos (forma de desfazer o insuficiente e descarregar uma tensão), afirmando: "o universo do cômico e um universo em que todas coisas se atam, ao desfazerem-se ou ao desatarem-se"; seguindo essa linha de pensamento, define caricaturas como "objetos em que o desenlace se faz num único ponto", compondo uma imagem que

ataca um caráter mediante uma reprodução jocosa (caricato), sublinhando e exagerando certos traços (carica) para tentar deslindar a compleição física e mental do visado. (Joles, 1976,p.205-16)

Como se observa, a caricatura parte de um "desenlace" (o desvio, a descon-tinuidade, a disjunção), que desnuda a insuficiência, desconstruindo a imagem do caricaturado ao mesmo tempo que reconstrói um "outro", revelador das incongruências do original; por isso é reprodução negativa, às avessas.

A caricatura humilha porque amplia os desvios, a incongruência (como se o seu observador usasse lentes de aumento), e faz deles a norma. A arte do

caricaturista consiste em apreender o que há de "rígido" (no corpo, caráter ou espírito do caricaturado):

é risível certa rigidez mecânica onde deveria haver a maleabilidade atenta e a flexibilidade viva de uma pessoa. (Bergson, 1983, p.15)

daí o cômico do "desajeitamento"; é necessário que o produtor da caricatura consiga captar o desequilíbrio e a desarmonia (muitas vezes quase imperceptíveis), tornando-os visíveis a todos os olhos, mediante a sua "ampliação". Por outro lado, é preciso que o exagero não pareça ser o seu fim único, mas deve ficar evidente que é simples meio de que se vale o desenhista para tornar manifestas aos nossos olhos as contorções que ele percebe se insinuarem na natureza. É como se o caricaturista fizesse o próprio traço disforme "caretear" (Bergson, 1983, p.21-2).

O cômico da caricatura em grande parte reside nessa mesclagem de domínios, ao imputar movimento ao que inicialmente era só forma; nessa, mais do que em qualquer outra manifestação, a comicidade aflora pela revelação do mecânico, do artificial, da rigidez, do que é "hábito adquirido e conservado", especialmente quando traço *involuntário*, retirando do humano sua mais cara conquista, a liberdade e o arbítrio. Mais cômico e denso se tornará esse recurso se esse *desvio* apresentado, inicialmente referindo-se à esfera do físico, se associar a algum desvio fundamental, do íntimo da pessoa. Quanto mais fundo a caricatura penetrar, no sentido do superficial (o físico, os gestos, o olhar, as maneiras, o comportamento) para o substancial (traços do caráter, do temperamento, valores etc), mais intenso será seu poder de corrosão.

Para que o delineamento da caricatura tenha eficácia cômica, é necessário o tratamento ridículo de um defeito que ordinariamente inspira compaixão. Para isso contribuem alguns artifícios: 1. o defeito deve ser isolado "em meio à alma do personagem", como se fosse um parasita "dotado de existência independente"; 2. a impressão produzida pela apresentação dessa discrepância deve ser acentuada - serão enfatizados os gestos (atitudes, movimentos, discursos) e não as ações da personagem; 3. é preciso acentuar-se o que há de inconsciente e involuntário, o automático e o mecânico que fazem a personagem ridícula (Bergson, 1983, p.22-3).

Na criação caricaturesca é cômico o que há de *revelação*; é a insurreição daquilo que de algum modo se disfarçava e, à revelia da vítima, torna-se evidente e explícito.

Enquanto produção que visa à *degradação*, o recurso comum na caricatura associar ou aproximar, conjugando, "duas diferentes estruturas de referência", habitualmente o *exaltado* (uma figura pública, alguém de projeção) e o *humilde* (um animal, um vegetal, imagens minerais, figuras mecânicas).

Para a maior eficácia desmistificadora, é fundamental que se explore a *dissociação* entre as idéias, pensamentos ou intenções do satirizado e suas atitudes e palavras.

A caricatura é um eficiente instrumento depreciativo, pois deixa uma marca funda como uma cicatriz, que pode ser eventualmente atenuada, mas jamais esquecida. Toda vez que o caricaturado for olhado por alguém que tenha prévio conhecimento de seu "retrato caricaturesco" será sobreposto à sua imagem real o perfil cômico dele traçado.

É célebre a seqüência feita por Philipon, em que aproxima o rosto do rei Luís Felipe à imagem de uma pêra (em francês, *poire*, que, ao mesmo tempo, denomina a fruta e adjetiva o tolo). As conseqüências do episódio não foram pequenas, mostrando o constrangimento e o desconforto do criticado ante a caricatura. Como se observa, a *degradação do eminente* não comporta a posição respeitosa ou servil do caricaturista.

Segundo Freud, a caricatura degrada, extraindo do conjunto do eminente um traço isolado, que se torna cômico, mas que antes, como parte do todo, estava despercebido. Com esse recurso, a comicidade compromete a totalidade da imagem; nos casos em que não existe o fato risível, ele deverá ser criado pela caricatura, exagerando um aspecto que não era cômico por si. O curioso é que "o efeito da caricatura não é essencialmente afetado por tal falsificação da realidade" (Freud, 1952, p.175-6).

CARICATURA E PARÓDIA

A caricatura é recurso comumente empregado em produções de cunho satírico, dado o seu caráter demolidor e desmistificador, assim como a paródia, que também funciona como uma caricatura do material que a inspira. Entretanto, o centro de interesse da paródia são as *produções humanas* (peças de teatro, filmes, programas de TV, discursos, literatura etc), enquanto a caricatura explora os mais diferentes traços que caracterizam o *próprio homem* (pode-se fazer a caricatura de animais, por exemplo, mas ela só terá sentido como uma projeção de atributos humanos).

Há dois tipos de caricatura, uma que deforma grotescamente, ou com certa sutileza delineia o perfil *às avessas* de figuras reais, de carne e osso, que povoam o cenário da história de um momento, e outra que espraia a crítica em imagens que caracterizam vícios e costumes perniciosos ou ridículos, que devem ser evitados, desdenhados, definindo o reflexo, não de um indivíduo, mas de todo

um grupo social. O primeiro tipo de caricatura é freqüente, bastando lembrar da sátira dos políticos, clérigos e figuras eminentes da Bahia colonial registrada nos poemas de Gregório de Matos; o segundo tipo pode ser encontrado na crítica de costumes, por exemplo, dentre a galeria de personagens compostas por Molière, como é o caso do Senhor e da Senhora Jourdain ou das "preciosas ridículas".

Comumente, o retrato físico da personagem caricaturesca se faz num eixo vertical, da cabeça aos pés, acompanhando o percurso do olhar. Não tem a minúcia nem a nitidez do desenho; de perto apresenta-se como um borrão, exigindo para um maior aproveitamento uma visão a distância.

A composição de retratos caricaturescos resulta de trabalho intelectual, extremamente racional, obedecendo a preceitos predeterminados, mas o seu efeito, para agradar, deve simular ingenuidade e falta de artifício (Hansen, 1990, p.10). A caricatura, portanto, deforma seguindo uma certa ordem, segundo paradigmas convencionados para a depreciação. Compõem a caricatura os aspectos do corpo (características e defeitos físicos, trajes e acessórios), os gestos, o comportamento (tiques, manias, hábitos), o modo de pensar, o modo de se expressar (tiques verbais, falhas, incorreções, afetações); esses traços são ampliados e deformados, provocando o riso.

Segundo Pirandelo (1968, p.65), a intenção paródica sempre "comunica forçosamente a forma à caricatura", pois para uma imitação eficiente é necessário tomar os traços mais destacados do imitado e insistir sobre eles; esta insistência é que "engendra, inevitavelmente, a caricatura". O autor chama também a atenção para a impossibilidade de se desconsiderar o dado referencial nesse gênero de criação, pois quem faz uma caricatura ou uma paródia insiste em qualidades que naturalmente sobressaem no objeto, sendo necessário, para entender sua verdade e beleza, "examiná-lo em relação com o modelo" (p.97-8).

A paródia pode desempenhar o papel de um traço, dentre outros, num perfil caricaturesco (isso especialmente nas artes que total ou parcialmente se utilizam do material verbal). Ao delinear uma personagem caricaturesca, o autor poderá recorrer, além da ampliação risível de traços do físico e do caráter, à ênfase no discurso utilizado pela personagem. Assim, a expressão lingüística de personagens pode ser a paródia de um gênero de discurso a ser criticado. Esse recurso é utilizado por Lima Barreto, por exemplo, ao compor caricaturas de políticos da Primeira República, em *Numa e a ninfa*, como atestam Bogóloff:

Por meio de uma alimentação adequada, consigo porcos do tamanho de bois e bois do tamanho de elefantes... (Barreto, 1956c, p. 161)

e Xandu Costale:

O que nos falta é o frio. Ah! A sua Rússia! Eu, se quero ser sempre ativo, tomo todo o dia um banho frio. Sabe como? Tenho em casa uma câmara frigorífica, oito graus abaixo de zero, onde me meto todas as manhãs... O frio é o elemento essencial às civilizações... (Barreto, 1956c,p.161)

que se expressam por meio de clichês que satirizam o evolucionismo e o determinismo que impregnavam o pensamento do período.

ENTRE O LOUVOR E A REJEIÇÃO

O riso, manifestação física por meio da qual avaliamos a eficácia cômica, tem um caráter *duplo*: há um riso *de acolhida* (cômico) e um riso *de exclusão* (ridículo). Portanto, o texto cômico não exerce sempre um papel hostil ou agressivo; pode provocar também no leitor uma reação mais branda, de simpatia, condescendência ou mesmo solidariedade, seja com relação a pessoas ou fatos tratados no texto, seja com relação ao próprio texto ou a seu produtor (Olbrechts-Tyteca, 1974).

Existem duas formas de cômico, uma mais rara, de regozijo e comunhão, ligada ao riso de acolhida, regenerador, fundamentalmente lúdico e cordial, e outra mais comum, forma de punição e recusa ao anômalo ou ao estranho, geradora do riso de rejeição. A primeira apenas constata, a segunda interfere, corrige.

O impulso satírico não é, portanto, requisito obrigatório na composição de uma caricatura. É possível, apesar de mais rara, a criação de caricaturas que se classificam como cordiais, e, pela simpatia que expressam, não são mal vistas pelos caricaturados, apresentando-os favoravelmente, com uma imagem neutra, mais próxima ou infensa, que ressalta ou cria traços de afinidade e identidade com o público.

A caricatura de Rui Barbosa, em que o jurista é desenhado com uma cabeça enorme, que contém uma biblioteca, o que enfatiza a inteligência e o preparo do magistrado,¹ é bastante conhecida. Há caricaturas de J. Carlos em que ele fixa com graça e simpatia, em minúsculas figurinhas, as imagens de Rodrigues Alves e Afonso Pena (Lustosa, 1989); também eram comuns caricaturas afáveis de Getúlio Vargas. Desse modo, é possível observar que há caricaturas que geram o "riso de exclusão", assim como há outras, a menor parte, responsáveis pelo "riso de acolhida".

A par de um caráter punitivo, destrutivo, é preciso lembrar que a caricatura pode ter também uma função *regeneradora*, pois, se reflete a decadência e a morte, por isso mesmo garante um lugar privilegiado ao desvelamento, à revela-

ção, formas de renascimento; afora isso, abre também espaço à experimentação, à livre fantasia, ao empenho lúdico, geradores do riso espontâneo e aberto, de regozijo, sem o amargor e o sarcasmo do satirista.



Ha nesta saudação que aqui fazemos
Uma interpretação de grande alcance:
— Têm todas as pilherias que tecemos
O lemma: *Amorv sol qui sol y penit.*
? - VII - 903

Para redacção de O MALHO

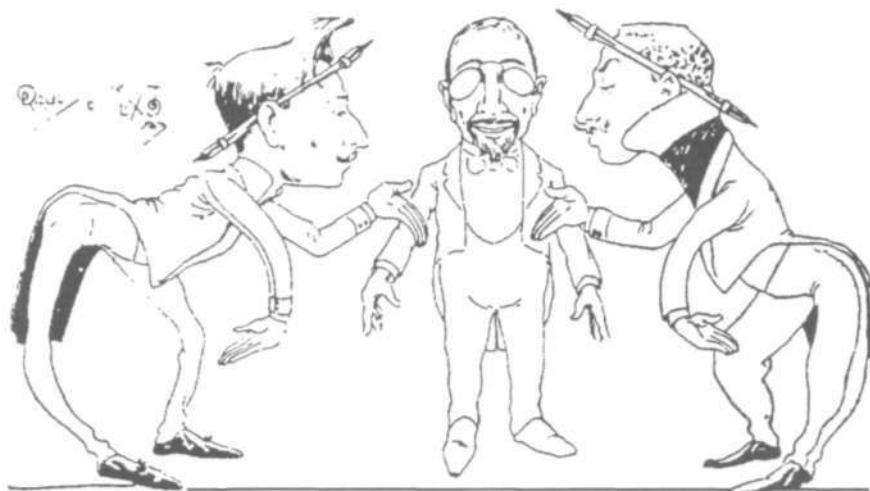


FIGURA 2 - Caricatura cordial, quase afetuosa, feita por Raul e Kalixto. Foi capa de *O Malho* (julho de 1903), "com reprodução do cartão de felicitações enviado pela redação da revista ao eminente chefe da nação (Rodrigues Alves), no dia de seu aniversário natalício" (Lustosa, 1989, p.62).

QUINTA-FEIRA—16—SETEMBRO—1909



200 RÉIS

Capa do nº 1 de *O Filhote* (16.9.1909).

FIGURA 3 - Caricatura de J. Carlos, que explora com simpatia a macrocefalia de Rui Barbosa, tematizando a primeira campanha civilista (Lima, 1963, v.3, p. 1075).

DO PARTICULAR AO GERAL

Cumprindo função crítica ou "homenageando" o caricaturado, a caricatura será comumente marcada pela transitoriedade, pois é produção datada, comprometida com homens, episódios ou fatos circunscritos a limites bastante precisos. Todavia, ocorrem criações caricaturescas que ocupam espaço privilegiado universalizando-se, perenizadas na lembrança do público. Isso normalmente acontece quando superam o mero retrato (de rechaça ou aprovação) de indivíduos ou tipos, tematizando instituições, valores e comportamentos que se revestem de certa generalidade e por isso tomam uma feição mais ampla. Não se pode dizer que Tartufo é apenas uma caricatura que registra costumes do século XVII, pois as ambigüidades que o caracterizam transcendem limites espaço-temporais. A existência de tantos derivados semânticos dicionarizados ("tartufaria", "tartufismo", "tartuficar", "tartufice") para designar traços da personagem (a hipocrisia, a dissimulação) atestam a sua ressonância.

Baudelaire identifica dois tipos de caricatura: aquelas que "só valem pelo que representam" - interessam ao historiador, ao arqueólogo, ao filósofo e, "como as folhas soltas do jornalismo, elas desaparecem levadas pelo sopro incessante que as renova" -; e as outras, que "contêm um elemento misterioso, durável, eterno, que as recomenda à atenção dos artistas, pois trazem consigo esse elemento inapreensível do belo, mesmo nas obras destinadas a representar ao homem sua própria feiúra moral e física" (Baudelaire, 1962, p.242).

DA SÍNTESE À AMPLIAÇÃO

Na comédia é recurso constante a construção de personagens estereotipadas, tendentes à tipificação, pois a redução na densidade da personagem que encarna vícios a serem condenados intensifica a crítica. O cômico não admite a dispersão (aceita apenas se tiver função risível), por isso a personagem ridícula deve *concentrar* e *cristalizar* atributos.

A comicidade da personagem reside em grande parte no potencial de síntese, tornando o objeto muito mais risível do que em uma abordagem analítica, pois a síntese, evidenciando e ampliando a distração cômica, "faz que vejamos como maior a rigidez do sujeito" (Bousono, 1976, p.25).

Na personagem caricaturesca é motivo de riso a ênfase em toda forma de rigidez e inflexibilidade, não só referente aos vícios, mas também às virtudes,

pois "um vício maleável seria menos fácil de ridicularizar do que uma virtude inflexível"(Bergson, 1983, p.74). Lembre-se, a propósito, a melancólica comichice de Policarpo Quaresma, sacrificado por um intransigente patriotismo, ou o tratamento dado por Lobato à honestidade *excessiva*, em "Um homem de consciência" e em "Um homem honesto" ou aos exageros do vezo vernaculizante, em "O colocador de pronomes".

Por outro lado, se a comédia evidencia o ridículo das personagens a partir do que nelas é contrastante ou incongruente, apontando a descontinuidade ou a ruptura com a norma, dialeticamente, ao mesmo tempo, busca relevar o que há de genérico no risível: "A comédia pinta caracteres com que deparamos antes, com que deparamos ainda em nosso caminho. Ela assinala semelhanças..." (Bergson, 1983, p.85).

Assim, tudo pode ser objeto do riso, inclusive o que não é propositadamente cômico. Todos nós (nossas fisionomias, gestos e comportamentos) podemos nos tornar cômicos, ser alvo de caricatura, dependendo sobretudo do ângulo de visão que se exponha ao espectador, e de seu ânimo de espírito. "O cômico, a potência do riso existe naquele que ri e não no objeto do riso" (Baudelaire, 1962, p.251).

Entretanto, o universo do humor é calcado sobre convenções; há situações, comportamentos e atitudes que são *convencionalmente* cômicas, e são esses os aspectos comumente ressaltados e explorados na personagem risível. Essa característica é que abre espaço para a *estilização* e a redução da personagem estereotipada; são, por exemplo, sempre risíveis, quando oportunamente enfatizados, isto é, quando desprovidos de qualquer indício que mesmo vagamente incite o sentimento de solidariedade, pena ou compaixão, certos vícios e caracteres: a avareza, a gula, a ganância. Na comédia, quase sempre as sogras são inoportunas, os maridos traídos são crédulos, os adúlteros são matreiros etc.

A IMAGEM GROTESCA

Como marca grotesca modelando a construção da caricatura, é freqüente o recurso à dimensão da *máscara que revela*, que mesmo incorporando o estigma satírico da destruição e da morte, abre espaço para o seu reverso, forma de nascimento, a renovação da consciência por ela motivada. Desse modo, a máscara se esboça pela dimensão do *mundo ao revés*, com procedimentos que evidenciam o nivelamento ou a inversão de posições (rebaixamento do eminente, exaltação do medíocre ou vulgar); é recorrente no delineamento caricaturesco a presença

do baixo corpóreo ou material (Bakhtin, 1987) - explicitamente exposto ou apenas sugerido, por meio de alusões — mas normalmente cumprindo o propósito da degradação.

É também herança grotesca a ênfase no *disforme* e no *híbrido*, tocando os limites da monstruosidade, da estranheza e da excentricidade e chegando eventualmente às raias do absurdo, em aproximações com animais repelentes, vegetais, objetos; essa mesclagem de atributos dá lugar a criaturas repulsivas, medonhas ou desbragadamente cômicas. Há também construções caricaturescas calcadas sobre a identificação com seres míticos, que habitam o folclore e o imaginário popular (lobisomens, bruxas, vampiros, caiporas) resultando em verdadeiros demônios, delineados na junção de características de diferentes criaturas.



FIGURA 4 - Caricatura monstruosa: a alegoria, feita por Pedro Américo (A *comédia social*, em 17.11.1870), mostra "a raça latina afogada num mar de sangue por um brutamonte de uniforme alemão e horrenda catadura" (Lima, 1963, v.3, p.842).

Um traço do caricaturado, muitas vezes inessencial, é ampliado e levado ao exagero, relacionando-se comparativamente com elementos com os quais guarda

a mais ínfima ou esdrúxula identidade; esse recurso compromete e desfoca grotescamente a imagem criada. O grotesco frequentemente resulta do desmesuramento do símile na metáfora cômica (Bousoño, 1976, p.21), evidenciando a *inadequação* entre comparante e comparado, tornada razoável apenas como parte de um contexto que a solicita e justifica, e atuando, na maior parte das construções cômicas, especialmente no da caricatura, como recurso retórico.

O grotesco marca não apenas caricaturas construídas com fins satíricos, mas também aquelas em que se sobrepõe a bufonaria, numa comicidade mais solta e desabrida, provocadora do riso de regozijo e prazer. E o que se evidencia, por exemplo, na concepção de Alna, personagem caricaturesca delineada por Shakespeare, em *A comédia dos erros*, cujas dimensões excessivas dão ensejo a imagens hilariantes, exploradas no diálogo entre Drômio e Antífolo de Siracusa, quando o escravo traça ao senhor uma caricatura da cozinheira que insistentemente o assedia; as metáforas identificam, num processo de dissecação grotesca, partes do corpo da mulher com diferentes países e regiões do mundo, de acordo com suas peculiaridades. Para um maior aproveitamento da comicidade da situação, é preciso identificarem-se também elementos paródicos, lembrando que na época era comum os poetas compararem partes do corpo da mulher amada com partes do mundo que deveriam ser conhecidas e exploradas.

Antífolo de Siracusa - Como se chama ela?

Drômio de Siracusa - Alna, senhor, e seu nome triplicado não a mediria de um quadril a outro.

Antífolo de Siracusa - É assim tão ampla?

Drômio de Siracusa - Não é maior da cabeça aos pés do que de quadril a quadril. É esférica, como um globo: até poderia achar países nela.

Antífolo de Siracusa - Em que parte do corpo dela fica a Irlanda?

Drômio de Siracusa - Por Deus, senhor, nas nádegas; eu a reconheci pelos pântanos.

Antífolo de Siracusa - E a Escócia?

Drômio de Siracusa - Eu a reconheci pela aridez. Áspera na palma da mão.

Antífolo de Siracusa - E a França?

Drômio de Siracusa - Na fronte armada e enfurecida, continuamente em guerra contra a própria cabeça.

Antífolo de Siracusa - E onde fica a Inglaterra?

Drômio de Siracusa - Procurei as rochas calcárias, mas não pude nelas reconhecer qualquer brancura; conjecturo, entretanto, que podia encontrar-se no queixo, pelo fluxo salgado que corria entre a França e ela.

Antífolo de Siracusa - Onde está a Espanha?

Drômio de Siracusa - Por minha fé, não a vi; mas senti no calor de seu hálito.

Antífolo de Siracusa - Onde estão a América e as Índias?

Drômio de Siracusa - Oh! senhor! No nariz dela, radiante de rubis, de carbúnculos, de safiras, inclinando a rica perspectiva em direção ao hálito quente da Espanha, a qual enviava armadas inteiras de caracas para receberem lastro do nariz.

Antífola de Siracusa - Onde estão situados a Bélgica e os Países Baixos?

Drômio de Siracusa - Oh! senhor! Não olhei tão para baixo. (Shakespeare, 1988, p.226)

Algumas das caricaturas produzidas mais recentemente, em princípios do século XX, trazem ainda resquícios desse caráter *renovador*, vincado pela dimensão da mobilidade que regenera, valendo-se de elementos da alegria espontânea e natural do cômico popular. É o que se pode detectar em alguns momentos de Juó Bananére (especialmente nos "Grimos celebros"), ou em passagens de *Macunaíma* (a chegada a São Paulo, por exemplo), ou de Lima Barreto ("Miss Edith e seu tio"; "O homem que sabiajavanês"; personagens de *Numa e a ninfa*, - Xandu Costale, Bogóloff, Genelício, o próprio Numa), pelo olhar arrevesado que dirigem ao estabelecido. Trata-se de personagens dotadas de inconfundível potencial desmistificador, desnudando irreverentemente hipocrisias, condutas, hábitos e um modo de pensar correntes no tempo e altamente compromissados com o ponto de vista da manutenção de uma ordem que favorece a bem poucos. É a máscara que não encobre, mas revela e provoca, aguçando a percepção e fazendo pensar.

A CARICATURA NA LITERATURA

Aspectos que indiscriminadamente caracterizam as produções caricaturescas, independentemente de seu código de expressão, foram abordados até agora; todavia, há peculiaridades que dizem respeito especificamente ao signo verbal.

Na literatura é comum o registro de personagens e situações caricaturescas, ampliadas, distorcidas, farsescas. Basicamente, o que diferencia a caricatura verbal da visual é o material expressivo, são os recursos e peculiaridades do código do qual se vale. A caricatura visual pode ser feita graficamente, com traços riscados no papel, ou plasticamente, modelando figuras em argila, gesso e outros materiais, para delinear um perfil caricaturesco. Já como realização verbal, o perfil caricaturesco se delineará a partir da palavra, do arranjo e articulação da língua em seus diferentes níveis (fonético, morfológico, sintático e semântico), mesmo que muitas vezes construindo imagens que conduzem a uma configuração visual da personagem, recriada na imaginação do leitor.

As técnicas de composição de personagens caricaturescas são coincidentes: a ampliação, a distorção, o rebaixamento e o nivelamento, visando à degradação, à ênfase no que é automático ou mecânico, à "gesticulação inconsciente" e involuntária, ao grotesco e ao ridículo, ao tratamento depreciativo. Os recursos utilizados para desenvolver essas técnicas é que distinguem as duas formas de expressão.

Graças às diferenças de código, haverá modos distintos de apreensão e expressão da mensagem proposta pelo receptor: a caricatura visual produz um efeito de impacto - uma rápida vista d'olhos permite a imediata apreensão do conteúdo proposto, dispensando qualquer comentário escrito, seu efeito é global; a caricatura verbal não tem um efeito imediato e não causa, portanto, impacto tão forte, num primeiro momento, dadas as peculiaridades do código lingüístico, que exige uma apreensão gradual do conteúdo (é necessário que o leitor introjete os dados e componha uma imagem pessoal do caricaturado).

A caricatura verbal exige uma *participação* maior do leitor, e por isso mesmo seu efeito pode ser mais extenso e duradouro. Por outro lado, é mais restrita, pois exige que produtor e receptor do texto dominem um saber comum, não apenas no que diz respeito à identificação do objeto da caricatura, mas em especial com relação ao nível de domínio do código, que varia tanto individual como socialmente; por esse motivo, é determinante a seleção e combinação dos signos, que deverá ser adequada à expectativa e aos conhecimentos do leitor potencial, levando sempre em conta um *repertório* comum (Jakobson, 1977).

A caricatura verbal, assim como a visual, exige engenho para a criação e a decodificação das imagens persuasivas, que deverão ser tão claras quanto sugestivas, sendo para isso recursos privilegiados as figuras de linguagem.

Personagens esquemáticas x personagens complexas

Estabelecendo critérios para a análise da caricatura verbal, é necessário retomar alguns parâmetros. Forster (1969) procede à clássica distinção entre personagens planas e esféricas: as personagens "planas" são construídas ao redor de uma única idéia ou qualidade, podendo ser expressas por uma só frase; são reconhecidas com facilidade pelo leitor sempre que aparecem; e posteriormente "são facilmente lembradas pelo leitor", pois "permanecem inalteráveis em sua mente pelo fato de não terem sido transformadas pelas circunstâncias, movendo-se através delas". Segundo o autor, estas personagens "não são, em si, realizações

tão notáveis quanto as redondas", e "são melhores quando cômicas", pois "uma personagem plana séria ou trágica tende a tornar-se enfadonha".

As personagens esféricas não são muito claramente delineadas; sua definição é "implícita" à das personagens planas, constituindo-se num teste para elas o "ser capaz de surpreender de modo convincente". Por oposição à definição proposta por Forster para a personagem plana, pode-se concluir que a esférica deverá comportar diferentes qualidades e tendências, apresentando uma complexidade que impossibilita a simplificação (Brait, 1985, p.89). Portanto, essas têm **uma** composição mais dinâmica que aquelas, definidas de modo estático.

Essa classificação não é muito distinta da elaborada por Johnson, no século XVIII, constatando a existência de "personagens de costumes" e "personagens de natureza". As primeiras são

muito divertidas; mas podem ser mais bem compreendidas por um observador superficial do que as de natureza, nas quais é preciso ser capaz de mergulhar nos recessos do coração humano. (Candido, 1968, p.53-80)

Segundo Antonio Candido, as "personagens de costumes" englobam a caricatura, o tipo e envolvem a caracterização de personagens cômicos ou pitorescos,

são, portanto, apresentadas por meio de traços distintivos, fortemente escolhidos e marcados; por meio, em suma, de tudo aquilo que os distingue vistos de fora. Estes traços são fixados de uma vez para sempre e cada vez que a personagem surge na ação, basta invocar um deles...

o seu processo de delineamento é fundamentalmente esquemático. Já as

personagens de natureza são apresentadas, além dos traços superficiais, pelo seu modo íntimo de ser, e isto impede que tenham a regularidade dos outros...

a sua composição é diferenciada, "analítica, não pitoresca" (Candido, 1968, p.53-80).

A distinção, que marca as diferenças entre as "personagens de costumes" ou "planas" e as "de natureza" ou "esféricas", reitera a visão das primeiras com **uma** feição esquemática, tendente à estilização, indo ao encontro da visão da caricatura e do tipo como versão redutora e reduzida de personagem, o que em boa parte dos casos parece ser verdadeiro. São criações que melhor se prestam ao tratamento satírico, crítico, ou a fins cômicos, pelos propósitos edificantes que regem o gênero, buscando espalhar a crítica do particular ao geral, por intermédio do que assoma como discrepante. Todavia, nem toda personagem esquemática ou redu-

zida é necessariamente cômica, assim como nem toda personagem cômica será obrigatoriamente uma caricatura ou um tipo. Basta lembrar Cyrano de Bergerac ou Dom Quixote, dentre várias outras personagens mutáveis, cômicas em algumas passagens, trágicas em outras, cuja grandeza e complexidade não admitem esse gênero de enquadramento.

A caricatura e o tipo são comumente formas menores de personagens, colocadas em segundo plano. Todavia, o próprio Forster, comentando a obra de Dickens, aventa a possibilidade de se conseguirem, com as personagens planas, "efeitos que não são mecânicos, e uma visão de humanidade que não é superficial", afirmando que o imenso sucesso com tipos alcançado por esse autor "sugere que pode existir no plano algo além do que os críticos mais severos admitem" (Forster, 1969, p.57). São possivelmente casos em que a função simbólica ou mesmo arquetípica das personagens se superpõe à redução tipificadora; é possível encontrarem-se exemplos desse gênero de personagens em textos de Machado de Assis: os irmãos que se embatem em *Esau e Jacó*, o ex-escravo Prudêncio, D. Plácida, Damasceno, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Possivelmente, esse descrédito reservado às personagens cômicas também se relacione à "ideologia da seriedade" de que trata Luís Felipe B. Neves (1974); afinal, não será esta também uma questão ligada à gradação do *sério* em detrimento do cômico? Possivelmente essa valoração na avaliação das personagens, em escala decrescente do *sério* para o cômico, se vincule à marginalização da arte de caráter popular - realmente muitas vezes mais esquemática, superficial, simplificadora -, apreciada pelos desprovidos e compulsoriamente considerada de *mau gosto*.

Caricatura e tipo

Explicitar algumas diferenças entre a caricatura e o tipo é indispensável, já que as afinidades são patentes: ambas são personagens estilizadas, construídas com ênfase em poucos atributos.

O tipo tem feição mais genérica e amena, diluindo com isso as restrições que eventualmente expresse; toma como matéria comportamentos, hábitos e valores que são gerais (uma profissão, um segmento social), enquanto a caricatura costuma ser mais particularizada, tendo como matéria um indivíduo, comportamentos ou idéias mais definidos; o tipo tende ao coletivo, a caricatura normalmente é a individualização do tipo.

A caricatura comumente visa à degradação, tem caráter agressivo, carrega crítica mais dura e feroz, e por isso mesmo é quase sempre risível, o que não acontece necessariamente com o tipo. A caricatura é freqüentemente empregada como arma satírica, ora com traços mais sutis, ora como eschachada máscara bufa, mas quase sempre vinculada ao riso de zombaria; o tipo se presta a construções cômicas menos incisivas, provocadoras do riso cordial ou de humor, dada a generalidade que permeia a sua concepção. Segundo Baudelaire (1962, p.247), uma caricatura será para nós mais apetitosa se for "cheia de fel e de rancor", como somente a sabe fazer "uma sociedade perspicaz e entediada".

A caricatura implica a ampliação intencional do traço básico que a sustenta, exigindo necessariamente o *exagero*, a *deformação*, a *distorção*, e uma *configuração grotesca*; isso não se verifica no tipo. Na construção da caricatura, um atributo considerado fundamental é enfatizado e ampliado, assumindo as outras marcas um papel acessório; há um efeito de contaminação da parte ampliada para o conjunto da personagem, espalhando-se o efeito de desgaste daquilo que é propositadamente distorcido para toda a figura do caricaturado.

O tipo tem afinidades com a estilização, da mesma forma que a caricatura se irmana à paródia. O tipo é o *desvio tolerável*; a caricatura é o *desvio máximo*; o tipo se enquadra no eixo das semelhanças, pois guarda certa fidelidade ao objeto, enquanto a caricatura se encontra no eixo das diferenças, dos contrastes, pela ampliação deformante que a caracteriza.

A caricatura individualiza por meio de marcas características, mas essas marcas podem-se esgarçar de modo a aproximá-la da generalidade do tipo. O tipo, construção mais genérica, tendente à universalização, pode ser concretizado por meio da caricatura - temos, por exemplo, um tipo comumente explorado pela comédia, o avaro, que permanecerá irrealizado antes da sua projeção caricaturesca no misantropo, Euclião, Harpagão, ou Euricão Árabe. O tipo pode realizar a conciliação entre o universal e o particular, o que nem sempre a caricatura alcança ou almeja.

RECURSOS EXPRESSIVOS

Nas produções satíricas, os recursos expressivos serão sempre utilizados em consonância com os objetivos que conduzem a produção do texto. A caricatura não escapa a essa perspectiva; portanto, é patente em sua construção o registro cômico, tratando de "modo rasteiro assuntos importantes", ou de modo enfático

assuntos vulgares (Aristóteles, s.d., p.187). Esse artifício evidencia o deslocamento, ao revelar a inadequação entre expressão e objeto e servindo à degradação.

A aproximação do caricaturado (figura em geral de alguma importância e projeção social) com o humilde ou desprovido de valor é freqüente, visando ao rebaixamento do eminente ou ao engrandecimento do medíocre ou vulgar, e com isso forçando um nivelamento que efetivamente não existe na rotina e no cotidiano.

Para maior eficácia cômico-persuasiva da caricatura, ela é usualmente delineada com o inabitual, com o diferenciado, visando provocar certo estranhamento construído na ênfase ao que significa uma quebra na rotina de nossos hábitos — inclusive os lingüísticos -, gerando rupturas, incongruências. Por isso, o mais forte recurso para a construção caricaturesca em sua feição verbal é o emprego de figuras de linguagem.

O delineamento da caricatura pelas figuras de linguagem segue especialmente dois eixos: o da *similaridade* - explorando, evidenciando ou forjando os pontos de afinidade e identidade entre o caricaturado e os atributos caricaturantes -; para isso são figuras especialmente apropriadas a comparação, que explicita e evidencia, a metáfora, *comparação elíptica* e sugestiva, os símbolos, a catacrese, eventualmente a alegoria; o da *contigüidade*, que espraia um efeito de contaminação: o atributo fundamental impregna ou engloba as características secundárias revestindo a totalidade do objeto; para isso são meios especialmente eficazes: a metonímia, a sinédoque, a antonomásia.

Desnecessário é frisar a importância da hipérbole para a composição de caricaturas. A caricatura, da mesma forma que exagera, também omite (elipse), ou diminui ao extremo. Como elementos acessórios, mas de grande importância, há a antítese (reafirmando contrastes e incompatibilidades), a ironia, o paradoxo, a alusão.

É certamente no âmbito das figuras de pensamento que com maior intensidade se detecta o papel fecundo da adjetivação para o delineamento caricaturesco. Com ela, acentuam-se os contrastes, por meio dela se expressam as incompatibilidades - atente-se nesse caso para o uso de superlativos, aumentativos e diminutivos. O segmento adjetivador pode ser um elemento do léxico, um adjetivo, ou qualquer outra classe de palavras com função adjetiva; pode ser também uma oração, um período, um capítulo inteiro. O adjetivo é o veículo mais espontâneo, natural e eficaz para se tecer uma caricatura, mas não é a única classe de palavras para isso reservada; qualquer outra poderá desempenhar papel de relevo (substantivos, verbos, pronomes, artigos, advérbios) sendo mais eficaz o tratamento

cômico se implicar alguma forma de desvio ao habitual (um advérbio de significação sensorial ligado a ato de motivação abstrata, por exemplo).

A *repetição* (de atributos, atitudes, gestos, expressões e tiques físicos e lingüísticos) pode ampliar a distorção da personagem. A repetição se associa ao cômico da irrelevância, amplamente requisitado na pintura de caráter; será cômica a repetição de aspecto ou ação que pareça ser desnecessário ou deslocado.

Não se deve negligenciar a importância (especialmente na caricatura verbal) da linguagem do caricaturado, pois por intermédio dela claramente se patenteiam desvios, defeitos, enfim, traços característicos. Uma expressão destoante, uma palavra deslocada do espaço habitual ou esperado pode assumir grande peso e proporções inesperadas; um homem culto falando de modo incorreto ou inadequado poderá se tornar ridículo, o mesmo pode ocorrer com alguém inculto, tolo ou pretensioso que se expresse de maneira diferente daquela que lhe permitem suas possibilidades. Nesse caso, o cômico se estabelece pela constatação da *impropriedade*, ao revelar a incongruência entre o teor do discurso e a vivência daquele que o profere (uma fala moralista na boca de uma pessoa de vida imoral, por exemplo). A linguagem empregada pelo caricaturado funciona como *índice*, revelando algo que até então estava oculto (origem social, nível intelectual, caráter etc.)

A demonstração de incoerências, ampliando contrastes e contradições, é recurso fecundo para o desnudamento; a caricatura é a máscara que desmascara, tendo como função revelar o que a vida procura esconder.

Toda forma de disfarce poderá ser cômica, especialmente quando o caricaturado se acreditar convincente sem o ser realmente. Cabe ao caricaturista evidenciar ao leitor e explorar ao máximo a lacuna que existe entre intenções e gestos do criticado; quanto maior for a distância entre os dois, mais ridículo ele se tornará.

Pode ser também elemento de auxílio para uma configuração caricaturesca mais precisa e eficaz a recorrência a figuras que exploram a modificação do aspecto gráfico ou sonoro do vocábulo: rimas, aliteraões, onomatopéias, assonâncias etc, bem como as que alteram a estrutura da frase: anáforas, paralelismos, elipses, silepses, hipérbatos, sínquises etc.

As figuras de linguagem, incorporadas à expressão do texto caricaturizante e da *persona* satírica, ou infiltradas no próprio discurso do caricaturado, sempre contribuirão decisivamente para a definição ridícula de personagens. Não é exagero dizer que sem elas é impossível delinear um perfil caricaturesco.



Alfredo Cândido. *A Larva* (18.9.1903).

FIGURA 5 - LIMA, II. *História da caricatura no Brasil*, 1963, v.1, p.279.

NOTA

- 1 Alfredo Cândido, em charge publicada no primeiro número de *Larva* (18.9.1903), faz uma caricatura de Rui Barbosa "com a imensa cabeça, transformada em Biblioteca Nacional, e o Barão de Rio Branco, de chapéu na mão, indagando do porteiro instalado ao pé da escadaria que leva ao cérebro do grande homem se lhe seria possível consultar uma obra sobre a Questão do Acre" (Lima, H. *História da caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963, 4v., v.1, p.279).

2 A CARICATURA NA LITERATURA PAULISTA (1900-1920)

Mais do que julgadores, os caricaturistas
são verazes e indispensáveis
testemunhas da história.
(Álvarus, *Caricatura e caricaturistas*, p.2).

0 PRÉ-MODERNISMO

O termo pré-modernismo foi criado por Alceu Amoroso Lima, na *Contribuição à história do modernismo. O pré-modernismo* de 1939, para referir-se à produção literária do primeiro vintênio do século XX, mais especificamente entre o começo do século e a realização da Semana de Arte Moderna, em 1922.

A definição e a delimitação mais precisa do termo seria, entretanto, empreendida por Alfredo Bosi, de 1966 (s.d., p.1 1), ao apontar os dois sentidos possíveis para a interpretação da literatura do período: 1. "dando ao prefixo 'pré' uma conotação meramente temporal de anterioridade"; 2. "dando ao mesmo elemento um sentido forte de precedência temática e formal em relação à literatura modernista".

José Paulo Paes, mais recentemente, desenvolveu interessante trabalho estabelecendo um paralelo entre a literatura e as artes plásticas, em que optou por designar a produção artística do período como *art nouveau*, identificando-a como "arte típica da chamada *belle époque*", marcada pela *exuberância ornamental* e

pelo *pendor à estilização*. No Brasil, esse novo estilo de arte foi especialmente adequado ao momento vivido, ajustando-se a uma espécie de *belle époque* local: o Rio de Janeiro, então capital federal, transforma seu perfil, sofrendo um processo de modernização e mudança na topografia física e social, estabelecendo-se novos valores que repercutiriam consideravelmente sobre a produção cultural (Paes, 1985, p.70).

Estudiosos que se dedicam a trabalhar com a literatura do período são unânimes em reconhecer a complexidade e a heterogeneidade da produção cultural desse tempo, o que requisitaria ainda muita dedicação e empenho para a análise e compreensão do que tem sido chamado *pré-modernismo*.

Com efeito, esse relativamente curto período de nossa literatura percorre uma gama extensa e variada de caminhos, que abrange desde a literatura mundana e superficial, identificada por Afrânio Peixoto como "sorriso da sociedade" — e que, segundo José Paulo Paes, ambigualmente transita entre o sorriso e o esgar, com uma feição mórbida e grotesca de que o sorriso eventualmente se reveste -, abarca também toda uma estética *néo* (parnasiana, simbolista, romântica) e uma vertente nacional-localista, bem representada pela ficção e pela poesia regionalista, de razoável expressão no período. Ao mesmo tempo, essa literatura abrange também uma produção satírica, crítica, de considerável ressonância, expressa quase que com espírito militante, por escritores como Juó Bananére, Moacir Piza, Lima Barreto, Monteiro Lobato, Ivan Subiroff etc. nos semanários, nas revistas e na grande imprensa.

Desnecessário é frisar a fecundidade e a importância de alguns dos escritores do período, cuja análise, se apenas reduzida a uma estética que os rotulasse, seria bastante empobrecedora, como é o caso, por exemplo, de Euclides da Cunha ou Augusto dos Anjos.

De modo geral, parece predominar entre os críticos a visão da literatura desse momento como pouco renovadora ou criativa, uma espécie de extensão dos preceitos estéticos vigentes entre 1880 e 1900. Antonio Candido (1976b, p.112-3) classifica-a como "literatura de permanência", que pertenceria ao período pós-romântico (de 1880 a 1922), conservando e elaborando "traços desenvolvidos depois do Romantismo, sem dar origem a desenvolvimentos novos", correspondendo, portanto, "às expectativas oficiais de uma cultura de fachada" (Candido, 1987a, p. 186), destinada aos estrangeiros, bem no espírito da República Velha.

Em outra perspectiva, há trabalhos que procuram desenvolver uma crítica mais detida dessa literatura (Bosi representa bem essa linha), a partir de sua feição *pré-moderna*, isto é, são avaliados obras e escritores predominantemente em

razão do papel mediador ou antecipador que desempenham com relação à estética modernista e moderna disseminada nos anos 20 e 30.

Esse critério, que abre uma nova possibilidade para a compreensão da produção cultural do período, torna-se, entretanto, insuficiente, ao enfatizar prioritariamente as relações que mantém com o modernismo, valorizando talvez em excesso as inovações introduzidas a partir de 1922, em detrimento de uma interpretação mais centrada nessa literatura anterior. Segundo essa perspectiva, a literatura *pré-moderna* assume importância apenas como precursora da literatura modernista ou da moderna.

Manuel Bandeira (apud Guimarães, 1988), participante periférico dos eventos modernistas, mas engajado em suas propostas, interpreta o Modernismo como expressão de transformações que já se delineavam anteriormente:

Não estou tão certo quanto Mário de que o movimento modernista tenha sido o "prenunciador", o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional: tenho-o antes na conta de um alto-falante desse estado de espírito, que já existia difuso e nele encontrou a sua expressão literária. Interpretar o Brasil com rude franqueza, como já o fizera Lobato, falar ao Brasil com os estouros das campanhas civilistas de Rui, mas aplicando às artes a nova técnica - eis o ponto capital na folha de serviço dessa geração, na qual foi Mário de Andrade o pioneiro e aquele que mais sacrificou de seu bem-estar e de sua própria criação artística, (p.59)

Desse modo, a própria utilização do termo *pré-modernismo* vê-se hoje excessivamente marcada. Lígia Chiappini M. Leite associa a designação a uma visão evolucionista da história

conduzida pela noção de progresso que só entende o novo como fruto de uma lenta preparação, pressupondo sempre a precariedade nas obras anteriores, em relação à modernidade das posteriores. (Leite, 1988, p.148)

Regina Zilberman interpreta o termo como classificação segregadora da produção literária da virada do século, que assim viveria uma espécie de "diáspora histórico-literária", sendo alguns adotados pelo Parnasianismo, outros pelo Simbolismo e alguns outros (como Euclides da Cunha, Lima Barreto ou Augusto dos Anjos),

reunidos sob a classificação que lhes retira toda e qualquer identidade: a de Pré-Modernismo, denominação insatisfatória porque os arruma na história da literatura pelo que seus herdeiros virão eventualmente a ser. (Zilberman, 1988, p.139)

Flora Sussekind detecta "uma estranha suspensão de sentido" na literatura brasileira entre 1890 e 1920, ao se tomar contato com a superficialidade da crítica, que só compreende a literatura do período "enquanto *pré* ou *pós* alguma coisa", bipartindo-a entre a "vampirização diluidora de marcas e estilos anteriores" e a função de "embrião de traços modernistas futuros" (Sussekind, 1988, p.33).

O caminho mais conveniente ao enfrentamento dessas dificuldades certamente deverá passar pela análise detida e cada vez mais aprofundada de obras significativas do período, pelo que significam isoladamente e pelas relações que guardam entre si e com o tempo em que foram concebidas. Todavia, continua ainda sem solução a busca de uma designação mais adequada e precisa para esse período, na literatura brasileira.

0 SERTÃO E A CIDADE

O início do século XX, na vida brasileira, representa um momento de mudanças, com um acelerado processo de industrialização, uma intensificação do surto imigratório, a premente necessidade de atualização do país com o que se passava no mundo; observa-se a "obsessiva construção de uma utopia da modernização", responsável pela remodelação urbana e o "esboço de um horizonte técnico nas grandes cidades do país" (Hardman, 1988, p.40). Nesse quadro de remodelação da vida nacional, com um dinamismo crescente nas três primeiras décadas do século, inserem-se a campanha higienista, as campanhas pela alfabetização em massa, uma visão regeneradora da educação, o incremento dos meios de comunicação. Mudam-se "as coordenadas espaço-temporais" do habitante das grandes cidades brasileiras, com intensas reformas urbanas, bondes elétricos, automóveis, expansão da rede ferroviária, "difusão de tabuletas e anúncios pelas ruas e fachadas", distanciando cada vez mais "uma visão estável do mundo, uma definição espiritualizada da arte e do artista" e assomando com força a sensação de instabilidade e mobilidade, com a proeminência da técnica (Sussekind, 1988, p.33).

E tempo de transformações, de tensões e crises. Detenhamo-nos aleatoriamente num desses momentos de tensão, após quase 30 anos de vida republicana. Dentre os incontáveis relatos sobre as condições de vida na cidade de São Paulo, por exemplo, presentes nas páginas de estudos de história social e política do período, a seguinte descrição das condições de trabalho em 1917 certamente não é indicativa de uma sociedade livre de grandes turbulências:

As máquinas se amontoavam ao lado umas das outras e suas correias e engrenagens giravam sem proteção alguma. Os acidentes se amiudavam porque os trabalhadores cansados, que trabalhavam às vezes além do horário sem aumento de salário, ou trabalhavam aos domingos, eram multados por indolência ou pelos erros cometidos, se fossem adultos, ou surrados, se fossem crianças... As fotografias ocasionais do revezamento de turmas numa ou noutra fábrica nos exibem uma horda de espectros descarnados e andrajosos, apinhados à saída, precedidos de crianças descalças e raquíticas com os rostos inexpressivos voltados para a câmara ou para o chão. (Dean, 1971, p.164)

A respeito das condições de vida na São Paulo de 1917, quando ocorreu a greve geral, a "manifestação política urbana mais impressionante da Primeira República", diria *La guerra social*, jornal anarquista, que se tratava mais de uma "greve ligada à fome do que ao trabalho" (Pinheiro & Hall, 1979, p.232-4).

No limiar da década em que se precipitou a crise que desembocaria no desabamento da Primeira República, um soneto anarquista de 1920 demonstra as cruéis perspectivas reservadas às meninas das classes despossuídas:

Costureirinha meiga e mansa
tu, que tens de ouro o coração
Trabalhadora e frágil criança
Vida sem luz, boca sem pão

Será de dores tua estigma
e o teu destino há de oscilar
nas duas pontas do dilema
Tuberculose ou Lupanar!
(Foot & Leonadi, 1982, p.184)

Todavia, esse é ainda o tempo de reuniões provincianas, saraus bem-comportados, em que as famílias, mesmo nas grandes cidades, encenam peças didáticas, com fins edificantes, para amigos e parentes, em que recatadas senhoritas, ao som do piano tocado pelas mães, declamam poemas de Casimiro ou Bilac, acompanhados de canapés e doces, regados com sucos de frutas da estação.

É também ainda o tempo dos coronéis, de terno de linho e chapéu panamá, envolvidos em sangrentas batalhas por dissensões pessoais, políticas e eleitoreiras, empenhados vaidosa e muitas vezes desinteressadamente na construção da escola, da igreja-matriz ou da casa de saúde do seu vilarejo. Ao mesmo tempo, é a sua benemerência que lhes assegura nas mãos as rédeas do poder irrestrito sobre a consciência e a vontade de caipiras desdentados, de chapéu de palha e pé no chão, muito parecidos com o Jeca Tatu e o Joaquim Bentinho, embrenhados pelo interior de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas, Paraná, Mato Grosso, Goiás. O café

passa por crises periódicas e constantes, mas ainda continua dando as cartas, abrindo caminhos, fundando cidades, para sugar até a última gota da nova terra vermelha, ao mesmo tempo em que abandona atrás de si as cidades mortas. A Noroeste e a Araraquarense vão sulcando sem pena com seus trilhos de ferro o interior de São Paulo.

Os *barões* decadentes, de fraque e cartola, trafegam impávidos pela São Paulo que aos poucos vai sendo dominada por *novos ricos* de língua enrolada, de terno berrante e satisfeita bigodeira. As fábricas impacientes, túrgidas de gente, apitam, engolindo vorazmente os habitantes dos subúrbios.

Nesse Brasil tão vasto, dilacerado entre a mudança e o marasmo, convivem se desconhecendo as mais recentes modas e sofisticacões importadas diretamente da Europa e o *bentinho* de baeta; a farda engalanada e o trabuco sertanejo; o automóvel e o carro de boi; o apito da fábrica e a festa do divino, a cartola e o panamá, o fraque e o chapéu de palha.

A literatura produzida na Primeira República, do início aos anos 20, como toda literatura, direta ou implicitamente, traz as marcas de seu tempo, exprimindo simbolicamente suas tensões. Antiga dicotomia impressa na nossa cultura, presentifica-se nesses tempos *pré-modernos* com redobrada justificativa o confronto entre o sertão e a cidade, figurado ora no tom regionalista ou na simples cor local, ora na exaltação da cosmópole europeizada ou em sua crônica mundana, ou ainda como libertador *canto às avessas*, na satírica paródia do sertão e da cidade, que desvela a artificialidade do sertanismo elegante e a afetação do cosmopolitismo *smart*.

Também nesse momento, com intensidade se traduz na literatura dos melhores e dos piores a antinomia entre o velho e o novo; nos piores, como trejeito inconvincente, que simplesmente junta requentado sertanismo ou mundanismo superficial a uma forma *preciosa* e empolada, descritiva e anacrônica de expressão; nos melhores, transfigurado em doloroso embate que enriquece o texto de inusitadas nuances, como no convívio entre barroca ornamentação, filosofia mal digerida, enternecida humanidade e aguda consciência, encontrado *n'Os Sertões* ou no aparente desleixo, simplificação-popularização da literatura expressa aos retalhos na crônica solidária e autêntica do subúrbio, empreendida por Lima Barreto.

Novas formas de produção e disseminação das artes, por meio da imprensa, revistas ilustradas, cinema e reclames, associadas à definição e à necessária conquista de uma parcela mais abrangente do parco público leitor, exigirão por parte dos mais atentos uma reordenação na concepção e na realização do fazer literário.

Antonio Candido apresenta números significativos sobre a questão:

Os analfabetos eram no Brasil, em 1890, cerca de 84%; em 1920 passaram a 75%; em 1940 eram 57%. A possibilidade de leitura aumentou, pois, consideravelmente...

e com ela o número relativo de leitores, gerando

novos laços entre escritor e público, com uma tendência crescente para a redução dos laços que antes o prendiam (o escritor) aos grupos restritos de diletantes e conhecedores (Candido, 1976b, p.137)

Especificamente sobre São Paulo, no primeiro vintênio do século, Terezinha A. Del Florentino informa:

No Estado de São Paulo o índice [de iletrados] era de setenta por cento, enquanto sua capital ostentava quarenta e dois por cento de iletrados. Contava-se, portanto, no interior do Estado com uma população letrada de apenas trinta por cento e na cidade de São Paulo com uma potencialidade de leitores avaliada em cinquenta e oito por cento dos seus habitantes. (Del Florentino, 1982, p.3-4)

A prática editorial de Monteiro Lobato, por exemplo, assim como a sofreguidão com que se empenha programaticamente na busca de um estilo pessoal mais popular e compatível com os novos tempos, patente já nas preocupações expressas na correspondência que mantém com Godofredo Rangel, verdadeira declaração de princípios, e o modo como investe com tanta insistência e sucesso no público infantil, reduto a ser conquistado e preservado, dão significativa amostra dessa mudança de atitude perante a literatura visando a *desliterizá-la*.

Nos anos 10 e 20 já se achava em marcha um processo de modernização do país, com o "estreitamento de relações entre literatura e aparelhos modernos, criação cultural e inovações industriais". É a partir desse momento, que se começa a encarar "o livro como objeto gráfico" (Sussekind, 1988, p.42), modificando as relações entre escritor e público.

Persiste, todavia, o embate entre o novo e o velho: os escritores se empenham numa profissionalização de sua atividade, modificando as relações de "produção e circulação dos bens culturais", despiando a literatura da *aura mística* que a cercava, ao mesmo tempo em que se observa um processo de institucionalização da literatura, valorizada por ocupar um *status* elevado e nobre - a fundação da Academia Brasileira de Letras, por exemplo, representa bem essa segunda atitude (Zilberman, 1988, p.133).

Novos tempos, nova literatura? As coisas não são assim tão simples, tão mecânicas, nem tão rápidas. Por largo tempo convivem, mesmo bem depois da Semana de Arte Moderna, uma produção acadêmica, de feição conservadora,

preciosa, vincada por eruditismos, apoiada na norma culta e ainda bastante apreciada por razoável parcela do público, e uma literatura mais renovada e afeita aos novos tempos, nem sempre tão radical, nem sempre muito bem compreendida e apreciada.

A LITERATURA PAULISTA

Delimitações

Falar de uma literatura paulista, mineira, gaúcha ou baiana soa sempre muito estranho, pois, antes de mais nada, o que existe é uma literatura brasileira, que, entretanto, indubitavelmente se manifesta "de modo diferente nos diferentes Estados" (Candido, 1976c, p.139), dada a vastidão e a heterogeneidade do território nacional.

Quando nos referimos à literatura paulista, pensamos na literatura produzida *sobre São Paulo* - não necessariamente em São Paulo, por escritores nascidos no local -, cujos temas tocam a paisagem física e social do Estado, voltando-se para o homem da região, mesmo que tomado na impessoalidade e indiferenciação do espaço das grandes cidades.

A maior parte das obras que serão aqui tratadas foi composta no Estado de São Paulo, por escritores paulistas, mas isso não constituiu requisito eliminatório na seleção dos textos.

Quanto à delimitação do universo paulista, não se leva em conta um critério estritamente geográfico, baseado nas regiões naturais, ou um parâmetro político-administrativo. A paisagem abarca sempre duas instâncias, a dos *objetos naturais*, não produzidos sob o influxo humano, e a dos *objetos sociais*, resultantes da interferência humana, por isso, "a paisagem não tem nada de fixo, de imóvel", adaptando-se sempre às novas necessidades da sociedade (Santos, 1982, p.37). Assim, a noção de região não pode hoje ser uma concepção estanque, devendo incorporar certa maleabilidade e dinamicidade.

Ainda hoje é possível existirem espaços geográficos delimitados por "uma interação íntima entre grupo humano e base geográfica", mas são situações de exceção, em geral resultantes de "uma falta de dinamismo social"; atualmente está em crise a clássica noção de região, "pois os progressos no campo dos transportes e das comunicações, a internacionalização da economia, descartam a imobilidade" (Santos, 1980,p.23).

No começo do século, certamente o ritmo das mutações econômicas e sociais era mais lento, podendo-se pensar em características regionais mais definidas e peculiares, pois até mesmo a comunicação entre distantes espaços geográficos era precária e difícil, estando eles imunes ainda nesse tempo à homogeneização cultural empreendida posteriormente pelos meios de comunicação de massa.

Quando se fala em região paulista no começo do século, em grande parte há uma correspondência com o território do Estado. Todavia, mesmo no que se refere à análise do tratamento literário da região, empreendido nesse tempo, é necessário certo cuidado; há escritores, por exemplo, cuja produção tem como matéria o universo caipira - como é o caso de Lobato ou Cornélio Pires -, que não se restringia apenas ao território do Estado de São Paulo, mas também se encontrava em regiões limítrofes de Minas Gerais, Rio de Janeiro, Paraná e Mato Grosso. Obviamente, isso não impede o enquadramento da produção desses escritores como literatura paulista.

As vertentes

A literatura paulista, como parte da literatura brasileira, guarda as mesmas características da literatura nacional no período: a mesma oscilação entre o velho e o novo, a mesma feição conservadora predominante, o mesmo movimento pendular entre o espírito nacionalista e a forte atração pela cultura européia.

As linhas de força que darão a tônica à literatura paulista do período são também semelhantes: o regionalismo, a sátira política e de costumes, o tom mundano. Aqui em São Paulo, como de modo geral em nossa literatura, observa-se o pendor à estilização, associado à ornamentação, expresso, por exemplo, nos rococós dialetais de Valdomiro, na tipificação das personagens de Cornélio, num "costumismo de superfície" (Paes, 1985, p.72) que impregna a sátira de costumes de Hilário Tácito e Léo Vaz.

O regionalismo

A literatura regionalista produzida sobre São Paulo, aproximadamente entre 1890 e 1920, de um modo geral se atém a requisitos estéticos do realismo-naturalismo - reprodução mimética da natureza e do homem, programática busca de veracidade, tocando os limites do documento -, associados a certa sedução do pitoresco, provável resquício do sertanismo romântico, evidente no exotismo das

descrições de aspectos da natureza, de hábitos e costumes locais, da atitude peculiar de personagens tipificadas, flagradas em episódios superficiais; daí, com certeza, a proeminência de contos-casos, narrativas mais rápidas e sintéticas.

Esse caboclisto comumente oscila entre o registro documental e a idealização, entre o ornamento e a anedota, manifestações no fundo muito próximas de uma mesma causa, a discriminação do *diferente*, responsável pela apresentação pouco convincente de aspectos locais, estigmatizados em marcas distintivas das peculiaridades regionais-nacionais, a serem contrapostos à ficção *urbana*, mais homogeneizadora.

Esse regionalismo parte do contraste entre campo e cidade, sobrelevando-se o primeiro como espaço de reencontro homem-natureza, forma de resgate da integridade perdida na cidade. Em suma, com raras exceções, é literatura sobre o campo, feita na cidade, por e para cidadãos.

E o regionalismo "de fachada, pitoresco e elegante", de que fala Alfredo Bosi, em que se observa um "verbalismo de efeito" (Bosi, s.d., p.72), funcionando o registro dialetal como enfeite a disfarçar "a penúria da matéria propriamente ficcional" (Paes, 1985, p.73). A perspectiva dessa literatura é passadista, nostálgica,

a opção deliberada é por um recuo no tempo, idealizando o passado e evitando abordar os acontecimentos históricos contemporâneos na sua globalidade,

o que, mesmo nos melhores, impede "que as tensões subam à tona" (Zilberman, 1988, p.137).

No que se refere à linguagem, acentua-se o pitoresco no confronto entre dois discursos dissonantes: o tom erudito, formal, elaborado com base na norma culta, utilizado pelo narrador, oposto à expressão coloquial, dialetal, próxima à oralidade, em geral aspeada, utilizada pelas personagens. Registra-se o diferente como anômalo, recurso no fundo muito próximo à idealização e à perspectiva anedótica, todas distintas máscaras de uma mesma atitude, a *alteridade*.

Raras são as exceções - Simões Lopes Neto e, num certo sentido, Valdomiro Silveira - que expõem visão mais solidária, espalhando no tecido da narração a expressão lingüística do interiorano, amalgamada à voz do narrador, vincada de arcaísmos, nivelando e aproximando indiferenciadamente as duas expressões.

O tratamento convincente da igualdade na diversidade será, todavia, caminho sempre penoso e raro, cheio de armadilhas e enganos, pois

Com aspas ou sem aspas, no discurso direto, em itálico no indireto livre (colando, portanto, a fala do narrador e do narrado - forma tradicionalmente lida como de solidariedade daquele a este), o discurso do pobre na nossa literatura pode constituir uma última

forma de expropriação, na medida em que não é o pobre o sujeito deste discurso sobre ele... (Lajolo, 1983,p.104)

Perene é a contradição inerente à literatura regionalista: é valorizada somente ao transcender os limites que a peculiarizam, inserindo-se o dado local no conjunto da nacionalidade, ou transfigurando-se como universal (Zilberman, 1988,p.138-9).

O regionalismo desse tempo em São Paulo será em grande parte identificado com um cabocloismo superficial. Mário da Silva Brito sintetiza bem as nuances que tem a literatura regional em São Paulo:

A princípio bem representado por Valdomiro Silveira, com as suas experiências lingüísticas e de expressão psicológica de *Os Caboclos*, o gênero passa pelas contribuições decorativas dos versos de Paulo Setúbal e anedóticas de Cornélio Pires, para, em seguida, descambar num processo fácil e falso, em que pululam mediocridades sem conta. (Brito, 1964, p.141)

A impressão de mesmice nesse regionalismo *pré-moderno* ocorre especialmente pelo fato de - mesmo ao se registrarem aspectos novos da região - o escritor valer-se de um código esgotado, pois não se cria uma nova literatura apenas com novos assuntos, sem uma forma nova de expressá-los.

A literatura regionalista retira muito de sua substância dos contrastes, das diferenças, dos aspectos distintivos; compreende-se, assim, a seleção de temas e motivos relacionados ao universo natural e cultural *do interior*, onde se encontram definidas com maior evidência as características regionais.

Wilson Martins, referindo-se a comentário sobre a literatura de Juó Bananére e Cornélio Pires, publicado na *Revista do Brasil*, em fevereiro de 1921, e assinado por Breno Ferraz (o crítico o identifica como tendo sido escrito por Monteiro Lobato), detecta nas "letras dialetais de Juó Bananére" a expressão de uma espécie de "regionalismo urbano e industrial, paralelo e correspondente ao regionalismo rural e agrícola de Cornélio Pires" (Martins, 1978, v.6, p.173). Mesmo levando-se em conta a fortíssima presença dos imigrantes, especialmente italianos, em São Paulo - em 1905, estatística publicada em artigo sobre a Língua nacional, no jornal *O Estado de S.Paulo* no dia 25.11.1905, aponta os seguintes dados sobre a natalidade em 1904: nasceram na capital do Estado de São Paulo 1.813 filhos de brasileiros para 7.380 filhos de estrangeiros; proporção semelhante ocorre no interior (em Araraquara, 284 brasileiros para 891 estrangeiros; Campinas, 1.182 brasileiros para 1.957 estrangeiros; Ribeirão Preto, 468 brasileiros para 1.647 estrangeiros; repetindo-se a mesma correspondência em Bebe-

douro, Casa Branca, Dois Córregos, Sertãozinho, Jaboticabal, Jaú, Limeira, Piracicaba etc.) - o enquadramento dessa literatura macarrônica como regionalista soa um tanto forçado. Talvez neste caso seja mais adequado falar em "um localismo de tipo urbano" (Lima, 1971, p.86), que valeria tanto para Juó como para Hilário Tácito ou Lima Barreto, por exemplo.

No caso específico dos escritores selecionados para este trabalho sobre a caricatura na literatura paulista entre 1900 e 1920, é possível identificar uma regionalização dentro do próprio Estado de São Paulo: Monteiro Lobato trata predominantemente das *idades mortas* do Vale do Paraíba; Cornélio Pires tem como referencial o caipira do sul do estado, que vivia nas cercanias de Tietê, terra natal do escritor; Juó Bananére e Hilário Tácito fazem a crônica satírica da industriosa capital do estado, tomando espaços sociais distintos: o primeiro, em certo sentido, expressa o ponto de vista do subúrbio, é habitante do Baixo Piques; o segundo atinge aristocratas decadentes, coronéis acaipirados e burgueses promissores e emergentes, que freqüentam com assiduidade os bordéis das polacas.

Motivações

O regionalismo literário produzido em fins do século XIX e inícios do XX sabidamente mantém estreitas ligações com as transformações decorrentes da Proclamação da República, quando ocorre um processo de estadualização, de *federalização da ordem política*, em que São Paulo desempenha papel vanguardeiro: graças ao café, é o estado economicamente mais poderoso do país, sendo a descentralização altamente conveniente aos *barões* que dirigem a economia e a política paulista, possibilidade que lhes ampliaria o comando das decisões.

A expansão desta literatura local em São Paulo liga-se, portanto, na época, a um certo *paulistismo* bastante disseminado, espécie de ufanismo regional, que eventualmente toma a feição de anseio separatista, facilmente observável na leitura de manchetes de jornais ou em declarações e publicações de alguns próceres da política local, como evidencia, por exemplo, o livro de Alberto Salles, significativamente nomeado *A pátria paulista* (1887), ainda antes da Proclamação da República. Esse estado de ânimo só seria favorecido com o advento do federalismo republicano, que em outras palavras significava a autonomia dos estados.

Uma economia estadual forte, sólida e expansionista será também fator de estímulo ao surto regionalista, mais aguçado nessas regiões. Dante Moreira Leite fala em "nacionalismos estaduais" ou "estadualismos" (Leite, 1976, p.232), que seriam expressão desse ânimo separatista, desenvolvido em núcleos economica-

mente mais avançados. No período, São Paulo se firma cada vez mais como região economicamente muito forte:

Já era o maior produtor de café, e durante a 2- década do século transforma-se no maior centro industrial. Em 1920, o valor da produção paulista passava da metade da produção geral da união. (Galvão, 1975, p.16)

Paradoxalmente, a motivação, que estimula esse regionalismo tão próximo ao separatismo, tem como nascedouro o nacionalismo, como expressão da "ideologia de país novo e promissor", ou antecipando a expressão de uma amena consciência do atraso nacional (Candido, 1987a, p.142). A Primeira Grande Guerra Mundial, forçando a reflexão sobre o país, também impulsiona essa retomada do nacionalismo.

No campo propriamente da circulação e da divulgação da literatura, Monteiro Lobato desempenha papel estimulante, ao intensificar o setor editorial paulista, a partir de 1918, publicando textos voltados para a realidade nacional e regional, em cujo espírito se enquadra a produção da maior parte desse regionalismo paulista.¹

A sátira

A sátira, na literatura paulista do período aqui estudado, dedica-se fundamentalmente, como é comum nesse gênero de literatura, à política e aos costumes.

A sátira política tem como um de seus momentos privilegiados a década de 1910.² Vários são os acontecimentos que a sustentam e estimulam, provocados por uma conjuntura complexa: a Primeira Guerra Mundial, a aceleração do processo de industrialização, o crescimento do movimento operário, desencadeando uma onda de greves entre 1917 e 1920. São conseqüências da guerra, para o Brasil: a superação da crise econômica de 1913, a aceleração da produção industrial, a partir de 1915 - entre 1914 e 1920, o número de operários cresce de 153.163 para 2.036.000. Esse intenso processo de transformação da paisagem social gera graves problemas: falta de moradias, baixos salários, custo de vida elevado, reivindicações de direitos sociais; em uma palavra, uma sociedade em ebulição, impulsionada por graves tensões sociais.

Edgard Carone (1991) refere-se ainda a dois outros acontecimentos relevantes no período: a revolta dos sargentos, em 1915 e 1916, e a crise institucional da oligarquia paulista. A sátira produzida em São Paulo nos anos 10-20 alimentar-se-á em grande parte dessa crise interna ao PRP. Como se sabe, a geração que

participara da Proclamação da República (Campos Sales, Quintino Bocaiúva, Rodrigues Alves etc.) desempenharia função de destaque na política, até a década de 1910, enquanto uma nova geração da oligarquia (Getúlio Vargas, Washington Luís, Altino Arantes e tantos outros) ia também se definindo a partir do início do século, passando a ocupar maior espaço político na década de 1910.

Essa nova geração da oligarquia paulista ascenderia ao poder, apoiada por Rodrigues Alves, um dos próceres da velha geração. Entre 1912 e 1916, Rodrigues Alves ocupara o governo do Estado, como solução conciliatória, por ser uma figura neutra, mais confiável para Hermes da Fonseca, então presidente - durante a campanha civilista, em que São Paulo se engaja maciçamente a favor de Rui Barbosa, e Minas adere a Hermes da Fonseca, Rodrigues Alves se mantivera neutro. A facção de Júlio de Mesquita preferia Carlos Guimarães para ocupar o cargo, e a de Jorge Tibiriçá pugnava por Fernando Prestes. Assim, em sua última gestão estadual, isolado, Rodrigues Alves se aproxima de políticos pertencentes à nova geração, beneficiando-a no momento da sucessão com a indicação de Altino Arantes, que ocuparia a presidência do Estado de São Paulo entre 1916 e 1920, seguido depois por Washington Luís, Carlos de Campos, Júlio Prestes etc.

A indicação de Altino Arantes gera uma crise, formando-se uma dissidência na política paulista, liderada por Júlio de Mesquita - dono do jornal *O Estado de S.Paulo*, ao qual de alguma maneira se ligam Monteiro Lobato, Alexandre Marcondes Machado, José Maria de Toledo Malta, Léo Vaz, Moacir Piza, Voltolino etc, todos fundadores do *Estadinho*, edição vespertina do jornal. Ao final da dissensão, sai fortalecida a geração mais jovem do Partido Republicano Paulista, que ocuparia a partir daí espaço privilegiado na política do período.

A crise desencadeada com os episódios acima referidos terá mais à frente como conseqüências a formação do Partido da Mocidade, em 1922, e do Partido Democrático, em 1926. Antes disso, como resultado da dissensão referida, duas correntes oposicionistas se projetam mais expressivamente: 1. A *Liga Nacionalista*, que surge em 1915 e desaparece com a Revolução de 1924; são seus líderes Sarti Prado, Júlio Mesquita Filho, Clóvis Ribeiro etc; defende a regeneração de costumes políticos, a educação cívica, a ser empreendida pelas classes dirigentes e intelectuais; apregoa um nacionalismo que priorize o interesse social, colocado acima do individual. Como é fácil observar, luta por valores cívicos, e não contra o sistema oligárquico, com o qual de certa maneira se identifica, pois dele se origina, não representando, portanto, maior risco ao grupo assentado no poder. Essa situação toma outra feição em 1926, quando algumas facções de oposição à oligarquia se unem em torno do Partido Democrático. 2. O grupo de indivíduos "de tendência ou sentido pequeno burguês, que utilizam

o instrumento literário de caráter satírico, contra o Partido Republicano Paulista no poder" (Carone, 1991).

A primeira é sisuda; a segunda se vale da sátira jocosa para o desgaste dos políticos situacionistas, funcionando como *arma de controle*; os satiristas não fazem parte da dissidência do partido, mas dela se beneficiam e a ela favorecem, tomando como tema os envolvidos na crise

não fazem parte dos grupos dominantes da oligarquia, mas tomam posição a favor de um dos lados, utilizando instrumento próprio e representando posição particular ... são indivíduos de atividade liberal, pertencentes à classe média, traduzindo no seu pensamento e na sua ação frutos da "praxis" dessa classe. (Carone, 1991, p.129-30)

Esses intelectuais não constituíram um grupo organizado, plenamente articulado, mas com certeza compartilharam ideais, objetivos, experiências. As posições defendidas por esses escritores-profissionais liberais (advogados, dentistas, engenheiros) não eram substancialmente muito diferentes das propaladas no discurso "sério" da Liga Nacionalista, em sua maior parte composta por dissidentes do PRP; possivelmente por isso Edgard Carone (1991) atribui às manifestações desses satíricos o papel de "força auxiliar da oligarquia", reforçando ou favorecendo as facções oposicionistas do PRP, que pugnavam por propostas regeneradoras, mais conservadoras, ao voltar a crítica satírica "para o ocasional, não o fundamental", atingindo indivíduos, antes do sistema de poder, visando ao circunstancial e não ao estrutural.

Não se deve desconsiderar, todavia, o eventual desgaste promovido por essa sátira, publicada em jornais e revistas bastante lidos (*O Pirralho*, *O Parafuso*, *O Estado de S.Paulo*), sendo alguns de seus produtores figuras populares. Ao retratar criticamente o circunstancial, a sátira não deixa de desnudar fraquezas das instituições; quando Juó Bananére debocha do queixo de Altino Arantes ou da "urucubaca" de Hermes da Fonseca, do maquiavelismo de Pinheiro Machado ou da senilidade de Rodrigues Alves, alguma coisa do poder constituído também se desfaz nesse riso; quando Nereu Rangel Pestana cria como *persona* um russo "bolchevique" para avaliar negativamente a oligarquia, ou quando Moacir Piza lava publicamente a "roupa suja" do PRP, é difícil avaliar em que medida o efeito dessas críticas se restringe a um reforço à facção dissidente da Oligarquia, pois, como um bumerangue, elas se voltam também contra as fraquezas daqueles que aparentemente favorecem. Apreendendo nas caricaturas a contorção grotesca das contradições de homens públicos ou parodiando o discurso empolado e vazio dos bacharéis, a sátira, *às avessas*, desvela muito da vida do tempo; desnudando

publicamente a fragilidade de indivíduos proeminentes, revela também, por extensão, os limites das instituições que os mantêm, e as tensões da sociedade em que atuam.

Por isso, mesmo sendo a produção literária desses satíricos aparentemente limitada, é problemático apenas avaliá-la como conservadora, reduzindo seu alcance ao papel de força auxiliar, alinhada com segmentos da burguesia paulista, pois o efeito demolidor e desmistificador da sátira não se limita ao que se supõe terem sido as intenções de seus produtores. É inerente à sátira o repúdio indiscriminado ao poder: "sátira é um gênero avesso a qualquer manifestação de poder", e é justamente essa característica que amplia seu alcance corrosivo e demolidor, e lhe permite "pôr a todos em questão" (Roncari, 1989, p.202).

Edgar Carone se vale de um "esquema literário", criado por Antonio Candido, para situar a sátira produzida em São Paulo na década de 1910; separando em níveis distintos alguns dos textos mais expressivos, esquematiza:

1º) "trabalhos puramente polêmicos cujos fatos estão explícitos, e que são apresentados diretamente". Nesse nível se enquadram *Oligarquia paulista*, de Ivan Subiroff, e *Roupa suja*, de Moacir Piza;

2º) "mistura deliberada de polêmica e literatura". Nesse caso se enquadram, por exemplo, as poesias de Moacir Piza (*Vespeiro*, *Galabaro* etc);

3º) "restringe-se à corrente de elaboração literária" (e por essa razão interessa mais especialmente a este trabalho). Aqui se enquadra a poesia de Juó Bananére e a ficção de Hilário Tácito, em que se observam "elementos polêmicos implícitos" (Carone, 1991, p.133-4).

Ivan Subiroff é pseudônimo utilizado por Nereu Rangel Pestana (1879-1951). Formado em Odontologia pela Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, dedicou-se, todavia, com grande intensidade à imprensa; foi, juntamente com seu irmão Acilino Rangel Pestana, fundador do jornal *O Combate*, vespertino que circulou em São Paulo; colaborou com frequência nas colunas de *O Estado de S.Paulo* e em vários outros jornais de São Paulo e do Rio de Janeiro (Melo, 1954, p.470). Publicou diariamente uma série de reportagens em *O Estado de S.Paulo*, compondo um perfil da "classe política no poder", realizado de modo arguto, entre fevereiro e julho de 1919; essas reportagens estão enfileiradas no livro *Oligarquia paulista*, publicado pelas Oficinas do Estado de S.Paulo, no mesmo ano. Todavia, o jornal não se comprometia com as idéias expressas nos artigos, publicados em "seção vária", espaço pago, em que aparecem textos sobre cuja responsabilidade o jornal não responde. Para Edgar Carone, a perspectiva desses textos é mais profunda, por não se limitar ao tratamento da política, atingindo também o sistema econômico.

Já no terreno da sátira política, encontram-se especialmente Juó Bananére (Alexandre Ribeiro Marcondes Machado), a ser tratado mais à frente, em capítulo à parte, e Moacir de Toledo Piza.

Toledo Piza (1891-1923) era advogado, tendo se dedicado com assiduidade ao jornalismo, utilizando-se algumas vezes do pseudônimo "Antonio Paes"; dirigiu-se também à literatura, especialmente a de feição satírica, manifestando pronunciado interesse pela política. Colaborou na imprensa do Rio de Janeiro e de São Paulo, foi um dos fundadores do *Estadinho* e depois, juntamente com Alexandre Marcondes e Voltolino, fundou *O Queixoso*, órgão de sátira e oposição a Altino Arantes. Publicou em 1916 seu primeiro livro, *Sátiras*; em 1917, escreveu *Galabaro*, em co-autoria com Juó Bananére, criticando o cônego Valois de Castro, deputado federal por São Paulo (PRP), por este ter manifestado simpatia pelo jornal *Diário Alemão*, que publicara "notícia provocativa contra o Brasil" (Carone, 1991, p.155); a atitude do jornal, e, por extensão, a do cônego, figura impopular, foram hostilizadas pela opinião pública na época.

Vespeiro (1923) é obra póstuma, com prefácio de Hilário Tácito, reunindo versos humorísticos, satíricos (aqui se incluem críticas a Altino Arantes, Rodrigues Alves, Coronel José Piedade etc, e a segunda parte dos textos publicados em *Galabaro*, escrita por Moacir Piza em português, enquanto a primeira parte foi escrita por Juó, em dialeto macarrônico) e poemas sérios, convencionais, marcados por certo apuro formal e precioso, bem típico da literatura acadêmica, apreciada no tempo, tratando de temas amorosos e existenciais, como exemplificam os poemas *Velho estilo* e *Várias*, dentre outros.

Roupa suja, polêmica alegre (1923), num tom oscilante entre o ácido e o irônico, faz denúncias e críticas referentes especialmente à prática política dos situacionistas do PRP de então (Júlio Prestes, Washington Luís etc). Moacir Piza se lançara como candidato independente a deputado estadual por Capivari, sendo derrotado; em outras oportunidades já tentara se eleger, sem resultado positivo. O livro *Três campanhas*, de 1920, já se referia acidamente a essas tentativas, sendo retomado o tema em *Roupa suja*. Texto definido pelo próprio autor como "farsa", é obra de crítica desabusada, com tom agressivo e frontal, "onde o situacionismo é vituperado ... a situação é apresentada em nível o mais baixo, moral e pessoal" (Carone, 1991, p.151).

Moacir Piza era um temperamento apaixonado, traço que repercutiu fortemente em sua atividade política e em sua vida pessoal, tendo se envolvido em constantes entreveros - era delegado de Santa Branca, quando, por razões políticas, exonera-se do cargo, remetendo ao Secretário da Justiça e Segurança

Pública um ofício desaforado; indivíduo temido e evitado por "governados e governador", tentam afastá-lo de São Paulo, enviando-o em missão cultural ao México, para evitar a virulência de sua crítica (Melo, 1954, p.484-5) - e mantendo relacionamento turbulento com Nenê Romano, mulher de vida livre, ela também envolvida em episódios tempestuosos, numa relação que se interromperia com o fim trágico da vida de ambos.

O passionalismo das atitudes do homem talvez ajude a compreender um pouco da verve crítica do escritor; contudo, seria engano reduzir a militância feroz de sua sátira apenas às contingências do temperamento e da vida pessoal.

O soneto *Judas*, que finaliza a série de textos destinados à crítica do padre Valois de Castro, dá uma idéia do tom utilizado pelo escritor na parte que lhe cabe do opúsculo *Galabaro*:

JUDAS

(A um senador, germanófilo até a
medula, que faz anos hoje)

Hoje, decerto, levantaste cedo
E, tomando entre as unhas o breviário
Rezaste, pelo teu aniversário,
Uma oração angélica, em segredo.

Depois, calado, como de ordinário,
Nutrindo pelo inferno um grande medo,
Foste, em jejum, com um ar solene e tredo
Lavar a alminha no confissionário.

Das culpas todo o rol, enfim, desfiaste.
Contudo, eu, vendo confessar-te, ri-me
Porque notei que ao padre não contaste

Que eras réu, ante Deus e a Pátria inteira,
Do mesmo atroz, do mesmo hediondo crime
Que deu com teu colega na figueira...

No que se refere à caricatura de políticos proeminentes do situacionismo, o soneto *O queixo*, visando atingir Altino Arantes, constitui-se em significativa amostra, sendo todavia necessário observar que falta à sátira de Moacir Piza o talento para o cômico encontrado nos textos de Alexandre M. Machado:

O Queixo

Tomo da pena. Deixo-a, desolado,
Pois a tarefa exige outro instrumento,
A minha concepção, o meu intento
Demanda, pelo menos... um machado!

Tomo-o nas mãos - E, resoluto, assento
De talhar, num soneto, o queixo amado.
Procuro executar o plano ideado;
Mas em vão me extenuo e me atormento.

Em vão me esforço e com afã trabalho.
Em vão a idéia encolho e o verso estico:
- Todo o serviço, todo o esforço é falho.

Pois, em seguida ao labutar de uma hora,
Crendo findo o trabalho, verifico
Que metade do queixo está de fora...

Outros textos de Moacir Piza, autor pouco conhecido, mas representativo da vertente satírica do período, estão reunidos no Apêndice 1.

Como sátira de costumes são expressivas a "crônica muito verídica e memória filosófica" de Hilário Tácito, *Madame Pommery* (1919), que será alvo de análise mais detida em capítulo à parte, e o romance *O professor Jeremias* (1920), de Léo Vaz (Leonel Vaz de Barros, 1890-1973). O segundo dedicou-se por algum tempo ao magistério, que abandonou por confessada falta de vocação

Fora eu, até aquele tempo, desanimado mestre-escola de grupo escolar, no interior. Já antes, por várias vezes, e outras tantas vias tentara sacudir a carga do magistério primário e ingressar na imprensa da Capital ou do Rio... (Vaz, 1948, p.51-60)

desenvolvendo a partir de então predominantemente atividades jornalísticas no interior e na cidade de São Paulo, e em jornais e revistas de todo o país. Nessa opção foi estimulado e favorecido inicialmente por Oswald de Andrade, que o convidou a freqüentar sua *garçonière* na rua Libero Badaró e o indicou como substituto nas funções de redator teatral que exercia, apresentando-o e recomendando-o depois a Monteiro Lobato, que o empregaria como redator da *Revista do Brasil* e o indicaria para a redação de *O Estado de S.Paulo*. A convite do escritor de *Urupês*, foi encarregado também da orientação e supervisão da *Revista do Brasil*. No campo propriamente literário, publicou *O professor Jere-*

mias, romance (1920), *Ritinha e outros casos*, contos (1923), *O burrico Lúcio*, romance (1951).

Ambos, Hilário Tácito e Léo Vaz, de certa maneira seguem a escola de Machado de Assis, espalhando a sátira de costumes, apoiada sobre referências locais e circunstanciais, num gênero de humor sutil, que também visa ao tratamento de questões humanas, mais universais e abrangentes.

O primeiro faz a crônica satírica da vida paulistana, proximamente aos anos 20, explorando as consideráveis mudanças por que passam hábitos e costumes na urbe que se transforma, a partir do ponto de vista de um elemento fortemente destabilizador e dinâmico, as *polacas*, prostitutas de alto bordo, o que autoriza e fundamenta a apresentação *às avessas* do tema. O segundo, em *O professor Jeremias*, traça o perfil da vida insípida que leva um mestre-escola exilado em vilarejos do interior do Estado, no começo do século.

Os protótipos desses vilarejos são, no presente, Ararucá, no passado, Pirassanguera. O texto registra um localismo difuso, com esparsas informações sobre os hábitos disseminados nas pequenas cidades do interior de São Paulo: a festa de formatura ("Pobre Clotilde!"), as reduzidas possibilidades do jornalismo local ("A imprensa"), a ausência de opções culturais, o ritmo monótono da vida, quebrado apenas pela conversa entabulada todo fim de tarde na farmácia, e pelos eventuais escândalos farejados no cotidiano pela cuidadosa vigilância das senhoras ("Dona Candinha"). Há capítulos que são espécies de parábolas, narrativas exemplares, de caráter autônomo, geralmente enunciadas com entonação amarga e jocosa ("Os peixinhos", "A justiça social", "Eu era assim").

O artifício empregado pelo escritor para a composição da obra é utilizar como *persona* a figura de um mestre-escola amargurado, solitário, estranho à vida local - e por isso atento a suas peculiaridades. O narrador expõe experiências e impressões ao filho distante, que vive com a mãe, separada do professor. O interlocutor aparente é um menino, o que justifica e avaliza as digressões didáticas e filosóficas do narrador, visando ensinar a criança a partir de suas experiências pessoais.

O conformismo amargurado e irônico que permeia a narração lembra a perspectiva desesperançada e impotente utilizada por Galeão Coutinho, mais à frente, nos anos 30 e 40, ao desfiar as desditas que ocorrem na vida de Simão, o Caolho.

Ainda no que diz respeito à sátira de costumes, é expressivo o papel desempenhado pelos contos de Monteiro Lobato, que em algumas situações associa com muito talento a referência local à crítica das mazelas nacionais ("O luzeiro

agrícola", "O colocador de pronomes"), universalizando o particular ("O comprador de fazendas", "O jardineiro Timóteo", "Negrinha"), tratando o regional e o nacional com humanidade, ao desreificá-los, num tratamento que casa o ridículo e o patético, dosando com equilíbrio sátira, humor e comoção.

A sátira e o regionalismo nesse período, na verdade, podem ser lidos como reações distintas a um mesmo estímulo, o intenso processo de industrialização-urbanização que a cidade sofre no começo do século; o segundo encarna a tendência à evasão diante das transformações, e a primeira expressa a necessidade de enfrentamento ou recusa da nova situação. Monteiro Lobato é o único que, por razões peculiares, junta as duas coisas, produzindo uma espécie de regionalismo satírico.

0 "GRUPO PAULISTA"

Como é fácil depreender da leitura de ensaios, depoimentos e correspondência de contemporâneos, foi determinante à literatura produzida em São Paulo o papel desempenhado por Monteiro Lobato, especialmente entre 1916 (quando começa a colaborar na *Revista do Brasil*, então recém-fundada, a partir do terceiro número, com contos, artigos, resenhas) e 1924 - quando vai à falência a Editora Monteiro Lobato & Cia.

Em 1917, após vender a fazenda que herdara do avô, Lobato muda-se para São Paulo com a família; em maio de 1918, compra a *Revista do Brasil* e publica em julho, com grande sucesso, seu primeiro livro, *Urupês*. Sabe-se que antes disso cogitara por certo tempo publicar como primeiro lançamento da revista o volume de contos *Os caboclos*, de Valdomiro Silveira, o que faria mais à frente, em 1920.

Léo Vaz conta sobre o prestígio da *Revista do Brasil*, em São Paulo e em todo o país, constituindo-se suas instalações em ponto de encontro obrigatório para "tudo quanto era escritor, artista, jornalista, poeta, pensador ou mero 'sapo' em alguns desses setores". Lá se reuniam os mais

variados, heterogêneos e desencontrados espécimes intelectuais: Martim Francisco, Artur Neiva, Manequinho Lopes, Plínio Barreto, Felinto Lopes, Paulo Setúbal, Hilário Tácito, Raul de Freitas, Quinzinho Correia, Indalécio Aguiar, Armando Rodrigues, Júlio Cesar da Silva, Wash Rodrigues, Roberto Moreira, Ricardo Cipicchia, Voltolino, Cornélio Pires, Sílvio Floreal, Amadeu Amaral, Simões Pinto, Cândido Fontoura, Gelásio Pimenta, Oswald de Andrade, Jairo de Góes, Mário Pinto Serva, Moacir Piza, René Thiollier, Re-

bouças, Pinheiro Junior, Assis Cintra, Antônio Figueiredo, Jacomino Define, Adalgiso Pereira etc. Do interior, do Rio, de outros estados, intelectuais e artistas que vinham a São Paulo sempre passavam pela redação da Revista. (Vaz, 1948, p.57-8)

O ambiente era informal, o clima era de república de estudantes, irreverente e despreocupado: discutia-se política, filosofia, contavam-se anedotas, propagavam-se boatos.

Lobato mesmo, em correspondência com Godofredo Rangel, faz referências aos freqüentadores da *Revista*, algumas delas bem jocosas, como em carta³ que descreve passagem "prodigiosamente cômica" ocorrida em jantar de homenagem a Malta (José Maria de Toledo): após vários discursos - inclusive um "monumental do Moacir Piza" - o escritor de *Madame Pommery*, que sofria de deficiência auditiva, levanta-se para discursar e agradecer; sentado ao lado de Raul [de Freitas], velho companheiro do "Minarete", também o seu tanto surdo, por brincadeira Lobato afirma que o orador lhe dirigia críticas, induzindo-o a defender-se; terminado o discurso do homenageado, levanta-se Raul de Freitas para responder ao suposto ataque, ficando Toledo Malta sem entender o que acontecia.

As brincadeiras evidenciam o grau de liberdade e intimidade que havia entre os freqüentadores mais assíduos da *Revista*; todavia, pilhérias à parte, fica evidente ao observador o papel aglutinador desempenhado pelo escritor de *Urupês* com relação a intelectuais seus contemporâneos, em São Paulo. Afora o carisma pessoal e o envolvente entusiasmo que cercam a figura humana e intelectual de Lobato, é patente que realmente houve troca de informações, idéias e influências políticas, filosóficas, estéticas entre esses escritores, todos nacionalistas, cada qual a seu modo voltado para as coisas do Brasil e de São Paulo.

O fato de Monteiro Lobato, como editor, ter estimulado e publicado obras compostas por esses escritores, muitas vezes independentemente do seu mérito propriamente literário, valorizando-as e fazendo sua propaganda, comprova, além da viabilidade comercial, no mínimo, a existência de afinidades entre eles.

Os textos dos escritores aglutinados em torno de Lobato foram publicados na maior parte pela Editora Monteiro Lobato & Cia., entre 1918 e 1922, mas é certo que, como ocorre com Valdomiro Silveira, Cornélio Pires e o próprio Lobato, essa literatura "paulista" já se vinha delineando bem antes disso, sendo produzida desde os primeiros anos do século. Os textos oscilam entre um regionalismo de exaltação, nostálgico e passadista, a anedota superficial e amena, e a sátira, dividida entre costumes e política, em que se encontra desde o tratamento de fragilidades particulares de indivíduos até a crítica diluída num humor mais abrangente, que toca a coletividade. Essa literatura constituía-se em

novidade para a época, ao tomar temas locais e/ou nacionais, desenvolvendo-os de modo mais distenso do que era usual, em linguagem mais simples e criativa, tocando eventualmente em questões delicadas.

Benjamim de Garay (1922, p.70) fala de um "movimento paulista", anterior ao modernismo, congregado em torno de Monteiro Lobato, que procurava reatar "as tradições indianistas da segunda metade do século XIX", ao invés de "imitar a literatura estrangeira de pacotilha", e que tratava das qualidades e defeitos da nação, citando dentre esses escritores Léo Vaz, Hilário Tácito, Menotti Del Picchia, Paulo Setúbal, Veiga Miranda, Valdomiro Silveira, Ribeiro Couto, como "aqueles que oferecem uma modalidade que é filha da terra".

Alguns deles obtiveram grande sucesso editorial, destacando-se, além das criações de Lobato, *O professor Jeremias* e *Madame Pommery* (Del Florentino, 1982, p.92), o que no mínimo confirma a eficiência e a novidade da proposta por eles realizada.

As reservas expressas por Lobato à direção que tomava a *Revista do Brasil*, entre fins de 1917 e inícios de 1918, pouco antes de dispor-se a comprá-la, esclarecem bem qual o espírito que motiva a literatura desses paulistas, expondo os objetivos nacionalistas que os nortearam, pelos desvios que visavam evitar:

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 de Paris ou da China. Nascida para espelho de coisas desta terra vai refletindo só coisas de fora. (Cavalheiro, 1955, p.8)

A editora fundada por Lobato, que publicaria as obras da maior parte desses paulistas, é, inicialmente, como se sabe, uma espécie de desmembramento da *Revista do Brasil* por ele dirigida, visando, portanto, executar os objetivos nacionalistas e apenas moderadamente inovadores no terreno da estética - e por isso comercialmente eficazes -, almejados por Lobato para a *Revista* quando a assumira.

MOTIVAÇÕES PARA A CARICATURA NA LITERATURA PAULISTA

É claro que em todos os momentos da história há sempre figuras humanas e fatos motivadores para a caricatura: por isso, pensar no primeiro vintênio do século como um período privilegiado apenas pelas personagens que o povoaram é com certeza um engano. Certamente é bastante cômica e propícia à verve caricaturesca a imagem do Marechal Hermes da Fonseca, então presidente da

República, dançando entusiasmado o *corta-jaca* com a jovem e sofisticada esposa da *haute gomme* Nair de Tefé; também é risível imaginar-se Pinheiro Machado, poderoso e influente político gaúcho, tentando entrar a cavalo nas luxuosas instalações da Exposição Nacional, importante evento realizado no Rio de Janeiro, em 1908. Contudo, não reside apenas nos caricaturados a motivação para o recurso constante à caricatura na literatura desse tempo.

Como se depreende do que foi expresso anteriormente, as duas primeiras décadas do século XX correspondem a um período conturbado no Brasil e em São Paulo, com uma sociedade experimentando transformações, com o afluxo intenso de imigrantes e uma urbanização e industrialização aceleradas.

A efervescente capital não é um mundo estanque; é apenas uma das faces de um universo em movimento. O perfil do interior do estado também está em franca transformação. E a energia básica que impulsiona esse movimento vem do café, que constrói vias férreas para levar a sacaria ao porto, trazer gente, mercadorias e as novidades do mundo, que sacode velhas e modorrentas vilas, abre novas cidades, desbrava e povoa sertões ignorados. É no mar crespado dos cafezais dos recônditos do território paulista que se fazem e se acumulam as grandes riquezas que transformarão a capital e tornarão cada vez mais forte o poder político de São Paulo.

Por outro lado, há crises e turbulências na política e na economia. Há dissidências políticas em 1901, em 1915 e 1916, 1920 e 1926. E, tão ondulante quanto os cafezais, a economia nacional vive em altos e baixos, dependente que é seu principal produto das vicissitudes da natureza e do mercado internacional.

As mudanças que ocorrem cobram seu preço, nem sempre muito baixo: não só em São Paulo, como em todo o país, há períodos marcados por desemprego, inflação, greves; enfim, tensões sociais, insatisfações e conflitos.

A sátira é filha do caos, e terá sempre como espaço privilegiado o burburinho efervescente e desordenado das cidades ou mesmo o silêncio dos campos decadentes, oferecendo ambos férteis condições para a insatisfação e, conseqüentemente, para a crítica.

A opção pela sátira obviamente já se expressa nos fins do século XIX, "mas ganha impulso inaudito no século XX, quando a exacerbação das contradições sociais e a consciência humana se ampliam e aprofundam no contexto literário brasileiro"; é o momento em que "a ironia passa a ser um princípio de composição textual, reorganizando o sintagma poético" (Brayner, 1979, p.125).

A caricatura, presença marcante na literatura dos vinte primeiros anos do século, portanto, é recurso para a crítica satírica, como facilmente se observa na

obra de Lobato, Lima Barreto, Hilário Tácito, para falar apenas dos mais expressivos. Porém, não reside apenas nesse aspecto a sua explicação.

Praticamente todos os escritores do período desenvolvem uma experiência intelectual bastante ligada à imprensa; quase todos são escritores e também jornalistas, quando não o são primeiramente jornalistas. Para falar apenas no núcleo paulista, Lobato é conhecido inicialmente por artigos publicados com vários pseudônimos na imprensa do interior e da capital, assim como é n'*O Estado de S.Paulo* que publica "Velha Praga", "Urupês", e boa parte dos artigos, ensaios, polêmicas, que depois reuniria em volumes como *Problema vital*, *A onda verde* e *O escândalo do petróleo e ferro*.

Alexandre Marcondes Machado, antes de ser literato, é jornalista, popularizando Juó Bananére nas páginas de *O Pirralho* e em outras publicações esporádicas; apenas mais à frente é que reuniria em livro as crônicas e paródias macarrônicas. Cornélio Pires também milita com constância nos quadros da imprensa. Valdomiro Silveira desenvolve extensa publicação de crônicas e contos em jornais e revistas - muitos de seus trabalhos são conhecidos via imprensa, antes da apresentação em livros. Moacir Piza (Antônio Paes), Nereu Rangel Pestana (Ivan Subiroff) são antes de tudo homens de imprensa.

Alceu Amoroso Lima (apud Del Florentino, 1982) arrola justificativas para esse trânsito jornalismo-literatura na nossa cultura, observando que isso ocorre não só em 1920, mas em vários outros momentos:

Em 1920, como em outro momento qualquer da nossa evolução literária, abundaram os livros de crônicas, artigos ou fragmentos publicados em jornais e reunidos em volume. Sintoma de vida difícil, de público apressado, de gosto de publicidade, de impaciência criadora e cultura atropelada, não é possível desdenhá-lo em qualquer estudo consciencioso do nosso fenômeno literário, (p.41-2)

Além de ser este um período em que "literatura e imprensa se confundiam", é expressiva também a atuação de literatos e caricaturistas plásticos (como ocorre com Voltolino, por exemplo) em atividades de propaganda.

Bilac receberia cem mil réis por uma quadrinha proclamando a qualidade de determinada marca de fósforos. No século XX e na fase inicial de que tratamos, Emílio de Menezes redigia anúncios em versos para determinada marca de cerveja; Hermes Fontes forjou soneto destinado a um laboratório que fabricava xarope para a tosse ... O precursor dos escritores atualmente empregados em agências de publicidade foi, porém, Bastos Tigre, que herdou de Emílio de Menezes o cargo de anunciante de importante cervejaria, em que chegou a aposentar-se. (Sodré, 1966, p. 322-3)

Desse modo, é impossível isolar a *práxis* jornalística e publicitária desses escritores do gênero de literatura que produziram (Lobato, por exemplo, até bem recentemente foi o mais eficaz propagandista do Laboratório Fontoura, com os conhecidíssimos folhetos que fazem a versão comercial do Jeca Tatu).

O apogeu da caricatura gráfica e a modernização-tecnificação que contamina os meios de expressão artística atuarão decisivamente como fator de estímulo à fixação de elementos caricaturais na literatura.

A vida urbana, aliada aos novos artefatos técnicos, molda um novo homem de letras. A imprensa traduz a vida *em flashes* fotográficos e delineia um novo escritor. A composição literária tematiza a cidade, mesclando irreverência, cor local, pitoresco e recursos modernos (dentre eles a caricatura, a fotografia).

Os "flashes" urbanos não são mais panoramas amplos e detalhados da realidade, onde a veracidade dos fatos está em sua extensão ... o recurso à síntese, ao estilo enxuto cria um novo diálogo entre o mundo urbano e a personagem de ficção. (Janovitch, 1991, p.11-2)

Antes do século XIX, a caricatura gráfica tinha divulgação precária, com reduzidas cópias às quais uma minoria tinha acesso; somente com o advento da litografia é que adquiriria "os foros de arte eminentemente popular", com maiores tiragens que ampliavam a possibilidade de divulgação junto ao público. No Brasil, as primeiras caricaturas registradas são de 1837 (no *Jornal do Comércio*), observando-se a partir de então a progressiva fixação do gênero em várias publicações especializadas, mas seria somente no início do século XX que a caricatura teria seu apogeu, divulgada mais amplamente, em grandes publicações, mais populares e duradouras (como é o caso, por exemplo, de *O Malho* e *A Careta*) (Álvarus, 1973, p.6-7).

A caricatura verbal ocupa espaço privilegiado na literatura do período também como uma espécie de extensão do que se fazia nos jornais e nas revistas ilustradas. Nas revistas a caricatura já tinha um lugar assegurado em charges que associavam o código verbal ao gráfico ou em perfis delineados com econômicos traços, criados por Voltolino, J. Carlos, muito apreciados, dando continuidade ao que faziam nas revistas do século XIX Ângelo Agostini, Bordalo Pinheiro e outros, os mais recentes com traços mais leves, estilizados, diferentemente dos precursores, que se valiam de linhas mais pesadas, densas, num estilo mimético e detalhista, próximo à fotografia, lembrando os mestres europeus.

Afora as motivações acima apontadas para a profusão de caricaturas na literatura do primeiro vintênio, uma rápida vista d'olhos nos jornais do período também permite constatar o estilo frontal *virulento*, para usar uma expressão da

época, dos textos jornalísticos, especialmente sobre temas da política. As críticas são desabusadas, rebaixando com violência, sem meias-palavras, homens públicos proeminentes; do mesmo modo que não se economizam encômios em extensos e subservientes laudatórios, também não há contenção nos termos da crítica, quase sempre pessoal e desabrida, como demonstram os seguintes exemplos, colhidos ao acaso, que reproduzem o tom corrente nos jornais, especialmente em períodos de decisão:

RÚSSIA

Já não se fala do direito do voto, porque seria uma utopia pensar que o cidadão paulista tem o direito a escolher os seus candidatos para a administração municipal e do Estado! Somos um povo de escravos, um povo que recebe o chicote em plena face e lambe as mãos que vibram a arma aviltante. (*O popular*, Araraquara, 15.12.1907, por ocasião de eleições municipais)

Piracicaba

O pleito eleitoral corre renhidíssimo. O dinheiro do ministério da agricultura está sendo derramado há muitos dias, para corrupção dos eleitores, que estão sendo pagos a 500\$000 e 600\$000 para votarem. (*Correio paulistano*, São Paulo, 30.10.1910; eleições municipais e campanha civilista)

Política de bugre

As sanguinosas tragédias de Igarapava - o governo de São Paulo foi o responsável pela série de assassinios. (Manchete de *O Combate*, São Paulo, 19.1.1916)

Conseqüências de um caso de honra na família Junqueira

Os Srs. Altino Arantes, Raphael Sampaio e Oscar Rodrigues Alves trabalham para libertar a perversa delinqüente.

(Manchete de *O Combate*, São Paulo, 13.8.1920)

(sobre o *Crime de Cravinhos*, em que D. Iria Junqueira, poderosa fazendeira do interior de São Paulo, é acusada como mandante do assassinato de um homem, ocorrido em maio de 1920).

O caso Nenê Romano; Os autos estavam em casa do Sr. Altino Arantes.

O que importa salientar é que os autos não se achavam em uma repartição pública. Estavam em casa do sr. Altino Arantes, que, assim, conspurcando o cargo que exercia, se tornava solidário com celerados e comparsa de cenas de alcova...

É evidente que, depois disso, o ex-presidente do Estado não pôde manter-se na atividade política. Colhido nas malhas de tamanho escândalo, falta-lhe autoridade para apresentar-se aos olhos de seus concidadãos como digno da sua confiança para o exercício de qualquer função pública. (*O Combate*, 31.8.1920, São Paulo)

(sobre a retomada do *caso Nenê Romano*, episódio acontecido em 1918: Romilda Macchiaverini, prostituta de luxo, conhecida como Nenê Romano, é atacada e ferida a navalhadas no rosto e no braço por dois capangas, a mando de Sinhazinha Junqueira, rica fazendeira de Cravinhos, por vingança amorosa. O prestígio da família da mandante do crime explica a repercussão dos fatos e o envolvimento de autoridades no caso).

Muito sugestivo pelo estilo desabrido e frontal com que ataca os governantes são os dois segmentos seguintes, retirados da primeira página, espécie de editorial, de *O Pirralho* n. 135 (21.3.1914), tematizando os desmandos decorrentes do estado de sítio decretado por Hermes da Fonseca. É preciso lembrar que muitos dos escritores paulistas do período tiveram textos publicados nas páginas desse jornal, desde Alexandre Marcondes Machado e Cornélio Pires, mais assíduos, até Ricardo Gonçalves, Monteiro Lobato, Paulo Setúbal, dentre outros, menos freqüentes.

O último crime do marechal

À série enorme de crimes que o Marechal Hermes da Fonseca vem praticando por ordem do ignominioso bandido Pinheiro Machado, desde que assumiu o governo, juntou-se mais um nestes últimos dias, e esse dos mais torpes e vergonhosos, porque além de tudo foi um crime que teve a sua justificativa num decreto assinado pelo Presidente da República e referendado pelo atual ministro do interior, o inepto e imoral Herculano de Freitas.

Parece que é impossível ir além, porque este governo bateu o "Record" da velhacaria e do banditismo. Encheu o Brasil de sangue e de lama, rasgou a nossa constituição, prostituiu tudo quanto havia de grande e de belo nas nossas instituições e preparou o esfacelamento da nossa nacionalidade.

Na mesma página, logo abaixo, está a manchete:

Governo canalha

A prepotência desse miserável, que ouço chamar de Hermes da Fonseca - mas que sei que foi ilegalmente colocado no Palácio do Catete - pouco a pouco se vai estendendo aos Estados onde a vil politicagem, num moto-contínuo, ameaça a cada instante a paz e a tranqüilidade da família.

É que o deputado fulano de tal ou o senador beltrano, mancomunado que vive com as baixezas emanadas do Morro da Graça, não titubeia antes de um ato de banditismo para que esse ato de heroísmo lhe sirva para promoção na política chefiada pelo ignóbil caudilho general Pente Fino.

Assim, é possível também detectar uma influência do estilo utilizado na imprensa, tão próximo à caricatura (amplificador, deformante, agressivo, conciso, incisivo), sobre a linguagem utilizada na literatura, que se vai tornando mais sintética, objetiva, simples, estilisticamente menos cuidada, mais descontraída, desabusada.

A par disso, as inovações operadas com a maior automatização da vida e da cultura (reclames, fotos, cinema, revistas etc.) também levam a uma ênfase no aspecto plástico, visual, e não se pode esquecer de que a caricatura, mesmo quando construída por meio do código verbal, é uma forma de apresentação visual da personagem, mais instantânea, rápida, incisiva, talvez mais enquadrada no ritmo dinâmico que exige o modo de vida desse novo homem que se vai delineando especialmente a partir de inícios do século XX.

Nessa linha, poder-se-ia ler a caricatura como um dos recursos que fazem a mediação entre dois gêneros distintos de literatura, a do século XIX, mais conservadora, que alguns já buscavam superar no começo do século, e a pós-1922, já prenunciada nesses tempos *pré-modernos*. Assim, a caricatura seria também expressão antecipatória, na literatura, da modernidade dos novos tempos. Alie-se a isso o caráter transgressor de que a caricatura se investe, como forma irreverente, debochada, deformadora e grotesca de apresentar os homens e a vida de uma dada sociedade. Essa forma mais libertária e lúdica de encarar a arte

acarreta a queda da visão tragicizante substituída pelo grotesco, interpenetração do sério e do risível, humor basicamente ambíguo como iluminação do sentido da vida. (Carelli, 1985,p.190)

No momento em que a literatura convencional e *séria* já esgotara suas possibilidades, a caricatura pode ter sido, dentre outros, um recurso renovador, mesmo que bastante antigo, justamente pelo caráter rebelde, demolidor, irreverente que a caracteriza.

Por outro lado, a literatura desse momento é também comumente lida como pouco inovadora, forma de conservação do que se fazia nas últimas décadas do século XIX, produção estilisticamente limitada. Entretanto, o descuido que os críticos comumente condenam no estilo de Lima Barreto, ou a estilização constatada na construção de personagens dos contos regionalistas, a superficialidade da crítica presente nas sátiras, enfim, uma baixa frequência de problematização, que é tônica geral do texto dos autores comumente rotulados *pré-modernos*, talvez não seja apenas deficiência, falta de recursos ou ranço passadista, mas além de se explicar como uma extensão do que faziam nos jornais, também se justifica

como uma forma de popularizar, simplificar, produzindo uma literatura mais informal.

Desse modo, poder-se-ia avaliar sob um novo ângulo essa tendência à simplificação constatada, e condenada, nos escritores do *pré-modernismo* - de que a caricatura é também manifestação -, pois

a preocupação de tornar o texto mais inteligível não deve ser considerada estranha ao fazer artístico... O texto simples pode ser um texto questionador, assim como o texto complexo pode ser um repetidor ideológico. (Paulino, 1983, p.57-8)

A opção por histórias curtas de ação, pela oralidade, pela estilização de personagens, pela abordagem pitoresca de situações não deveria ser lida somente como forma de estagnação ou retrocesso, pois pode expressar também o objetivo de simplificar a literatura, tornando-a mais acessível e atraente ao leitor.

O tradicionalismo de sua narrativa é, pois, funcional... Seu ponto de chegada era outro: atingir o leitor comum, e seu universo avesso a mudanças radicais. (Paulino, 1983, p.57-8)

A tendência à tipificação e à caricaturização de situações e personagens observada na literatura *pré-moderna* também se associa ao estilo *art nouveau* que se dissemina nas artes plásticas e na literatura do período. Segundo José Paulo Paes, a estética "*art nouveau*" acentua os "traços de contorno" (1985, p.68-9), constituindo-se numa "arte por assim dizer esquelética", em que mesmo o pendor ornamental serve "não para esconder, mas para realçar o estrutural". Essa estética definiu o perfil do *pré-modernismo* e se encontrava em toda parte: salas de refeições, escritórios, praças, cemitérios, ferrovias, costumes e também nas revistas (*Seleta*, *Careta*, *Fon-fon*, *Kosmos*, *O Pirralho* etc), evidenciando-se bem nas charges de Voltolino e J. Carlos.

Não deixando de ser uma literatura algumas vezes superficial pelo excesso ornamental e pela estilização redutora, é preciso considerar-se que essa estética definida como *art nouveau* traz implícita também a revelação de tensões — assumia como missão, por meio da arte, aproximar ciência e técnica do mundo da natureza, como resposta ao divórcio entre artificial e natural motivado pela mecanização (Paes, 1985, p.68-9). Essa oposição auxilia, por exemplo, a compreender a oscilação entre estilização e ornamentação que caracteriza a maior parte da produção regionalista do período. Desse modo, a caricaturização presen-

te nos contos de Lobato, a tipificação encontrada nos textos de Cornélio Pires remetem a uma recusa às novas condições de vida prefiguradas, ao mesmo tempo em que buscam resgatar um equilíbrio homem-meio natural irremediavelmente perdido.

A estética *art nouveau*, por um lado, favorece a tipificação, a estereotipia, e, por outro, dissemina uma dimensão híbrida na arte, que certamente passa pelo grotesco, e daí ao caricaturesco.

É importante notar que esse hibridismo não se restringe à concepção das personagens, mas também se estende pelo tecido da linguagem, como se observa, por exemplo, no amálgama entre o dialeto caipira e a norma culta realizado por Valdomiro, ou na estilização macarrônica criada por Juó Bananére.

A caricaturização de personagens, situações e instituições na literatura produzida em São Paulo, como de resto ocorre com a literatura brasileira de um modo geral no período estudado, é obviamente recurso satírico, depreciativo, desempenhando, paralelamente, uma função transgressora e libertária, se forem consideradas as inovações temáticas e estilísticas que alguns desses satiristas realizam às avessas.

A caricatura na literatura do primeiro vintênio do século se liga às novas formas de produção e circulação da cultura, que determinam e exigem mudanças; portanto, expressa certa modernidade, ao mesmo tempo em que busca a popularização dessa literatura junto ao público. Constitui-se, de resto, sempre, em instrumento retórico, persuasivo, para a revelação aos leitores ora rápida e incisiva, ora sutil e alegórica, das mistificações e das contradições da sociedade contemporânea.

A seguir, estudaremos isoladamente algumas caricaturas e caricaturistas, cuja significação é expressiva na literatura do período.



O funcionário



A melindrosa



A sogra



O vagabundo



A Senhora
das Rosas
Ilustração
Brasileira
(Nov. 1925).
Original da
Coleção de
Herman Lima

FIGURA 7 - "A Senhora das Rosas", criação de J. Carlos, cujo excesso ornamental exemplifica essa face da estética *art nouveau* (LIMA, H. *História da caricatura no Brasil*, v.3, p. 1089).

NOTAS

- 1 Maiores detalhes sobre a atividade editorial de Monteiro Lobato encontram-se em DEL FLORENTINO, T. A. *Prosa de ficção em São Paulo: produção e consumo (1900-1920)*, São Paulo: Hucitec, Secretaria do Estado da Cultura, 1982; e KOSHIYAMA, A. M. *Monteiro Lobato, intelectual, empresário, editor*. São Paulo: Queros Editor, 1982.
- 2 A respeito, são curiosas as informações presentes no artigo "Humor e política na Primeira República", de Isabel Lustosa, *Revista USP*, São Paulo, p.53-64. set./out./nov. 1989.
- 3 Carta de 29.11.1920. In: *A barca de Gleyre*. São Paulo: Brasiliense, 1959a (Obras Completas de Monteiro Lobato, v.12, t.2), p.220-3.

3 MONTEIRO LOBATO, PALMATÓRIA DO MUNDO

A controvérsia em tomo do caipirismo pode render mais.
Está no ceme da cultura nacional, que é predominantemente
regionalista (e caipira).
... Releia o Cornélio Pires e o Monteiro Lobato.
Confira como é que age o caipira ... Tem aí muito pano para mangas.
Até eu gostaria de dar palpite. Ao debate, senhores.
(Rezende, O. L. Enfim um bom tema. *Folha de S.Paulo*, 8.11.1991, p.1-2).

Monteiro Lobato (1882-1948) é um escritor sobre o qual os estudiosos desenvolvem opiniões bastante distintas, muitas vezes antagônicas. Registra-se desde a louvação apaixonada ou ingênua até o desmerecimento integral de sua obra.

Uma explicação possível para tamanha diversidade de posições pode estar no fato de comumente se ter como referencial para a avaliação muito mais as atitudes do homem público ou o temperamento do indivíduo, do que uma serena análise da obra do escritor. Esses desencontros são compreensíveis, porque Lobato realmente foi uma figura tão carismática e envolvente como controversa.

Na produção de Lobato nos interessa sobremaneira a configuração satírica, especialmente a construção caricaturesca do universo tematizado. Esse interesse justifica o recorte do *corpus*: as três versões do Jeca (1914, 1924, 1947), verdadeiros marcos no gênero, e os contos reunidos em *Urupês* (1918), *Cidades mortas* (1919) e *Negrinha* (1920).

Lobato é um caso curioso, porque a sua produção (contos, crônicas, ensaios, literatura infantil, polêmicas etc.) funciona como um verdadeiro radar, que expressa as diferentes ideologias disseminadas no tempo em que viveu.

De 1914 a 1947, Monteiro Lobato parece ter percorrido quase todas as posições ideológicas disponíveis para um intelectual de seu tempo. (Lajolo, 1983, p.101)

O escritor veste a máscara das diferentes ideologias com as quais conviveu: *o pessimismo determinista*, herança do evolucionismo do século XIX, que vê na miséria e desalento do povo um fadário atávico a ser cumprido e cuja expressão mais significativa consta dos artigos "Velha praga" e "Urupês", publicados em *O Estado de S.Paulo*, em 1914; a *visão higienista*, segundo a qual as mazelas da nação seriam resultantes fundamentalmente do descaso com a saúde pública, o saneamento básico - é desse tempo a retomada do Jeca "higienizado", versão mais conhecida e popularizada por meio dos folhetos fartamente distribuídos pelo país em campanha do Biotônico Fontoura. Exemplificam bem essa fase do pensamento lobatiano as crônicas e artigos constantes em *O problema vital* (1918); a perspectiva *nacional-desenvolvimentista*, economicista, já na década de 1930, associada à experiência do escritor nos Estados Unidos (de 1927 a 1931, Lobato reside em Nova York, onde trabalha como adido comercial brasileiro) e responsável pelo comprometimento com a campanha do ferro e do petróleo (textos que expõem e defendem as idéias dessa fase encontram-se reunidos em *O escândalo do petróleo e o ferro* (1936)).

Paralelamente, Lobato se identificaria com o *georgismo* (teorias econômicas de Henry George, economista e reformador norte-americano que viveu no século passado) - essa, segundo Cassiano Nunes, teria sido a sua opção definitiva (Zilberman, 1983, p.67-88); e se solidarizaria, circunstancialmente, com a bandeira do PCB - exemplifica essa simpatia o "Zé Brasil", versão mais conscientizada do Jeca.

Revendo, mesmo que superficialmente, esse percurso, chamam a atenção de imediato a discrepância e a heterogeneidade das posições assumidas pelo escritor, além do tom dos artigos, altamente didático, e o modo de construção dos Jecas (Tatu, Tatuzinho e Zé Brasil), com traços fortes, bem marcados, eminentemente caricaturescos, o que certamente atende ao objetivo de persuadir o leitor acerca das posições defendidas ao tempo da produção dos textos.

A organização das idéias, o estilo, as figuras de linguagem, os recursos utilizados são competentemente articulados para a composição de verdadeiras peças retóricas. São textos que dialogam entre si e se confrontam com textos contemporâneos à sua produção. O Jeca Tatu procura fazer o contraponto ao caboclisto, muito popular e apreciado no começo do século; o Jeca Tatuzinho é uma resposta ao Jeca Tatu, assim como o Zé Brasil é uma resposta aos dois primeiros Jecas.

A seguir, detalharemos alguns aspectos da composição dos três Jecas.

CARICATURA E DOCTRINA

O Jeca Tatu

É muito provável que a repercussão do primeiro livro de contos de Lobato, *Urupês*, cuja primeira edição é de 1918, tenha sido decorrente da polêmica instaurada a partir da publicação dos dois artigos - "Velha Praga" (transcrito em 60 jornais) e "Urupês", que não gratuitamente constam no final desse volume de contos. Esses textos, escritos e publicados em 1914, sem a menor dúvida contribuem para a inusitada vendagem do livro, mas a sua inserção no volume certamente se justifica também por funcionarem como uma espécie de declaração de princípios do autor, atuando como matrizes ou reiterações da concepção acerca do caipira expressa em alguns contos.

Inúmeras posições se desenvolveram, fazendo o contraponto ao Jeca Tatu; uma das mais conhecidas é o artigo "Urupês e o sertanejo brasileiro", de Leônidas de Loyola (Martins, 1978, v.6, p.145); foram criados personagens-símbolos, como "Mané Chique-Chique", de Ildefonso Albano, "Juca Leão", de Rocha Pombo e em certo sentido "Juca Mulato", de Menotti del Picchia. O certo, entretanto, é que nenhuma dessas respostas alcançou sequer vagamente a popularidade atingida pelo original, até os dias de hoje bem nosso conhecido.

Não é gratuita a popularidade dessa personagem. Afora as diferentes sortes de manipulação que vem sofrendo no decorrer do tempo, há alguma coisa no tom utilizado, nos traços escolhidos pelo autor para compor esse perfil, que o faz muito próximo e de fácil reconhecimento.

A repercussão do Jeca Tatu é comumente ligada ao discurso de Rui Barbosa, proferido em 20 de março de 1919, por ocasião da abertura da segunda campanha civilista, no Teatro Lírico do Rio de Janeiro, em que o eminente jurista abre sua fala com a questão "Conheceis porventura o Jeca Tatu, dos *Urupês*, de Monteiro Lobato, o admirável escritor paulista? ..." (Barbosa, 1960, p.429); esse fato realmente parece ter contribuído para as sucessivas edições do livro. Lobato mesmo o confirma na correspondência que mantém com Rangel: "O discurso de Rui foi um pé de vento que deu nos *Urupês*. Não ficou um para remédio, dos sete mil!" (Lobato, 1959a, t.2, p.194). Entretanto, no momento mesmo em que Rui Barbosa proferia o discurso, *Urupês* já se encontrava na terceira edição. É certo que Lobato, como editor de seu primeiro livro, promoveu também algumas novidades no ramo, que auxiliariam muitíssimo na divulgação de *Urupês* e dos outros volumes lançados pela Gráfica e Editora Monteiro Lobato & Cia., ao tratar

o livro como mercadoria a ser consumida, despojando-o da "aura mística" que o cercava.¹

Com relação ao papel inovador desempenhado pelo escritor paulista no ramo editorial, é elucidativo o depoimento de um contemporâneo:

Quando Monteiro Lobato apareceu anunciando seus livros pelos jornais, foi um escândalo de grandes proporções, pois ninguém compreendia que o livro fosse uma mercadoria anunciável... Lobato veio revolucionar todo esse comércio da inteligência, mostrando, para o espanto geral, que o livro devia ser escrito e lido por toda gente, vendido em toda parte e devia circular tanto como qualquer jornal. (Travassos, 1964, p.130-2)

No que se refere à relação Rui Barbosa-*Urupês*, há, também, uma outra face da questão a ser considerada, apontada por Gilberto Freyre, contemporâneo da publicação do livro e voraz leitor da obra: *O milagre*, realizado por Lobato, ao

ter feito Rui Barbosa, já velho, voltar-se do alto do seu gabinete, com olhos espantados e quase de menino - menino doente, criado o tempo todo dentro de casa - para aquele Brasil áspero que os brasileiros de hoje estudam com um amor que seus avós bacharéis e doutores, quase desconhecera... Foi por obra e graça de Urupês que o maior campeão sul-americano da inocência de Dreyfus, verdadeiramente descobriu que a poucas léguas da rua São Clemente havia quem sofresse mais do que o remoto mártir do anti-semitismo europeu; sofresse de dores que o "habeas corpus" não cura, não alivia sequer. (Dantas, 1982, p.239-40)

A citação de Lobato no discurso de Rui pode ter sido, portanto, muito mais a consagração de um autor já razoavelmente conhecido, do que o lançamento de um escritor ignorado. É certo, todavia, que a divulgação do Jeca foi muito maior a partir da sua fixação no livro e da polêmica já não mais estritamente estética, mas agora social e política instaurada com o discurso do candidato civilista à presidência da República.

O Jeca Tatu, de toda forma, favoreceu a percepção de que a visão do Brasil *belle époque* estava se tornando obsoleta, ao expressar verdades sobre o lado ignorado da nação (os dilemas do homem do campo, a miséria de grande parcela da população, a decadência de amplas zonas do interior de São Paulo) já intuídas mas ainda não enfrentadas e reconhecidas publicamente. Daí a sua ressonância e penetração, daí as contrárias vozes ufanistas.

A gênese do Jeca

Reduzir o Jeca Tatu² a um mero desabafo do fazendeiro insatisfeito com o mau encaminhamento de seus negócios é com certeza um engano. O Jeca muito

possivelmente registra o pensamento de um setor considerável da oligarquia paulista no início do século, com ele ressoando "toda a insatisfação dos velhos fazendeiros paulistas que, artífices da República, consideravam-se lesados pela política em vigor" (Lajolo, 1983, p.28), assim como expressa uma atitude típica do evolucionismo, aqui sob óptica pessimista, ao "atribuir às classes mais pobres - onde se localizam os mestiços - as deficiências do Brasil" (Leite, 1976, p.236). A "gestação" da personagem, entretanto, é um pouco mais complexa. Em carta endereçada a Godofredo Rangel (20.10.1914), anterior à publicação da "Velha praga" (12.11.1914), o fazendeiro amargurado pincela alguns traços constitutivos da personagem, antecipando trechos inteiros do artigo, possivelmente já pronto ou esboçado e detendo-se especialmente no percurso vital da personagem, desde a fase de "lêndea" até a fase adulta, comparado ao piolho, especialmente no que se refere ao relacionamento predatório que mantém com a natureza.

Nessa carta, entretanto, o autor toca numa questão que recorrentemente aflora ao analisar-se o tratamento dispensado pelos produtores do saber às questões nacionais, especialmente na época aqui estudada - a distorção na abordagem das nossas peculiaridades, detectando um sério desvio: "... entre os olhos dos brasileiros cultos e as coisas da terra há um maldito prisma que desnatura as realidades..." -; era necessário, portanto, sacudir essa literatura "fabricada nas cidades por sujeitos que não penetram nos campos de medo dos carrapatos", tendentes sempre, com embotada visão, por comodismo, no contato com o novo cenário, a perpetuar "o velho caboclo romântico já cristalizado". Por isso, urgia retificar-lhes a visão (Lobato, 1959a, t.1, p.362-5).

Com essas afirmações, o escritor explicita claramente a *intenção desmistificatória* e polemizadora subjacente ao artigo, reiterada depois com a publicação de *Urupês* (23.12.1914), texto que é a retomada e a confirmação das posições firmadas no primeiro momento. Assim, o alvo visado é também o "surto caboclista", responsável por literatura local-ufanista apreciada e difundida na época, que fazia do caboclo estandarte de bandeira nacionalista, exaltado de modo pitoresco, motivo de louvação idílica, idealizadora ou, no outro extremo, personagem de anedotário ambíguo, que oscila entre a apresentação do caipira como finório e espertalhão ou como *capiau* tolo e ingênuo. O protótipo significativamente apontado e criticado é Cornélio Pires, possivelmente em virtude da popularidade desfrutada pelo escritor tietense:

A história de caboclismo... Aquilo foi fabricação histórica para bulir com o Cornélio Pires, que anda convencido de ter descoberto o caboclo ... O caboclo do Cornélio é uma bonita estilização - sentimental, poética, ultra-romântica, fulgurante de piadas - e rendosa. O Cornélio vive, e passa bem, ganha dinheiro gordo, com as exhibições que faz do

"seu caboclo". Dá caboclo em conferências a 5 mil réis a cadeira e o público mija de tanto rir... Ora, meu *Urupês* veio estragar o caboclo do Cornélio - estragar o caboclismo. (Lobato, 1959a, t.2, p.50)

É certo, todavia, que Cornélio era apenas o alvo mais exposto e talvez mais frágil, pois a crítica de Lobato visava a muito mais gente, incluindo-se aí Coelho Neto, Júlia Lopes, implicitamente o ufanismo nacionalista de Bilac, e mesmo Euclides da Cunha, escritor muito admirado e apreciado pelo criador do Jeca, mas que vira no sertanejo "antes de tudo um forte", enquanto para Lobato "o sertanejo era acima de tudo um fraco" (Athayde, 1948).

Cornélio Pires assume a voz antagônica, respondendo por meio de artigo publicado em um jornal de São Paulo, e com um poema "P'ro Monteiro Lobato", publicado em *Mixórdia* (1927).

O fundamental é que, sendo o resultado de um olhar patronal, desabafo do fazendeiro frustrado e insatisfeito, ou sendo uma sátira de intenção desmistificadora, ou mesmo as duas coisas juntas, o Jeca Tatu se constitui no registro hiperbólico, mas autêntico, de facetas do caipira que não deixavam de trazer sua verdade, e vale, segundo Viana Moog, mais "para a exata compreensão de nossos problemas, que todos os relatórios com que anualmente os pensadores administrativos homenageiam as traças dos arquivos" (Dantas, 1982, p.78).

Curiosamente, buscando registrar um modo de vida determinado, apreendido na observação da realidade regional, local, em um momento delimitado da história de São Paulo, a personagem tem seu alcance ampliado, atingindo abrangência nacional, e se espalhando na linha do tempo. O Jeca congrega traços ainda hoje identificados em muitos brasileiros, não sendo, portanto, gratuita a constante retomada, sob diferentes roupagens, desse anti-herói, constituído em símbolo e síntese de razoável parcela da população, verdadeiro índice da sub-raça que compõe grande parte da nação.

A caricatura cumpre aqui, claramente, a função de máscara que desmascara, fazendo a denúncia e a revelação de uma forma de vida negligenciada e, portanto, auxiliando no combate à "ignorância em que andamos de nós mesmos" (Lobato, 1959a, t.2, p. 10). Observe-se que, se a caricatura do Jeca é inovadora no assunto que tematiza, ela o é também no modo de tratar esse assunto, pelo estilo e recursos utilizados.

O limite maior que se constata nesse momento do pensamento lobatiano é o restringir-se à apresentação dos problemas, sem uma reflexão mais detida sobre suas causas e motivações profundas, o que parcialmente será superado num momento posterior.

Recursos expressivos e persuasão

O Jeca Tatu ("Velha praga" e "Urupês" - Lobato, 1959i) é uma caricatura muito bem urdida do caipira que, atendendo de modo eficaz aos propósitos de seu criador, cumpre uma função satírico-depreciativa, provocadora do *riso de exclusão*.

Como é habitual nesse gênero de composição, a caricatura aqui apóia-se sobre o *rebaixamento*, em aproximações e comparações *Jeca-sarcoptes mutans* (piolho da terra) e *Jeca-porrigo decalvans* (parasita do couro cabeludo), Jeca-sapé, numa escala sempre decrescente que identifica o satirizado por meio de traços cada vez mais depreciativos (o parasita, o vegetal), agindo à revelia da reflexão, por puro instinto de sobrevivência, como o mais desprezível dos animais. Evidencia-se a reificação do satirizado, na aproximação agregado-arapuca ("E de vê-lo surgir a um sítio novo para nele armar a sua arapuca de agregado"), o que mais ainda contribui para o processo de *desumanização* da personagem. O contorno da caricatura nessas passagens, obviamente, se faz por *similaridade*.

Paralelamente enfatiza-se a relação homem-natureza, retratando de modo hiperbólico o comportamento predatório

começam as requisições. Com a picapau o caboclo limpa a floresta das aves incautas ...
Depois ataca a floresta. Roça e derruba, não perdoando o mais belo pau,

o hábito da queimada ("a queimada é o grande espetáculo do ano, supremo regalo dos olhos e dos ouvidos"). O rebaixamento aqui se realiza na linha da *contigüidade*: a negatividade do caboclo contamina o universo circundante: "O caboclo é uma quantidade negativa. Tala cincoenta alqueires de terra para extrair dele o com que passar fome e frio durante o ano" - espalhando-se a atividade predatória com as labaredas do fogo em seu percurso de esterilização da terra. Há uma intensa carga emotiva na descrição da ação do fogo, que "engole" a mata, "invade" a floresta, "caminha" sem tréguas, "galga" montes, "é" traiçoeiro, imputando-se-lhe vida por meio das prosopopéias.

O fogo tem vida própria e uma malícia e malignidade humanas: ele "esgueira-se", "ladeia o obstáculo", "é implacável", "amordaçado por uma chuva repentina, alapa-se nas piúcas, quieto e invisível", cumpre uma "faina carbonizante". Realiza-se aqui um processo de contaminação, num efeito extensivo, uma espécie de prolongamento em que se identifica aquele que faz a queimada, o caipira, ao próprio fogo em sua ação destrutiva, o que contribui para uma intensa corrosão da imagem do caricaturado, que se estorce fulminado e reduzido a cinzas. Neste

caso o narrador percorre o processo inverso ao usual na sátira: não se trata da zoomorfização ou reificação do humano, mas da antropomorfização do inanimado, que, identificando-se ao satirizado, contamina e desgasta sua imagem.

No texto encontra-se também a quebra de expectativas, recurso comum na literatura cômica: "Barreada a casa, pendurado o santo, está lavrada..." não a terra, como era de esperar, mas a "sentença de morte daquela paragem", o que também contribui para ampliar a negatividade na imagem projetada do caricaturado. O caboclo cisma à porta da cabana "não devaneios líricos, mas jeitos de transgredir as posturas com a responsabilidade a salvo".

A descrição dos hábitos da personagem (a caça, a troca de produtos, a construção da moradia), de seu físico e comportamento é bastante direta, não restando espaço para a alusão ou a ironia; há um jeito frontal e acintoso de apresentar o caipira sem maior sutileza, o que amplia o caráter retórico do texto, com a superposição da persuasão à estética.

Reiterando esse caráter persuasivo, mais evidente nas crônicas e artigos jornalísticos do escritor, mas também presente nos contos, há interferências explícitas do narrador: ("Se a natureza fosse capaz de criar coisas tão feias"); a par da carga depreciativa dos verbos, definidores da ação da personagem ("o caboclo *limpa* a floresta das aves incautas, o caboclo *ataca* a mata") e da associação arrasadora entre certos adjetivos e substantivos, nunca gratuitamente aproximados (a "insigne preguiça", a "velha malignidade").

Ao final, o escritor reitera o conteúdo expresso no desenvolvimento da crônica - a afirmação do caboclo como "quantidade negativa", reduzido a nada - após a cruzada nômade, após a passagem do caipira, só resta o sapé (que antes já se encontrava ali) e mais nada que ateste sua presença.

Urupês se apóia na caracterização da cultura caipira a partir dos *mínimos vitais*, traço típico de sua cultura de subsistência: "Calcula as sementeiras pelo máximo de sua resistência às privações" (atente-se à carga expressiva da antítese máximo de resistência/privações); "Dando para passar fome, sem virem a morrer disso, ele, a mulher e o cachorro - está tudo muito bem". Explora-se aqui até mesmo a economia de reações da personagem diante da vida, o que deixa entrever um processo de interiorização da apatia exterior:

Nada o esperta. Nenhuma ferrotoada o põe de pé. Social, como individualmente, em todos os atos da vida, Jeca, antes de agir, acocora-se ... seu grande cuidado é espremer todas as consequências da lei do menor esforço - e nisto vai longe.

A apatia se reitera também na minuciosa descrição da choça que habita, dos trastes que usa, da alimentação precária: "Da terra só quer a mandioca, o milho

e a cana", do hábito das barganhas, do "mobiliário cerebral do Jeca", que "à parte o suculento recheio de superstições, vale o do casebre", da medicina elementar, que "corre parrelhas com o civismo e a mobília — em qualidade", das crendices, da arte rústica, encerrando-se a representação do caipira com a fixação da marca da inércia, que se radicaliza na identificação com o vegetal (urupês), sem vida própria e discernimento, e pior que tudo, vegetal parasita: "... o caboclo é o sombrio Urupê de pau podre, a modorrar silencioso no recesso das grotas".

Nos dois textos há um processo de dissecação da personagem, e, por extensão de sua cultura, dos traços físicos ao substrato psíquico, dos hábitos às reações, recurso também típico da literatura satírica, tudo sempre convergindo para a definição do Jeca e de sua experiência alicerçada nos mínimos vitais - o Jeca é o "sacerdote da grande lei do menor esforço". A imagem projetada não é inverídica, como claramente se confirma, por exemplo, no clássico estudo de Antonio Candido acerca da cultura caipira, no qual são apresentados os traços constitutivos desse universo (o nomadismo, o lazer, a alimentação precária, o sistema de trabalho esparso, a violência, a inadaptação a certas condições de vida) associando-os justamente aos mínimos vitais, ou seja, representando o universo caipira como

Cultura ligada a formas de sociabilidade e de subsistência que se apoiavam, por assim dizer, em soluções mínimas, apenas suficientes para manter a vida dos indivíduos e a coesão dos bairros. (Candido, 1977, p.78)

Essa questão é fundamental porque evidencia o papel revelador que o Jeca cumpriu no tempo de sua divulgação, quando o tom dominante ao se tratar do universo caipira era o da idealização e do pitoresco, resultantes de uma abordagem superficial e equivocada do assunto. Sem a menor dúvida, o Jeca Tatu fixa uma imagem bastante verdadeira do caipira, tornada injusta à medida que apenas constata fatos, sem buscar a causalidade profunda da imagem projetada.

De resto, o sucesso do Jeca Tatu e a sua permanência no imaginário popular devem-se em grande parte justamente ao fato de ser ele uma caricatura: delineada em grossos e rápidos traços, de forma sintética e incisiva, superficial, grotesca e extremamente plástica, visual. Correspondendo à economia que rege a vida do Jeca, o seu criador construiu uma caricatura muito popular, com o mínimo de traços necessários, falando à economia de memória do povo, que não decora uma página, uma frase, mas decora o nome de uma personagem, especialmente quando humorística (Grieco, 1981, p.188).

O alcance da imagem projetada é ampliado pelo talentoso amálgama entre comicidade e tristeza. É exatamente como caricatura e porque uma caricatura que

essa sátira do caipira realiza simultaneamente a destruição, através da dessacralização, da desmistificação e a construção, ao revelar, desnudando aos leitores, uma das faces negadas da nação.

0 Jeca Tatuzinho

Ao apresentar a quarta edição de *Urupês*, em 1919, com o texto "Uma explicação desnecessária", Monteiro Lobato faz uma revisão de posição anterior sobre o Jeca; reiterando a veracidade da personagem, mas penitenciando-se, procura apontar responsáveis para o constatado:

Cumpre-me, todavia, implorar perdão ao pobre Jeca.

Eu ignorava que era assim, meu caro Tatu, por motivo de doenças tremendas. Está provado que tem no sangue e nas tripas um jardim zoológico da pior espécie. É essa bicharia cruel que te faz papudo, feio, molenga, inerte.

Tens culpa disso? Claro que não. Assim, é com piedade infinita que te encara hoje o ignorântão que outrora só via em ti mamparra e ruindade.

Perdoa-me, pois, pobre opilado, e creê no que te digo ao ouvido: és tudo isso que eu disse, sem tirar uma vírgula, mas ainda és a melhor coisa que há no país. Os outros, que falam francês, dançam o tango, pitam havanas, e, senhores de tudo, te mantêm nessa geena dolorosa, para que possam a seu salvo viver vida folgada à custa do teu penoso trabalho, esses, caro Jeca, têm na alma todas as verminoses que tu só tens no corpo.

Doente por doente, antes como tu, doente só do corpo. (Lobato, 1944)

A visão da questão social expressa nessa autocrítica claramente se associa à perspectiva higienista já muito disseminada na época, consistindo, em traços gerais, na busca de explicações e soluções para os problemas nacionais com base nas deficiências da saúde pública.

Essa é uma das linhas de força da campanha pela regeneração nacional, que pedia o voto secreto, revitalização das instituições, mudanças nos costumes, como reação ao desencanto e à desilusão com a república ("Esta não é a República que queremos"), ao constatar-se que com o novo regime havia se concretizado muito pouco ou muito menos do que o idealizado. O país continuava atrasado, presa da dominação atrabiliária em proveito de grupos oligárquicos que insistiam em ignorar os magnos e crônicos problemas de interesse popular, também em nome dos quais a propaganda republicana se fizera. Passados trinta anos da queda do Império, a elite dominante continuava obstinadamente aferrada aos interesses de momento, com uma miopia imediatista que a impedia de enxergar pouco adiante, e desse modo a cegava em relação a seus próprios interesses. É certo que a questão social já surgira como palavra de ordem desde a campanha de Rui Barbosa, em 1919, mas

Era menos fruto de reivindicações operárias postas em bandeiras de contestação e mais um prudente cuidado das elites em acomodá-la e dar-lhe um sentido. (Casalecchi, 1987, p.244)

Como se observa, nada mudara de Campos Sales - que dizia, em 1896, **que** "uma boa polícia é condição de um bom governo" - a Washington Luís — em 1920, para quem o "estado de uma sociedade é, antes de tudo, uma questão que interessa mais à ordem pública que à ordem social" (Casalecchi, 1987, p.230).

A perspectiva higienista e o enaltecimento da educação como fatores potencialmente responsáveis por transformações necessárias, alicerçando-se na inspiração dos ideais liberais europeus, constituía-se, entretanto, num engano, ao tratar como causas o que era mera consequência.

É desse período o livro *Problema vital*, publicado em 1918, que congrega artigos sobre diferentes temas ligados à saúde pública e procura explicações e responsabilidades para as condições de miséria reinantes; nesses textos, de tom candente e incendiário, Lobato chegou a propor que se entregasse a direção do país a higienistas e engenheiros.

Foi depois incluído nesse volume um artigo de 1924, que faz uma retomada também caricaturesca do Jeca Tatu, agora higienizado, e ficou bastante conhecida - mais popular ainda que o Jeca de 1914 - como Jeca Tatuquinho. O diminutivo tanto expressa certa afetividade - segundo Marisa Lajolo, essa versão do Jeca é a que se fixou no coração do povo (Lajolo, 1983) - quanto pode associar-se ao paternalismo embutido nessa retomada, assim como ainda se justifica pelo reduzido tamanho do folheto produzido como propaganda para o Laboratório Fontoura, e amplamente distribuído por todo o território nacional. Em fins da década de 1930, segundo o próprio autor declara em entrevista, já haviam sido impressos cerca de 6 milhões e 15 mil exemplares (Peixoto, 1971, p.74).

Nos textos constantes dos folhetos distribuídos pelo Laboratório Fontoura são incorporadas ilustrações bastante sugestivas e informações de divulgação do produto comercial propagandeado: a fazenda do Jeca se chama "Fazenda Biotônico", onde a personagem já recuperada monta postos de "Maleitosan" e "Anki-lostomina", aparecendo até o "Líquida-Insetos chamado Detefon".

Como texto de propaganda, não se dissimula o intuito persuasivo, a preocupação em convencer o leitor: o tom é didático, professoral, a linguagem é extremamente simples; os parágrafos são curtos, os diálogos auxiliam na fluência da narrativa; as figuras de linguagem estão praticamente ausentes na urdidura do texto. Quanto à concepção, a personagem tem um perfil caricatesco: é também hiperbólica, marcada pela ampliação, risível, superficial, sofrendo radical e

inverossímil transformação operada pelo remédio, ministrado ao se detectar a verminose:

Jeca, que era um medroso, virou valente. Não tinha mais medo de nada, nem de onça! Uma vez, ao entrar no mato, ouviu um miado estranho.

- Onça! exclamou ele. É onça e eu aqui sem nem uma faca! ... Mas não perdeu a coragem. Esperou a onça de pé firme. Quando a fera o atacou, ele ferrou-lhe tamanho murro na cara, que a bicha rolou no chão, tonta. Jeca avançou de novo, agarrou-a pelo pescoço e estrangulou-a.

- Conheceu, papuda? Você pensa então que está lidando com algum pinguço opilado? Fique sabendo que tomei remédio do bom, e uso botina ringadeira...

A companheira da onça, ao ouvir tais palavras, não quis saber de histórias - azulou! Dizem que até hoje está correndo... (Lobato, 1959e, p.335)

A composição esquemática e superficial da caricatura nesse caso se adapta com perfeição ao caráter propagandístico do texto, fixando-se fortemente na memória e na simpatia popular.

0 Zé Brasil

Em 1947 nasce o Zé Brasil, tendo ainda como ponto de partida o Jeca Tatu, resgatado, entretanto, sob perspectiva antagônica. Expressa o apoio circunstancial devotado a Luiz Carlos Prestes,³ enfatizando a sua imagem de "salvador" e cavaleiro da esperança:

- Não é assim, Zé. Apareceu um homem que pensa em você, que por causa de você já foi condenado pela lei desses ricos que mandam em tudo - e passou nove anos num cárcere.

- Quem é esse homem?

- Luiz Carlos Prestes... (Lobato, 1959c, p.319)

O tom do artigo é semelhante ao do Jeca Tatuzinho: altamente persuasivo, esquemático, didático. A frequência dos diálogos solidifica também aqui o doutrinário do texto. Vale-se o autor, bem menos, todavia, da construção caricaturesca da personagem central; aqui o teor do discurso se modifica. O Zé Brasil é mais sombrio e triste, e como antagonistas enfrenta não só o amareirão, mas também a saúva, a falta de recursos e o coronel Tatuíra, componentes crônicos do Brasil tradicional. O novo Jeca não é mais o predador dos recursos naturais ou um tipo apático, mas tem potencial para enfrentar oponentes muito fortes.

O imigrante não é mais o contraponto utilizado para rebaixar, nem é o modelo bem-sucedido a ser imitado, mas aqui o autor apenas evidencia o tratamento

diferenciado dispensado pelo governo ao estrangeiro, respaldado por algumas garantias, enquanto o natural da terra, desprotegido da sorte e do governo, sujeita-se à ambição dos Tatuíras.

Nesta versão do Jeca predomina o tom melancólico, está ausente o riso e o delineamento grotesco. O tom é reivindicativo, modificando-se apenas quando apresenta de modo messiânico a figura de Prestes como solução para os problemas do homem do campo.

Este é o Jeca menos popular, o que em parte se deve à proscrição e à perseguição do Partido Comunista e de Luiz Carlos Prestes, com a apreensão dos panfletos que narram a história do Zé Brasil, divulgada em edições clandestinas. Mas talvez a própria ausência da configuração risível, que imputa força à personagem caricaturesca, faça desse Jeca uma figura muito mais fosca, despida do brilho, do colorido e, por que não dizer, do encanto dos outros dois.

Um paralelo

Os três Jecas são imagens fortemente engajadas e refletem um percurso ideológico, registrando transformações na visão de mundo de seu criador e não deixando de expressar certa gradação qualitativa: a primeira personagem é apresentada tendo como traço básico a negatividade, a apatia - é um derrotado, responsabilizado por sua sorte social; o segundo é inicialmente um perdedor, recuperado depois pela cura dos males físicos e pelos cuidados com a higiene, coroando-se a vitória do Jeca Tatuquinho com a sua inserção no esquema produtivo e o enquadramento nas solicitações do capital: é um vencedor porque torna-se um fazendeiro bem-sucedido; o terceiro poderá ser um derrotado, condicionando-se sua recuperação à tomada de consciência (ainda falseada porque a consciência aqui ainda reflete uma perspectiva messiânica), mas de toda forma alterando-se o foco de visão do pessoal, individual, para o coletivo, resultado da infiltração de um ponto de vista socializante e de um deslocamento do terreno predominantemente material para o das idéias.

Lobato passa da fase ideológica, de filiação determinista, cuja explicação para a vida brasileira é psicológica ou racial, para a explicação cientificista, até chegar à explicação econômica, resultante do entusiasmo gerado pelo contato com o enorme progresso, a intensa industrialização experimentados nos EUA, claramente expressa na campanha do petróleo e do ferro, o que não descarta de permeio a profissão de fé socialista ou humanitária propalada já no fim da vida.⁴

Os oponentes a serem enfrentados pelas personagens também refletem as transformações do percurso: no primeiro momento há males e vícios atávicos (a preguiça, a inércia) e insuperáveis; no segundo momento o Jeca Tatuzinho se confronta com a necessidade de enfrentar e transformar condições precárias de existência, que não dependem apenas de sua vontade. Nesse período já se vislumbram vetores externos ao Jeca como responsáveis pela má sorte da personagem, apontando-se soluções ainda parciais; a óptica predominante aqui é paternalista. No terceiro momento as personagens, mais do que caricaturas, são símbolos de segmentos antagônicos numa ordem social que deve necessariamente ser transformada; há uma definição clara do oponente, o coronel Tatuíra, poderoso, ambicioso, insaciável, que deve ser enfrentado por Zé Brasil, de modo coletivo, organizado, sendo a consciência e o conhecimento os vetores da transformação.

Vocês são a maioria. Vocês são os milhões; os Tatuíras não passam de centenas. Se sendo tão poucos os Tatuíras dominam e exploram a vocês que são milhões, isso vem duma coisa só: falta de conhecimento por parte de vocês. É que vocês não sabem! E o remédio é um só: procurar saber. (Lobato, 1959c, p.334-5)

O Jeca de 1914 é matriz não apenas dos contos, escritos a maior parte em primeira versão em período próximo, mas também dos outros dois Jecas. No confronto entre o Jeca Tatu e o Jeca Tatuzinho, já se observa um desfibramento da personagem, que perde em brilho e intensidade expressiva, perda mais acentuada no Zé Brasil. Isso ocorre também por ser o primeiro um texto bem cuidado, de estilo elaborado, literário mesmo, o que auxilia na sua eficácia retórica, sendo mais convincente e afetando mais incisivamente a opinião do receptor. Isso justifica a ênfase aqui dada à matriz, a nosso ver, muito mais significativa.

O primeiro Jeca é uma caricatura composta com recursos comuns no gênero satírico, e por isso é tão incisivo; o segundo, não sendo tão risível ou grotesco, comparativamente ao primeiro perde em ênfase - seu objetivo é primeiramente fazer propaganda, vender o produto e não crítica social. No terceiro texto, mais sisudo, panfletário, dogmático, estão praticamente ausentes o humor, a ampliação, a deformação, característicos da concepção da caricatura.

A opção pela caricatura como construção de personagens e situações, até mesmo em textos que não são estritamente literários, deve-se ao efeito comunicativo visado, procurando atingir um público tão mais numeroso quanto possível. A busca de um discurso mais popular, nesse caso, é resultante do enquadramento desses textos como produção do publicista ("alguém que discute temas de

evidente interesse coletivo"), visando a um tipo bem amplo de audiência e, portanto, segundo Merquior, utilizando uma linguagem que sistematicamente se articula para atingir o grande público, e conseqüentemente evita o hermetismo, a prolixidade, um maior aprofundamento das questões (Zilberman, 1983, p.13), sendo a *estilização* - satírica, cômica ou "séria", caricaturesca ou tipificadora - utilizada na concepção dos três Jecas, mais conveniente e propícia aos objetivos persuasivos dos três textos.



JECA TATU, visto por Osvaldo e considerado por Monteiro Lobato a melhor encarnação do seu famoso personagem.

Capa do D. *Quixote*(18.11.1925).



DEPOIS, O DILÚVIO...

Jeca - E quando o meu dinheiro cabá, seu doutô?

Carlos Sampaio - O seu já acabou. Este é emprestado.

J. Carlos. *O malho* (29.4.1922).

(A caricatura alude às despesas com o desmonte do Morro do Castelo, nos preparativos para as grandes festas do Centenário da Independência. Carlos Sampaio era o Prefeito do Distrito Federal, no governo de Epitácio.)

FIGURAS 8 e 9 - Algumas versões do Jeca Tatu constantemente retomado pelos caricaturistas:

(LIMA, H. *História da caricatura no Brasil*, v.3 e 4).

A CARICATURA NOS CONTOS

Monteiro Lobato, como grande parte dos homens de pensamento da Primeira República, é um escritor francamente dividido entre o apelo do passado e o anseio

pelo novo. A fatura dos contos, o estilo empregado, a concepção de personagens refletem em grande parte esse embate.

O apelo passadista é responsável pelo "ranço camiliano", recorrentemente apontado pelos críticos como traço característico de seu estilo, por uma expressão um tanto amarrada, lusitanizante - certamente resultado do contato freqüente com a literatura de autores portugueses: Fialho d'Almeida, Camilo Castelo Branco (admirado com fervor), Eça de Queirós - que soa forçada especialmente ao ser confrontada com as inovações registradas no tratamento dos assuntos. A busca do novo se expressa numa linguagem pouco usual para a época: a frase vincada de brasileirismos e regionalismos, o tom direto e incisivo, um jeito "mal comportado" e irreverente de falar das coisas, metáforas inusitadas, aproximações discrepantes de substantivos e adjetivos não encontrados juntos usualmente, um estilo mais próximo ao coloquial e à distensão, enfim, a opção pelo descarte da prosa ornamental, cheia de atavios e torneios verbais, resquícios da estética *art nouveau*, ainda tão apreciada na época.

O crítico Antonio Candido tem razão quando chama a atenção para o fato de o escritor não se ter apercebido de que não bastava para uma mais abrangente renovação na literatura apenas a novidade do assunto, mas era imprescindível que esta se fizesse acompanhar de uma ruptura também formal. O torneio alambicado da frase lobatiana realmente impõe alguns limites a uma prosa que se queria tão radicalmente nova: "gesto uma obra literária, Rangel, que, realizada, será algo *nuevo* neste país" (Lobato, 1959a, t.1, p.362). Entretanto, parece indiscutível o revigoramento para a literatura da época que representou o lançamento de *Urupês*, facilmente constatado na leitura da crítica contemporânea à publicação (Agripino Grieco, Alceu Amoroso Lima, Sud Mennucci etc.), que evidencia o entusiasmo com que foi recebida a obra.

A filiação naturalista do escritor

Minha literatura não é de imaginação - é pensamento descritivo; não cria - copia do natural... Quando escrevo, pinto menos mal do que com o pincel. Copista, portanto, e só. (Lobato, 1959a, t.1, p.315)

no que se refere à representação do universo tematizado à sua concepção mimética de literatura é algo novo somente porque expresso numa linguagem pouco usual, bem diferente da utilizada pelos bacharéis quando falavam de sua terra, mais clara, direta, incisiva, despojada. Restrições também se podem fazer a um certo tom patético que atravessa a fatura de alguns contos ("O estigma", "Colcha de retalhos", "Bucólica"), ou ao fundo excessivamente trágico, beirando o sinistro, de um conto como "Bocatorta" ou "O mata-pau".

No que diz respeito ao conto "Bocartorta" é preciso notar que essa configuração grotesca — permeada pelo detalhamento sinistro que pode identificá-lo à estética naturalista pela reprodução tão intensa da personagem desprezível, até atingir a distorção -, compondo um cenário tétrico de pesadelo, acaba por aproximar o texto ao tratamento expressionista.

Resta saber se tanto a representação mimética do assunto, quanto o patético e um certo gênero de tragicidade um tanto forçada espalhados no interior de alguns contos, especialmente os reunidos em *Urupês*, não se enquadrariam - programaticamente expressos naquela língua viva, ágil, nervosa - numa opção mais popular de literatura,⁵ visando atingir e ser consumida por uma parcela maior que a do parco público leitor do momento. É certo que a grande maioria da população era composta de analfabetos e, portanto, distanciada da literatura; entretanto, havia uma camada média (pouco culta, pouco ilustrada) dessa minoria de alfabetizados, que poderia ser conquistada por uma literatura mais fácil, convencional.

A associação entre resquícios passadistas e novidades, evidente nos textos de Monteiro Lobato, pode não ser, portanto, apenas limitação de escritor moldado pelas acadêmicas propostas estéticas vigentes em fins do século XIX; é possível também interpretá-la como uma opção de quem queria desfazer a literatura de sua aura circumspecta, território canonizado, lançando-a nas ruas, objeto de consumo, mas sem muitos excessos experimentais, com a moderação necessária à aceitação por uma parcela mais ampla do público, um tanto arredia àquela literatura cristalizada, conservadora, bacharelesca, afetada, assim como o seria aos estranhos modismos vanguardistas. Significaria, portanto, uma concessão intencional ao gosto e à expectativa desse público novo (a campanha de alfabetização em massa amplia a faixa de potenciais leitores) a ser conquistado.

Fábio Lucas chama a atenção para o fato de Lobato, nas narrativas "apelar para truques de fácil efeito" (como é o caso da caricatura, do gracejo, ou do patético de cenas melodramáticas), por meio de "uma linguagem menos rígida e convencional", o que expressaria "uma consciência da palavra como autêntico veículo de comunicação, ao invés de mera exibição de louçanias e artifícios verbais" (Lucas, 1989, p.116).

A popularidade alcançada por *Urupês* (nenhum livro de contos até então tinha atingido o seu índice de vendagem) evidencia o sucesso da proposta, permitindo vislumbrar no texto do escritor uma modernidade muito maior do que se supõe, inclusive quando "fixa a aceitação do gênero na vontade popular" (Lucas, 1989, p.72). Jorge Amado também enfatiza a importância do papel desempenhado por Lobato para a popularização do conto (Dantas, 1982, p.55-6).

O sucesso desse primeiro livro, e também dos seguintes, não se deve, portanto, apenas às inovações operadas no mercado livreiro por Lobato-editor ou à popularidade alcançada sob o influxo do discurso de Rui Barbosa. Não negligenciando o papel dessas forças propulsoras, há que se considerar a novidade realizada pelo escritor ao "simplificar o texto". Afinal, o próprio Lobato afirma: "o certo em literatura é escrever com o mínimo possível de literatura" (Lobato, 1959a, t.2,p.339).

O mesmo empenho em "popularizar" a literatura pode ser observado em outros escritores contemporâneos de Lobato, e da mesma forma relegados, por circunstâncias externas à sua produção, também afetados pela "estética de exclusão" empreendida pelo Modernismo (Lucas, 1989, p.71); é o que ocorre também, por exemplo, com Lima Barreto, Simões Lopes Neto, Valdomiro Silveira, cuja reavaliação e conseqüente revalorização é razoavelmente recente.

A CARICATURA COMO RECURSO PARA UMA LITERATURA MAIS POPULAR

A configuração caricaturesca que marca considerável parcela das personagens lobatianas resulta em grande parte da opção, do empenho sistemático em simplificar o texto;⁶ não reflete, portanto, apenas dificuldade em delinear personagens densas, explorando-se aspectos de uma psicologia mais rica e profunda. Apóia-se especialmente numa almejada empatia com o gosto popular — que obriga a buscar o mais simples, a evitar o complexo - e numa forte preocupação corretiva, exemplar, além, logicamente, do desenvolvimento de uma função também expressiva, estética.

No que se refere à preocupação com uma maior popularização da literatura, parece evidente que a prática efetivada nos diferentes ramos de atividade aos quais o escritor se dedicou sempre converge para esse fim: a atuação como editor (sistema de vendas por consignação nos mais retirados rincões do país, preocupação reiteradamente expressa com o preço da mercadoria, com a aparência necessariamente atraente do produto, chegando mesmo a referir-se à necessidade de títulos mais sugestivos para as obras, assumindo o tratamento do livro como produto comercial); o investimento no público infantil, formando muitas e muitas gerações de apaixonados pela literatura; a produção do cronista e mesmo do panfletário doutrinador dos artigos jornalísticos.

A correspondência do autor, especialmente a mantida por quarenta anos com o amigo Godofredo Rangel, é o mais irrefutável testemunho dessa quase que

obsessiva preocupação com uma maior e melhor divulgação e distribuição da produção literária, reivindicando sempre a necessária popularização do texto, como produto a ser vendido, mas também como veículo de idéias a serem propagadas e difundidas, numa linguagem agradável e compreensível. Daí, programática e intencionalmente, numa atitude militante, muitos dos atos, quase todas as intenções.

A par disso, como o próprio escritor explicita em artigo antológico, a caricatura é "maldade velha... um meio de matar às claras, matar moralmente, já se vê ...", vendo o hábito muito nosso de rir uns dos outros como uma faceta da "higiene humana". A caricatura é, portanto, para o escritor, indissociada da sátira, forma de punição, de assepsia social e moral, um corretivo, "gênero de primeira necessidade, indispensável ao fígado da civilização" (Lobato, 1959d, p.7). O escritor atribui à caricatura um grande potencial de transformação, constituindo-se também numa significativa expressão da alma nacional, como uma espécie de resumo ou síntese do modo de pensar coletivo.

A caricatura nos contos de Lobato também desempenha às vezes apenas função documental, atuando como recurso, para registrar hábitos, valores, o modo de vida e o pensamento de setores da população, sem uma preocupação crítica mais explícita. O autor de *Urupês* a valoriza também como requisito estético - sempre associado à necessária receptividade do público -, especialmente pelo apelo visual imprescindível à concepção desse gênero de personagens; essa proposta é evidente, por exemplo, quando tece considerações acerca da obra de Menotti del Picchia: "*Flama e argila* não é livro vulgar, mas não fixa tipos. Li-o e conservo nomes na cabeça, mas 'não vejo' as criaturas. Tem tido crítica ótima, mas o Menotti me disse que se vende pouco" (Lobato, 1959a, t.2, p.216).

Assim, a caricatura na produção do criador do Jeca Tatu cumpre distintas funções, e dessa forma se configura de diferentes modos: pode apontar o desvio, a distorção a ser evitada, sendo aí *recurso satírico*, corretivo, exemplar; pode apenas expressar um modo de ser ou de viver, aproximando-se do simples *registro*, assim como pode ser também *recurso estético* para a fixação de personagens. As três funções convergem para a concessão ao gosto médio do receptor, formas de fácil aproximação, mas não se pode restringir sua significação apenas a isso, pois uma observação mais detida também aponta para um papel revelador, jeito provocativo de instigar à reflexão, visando ao conhecimento.

Curiosamente, mirando o objeto desfocado, deformado pela pena do escritor, mesmo o mais incauto leitor intui que algo estranho se passa ao seu redor. E por meio dessa escrita dissonante, distorcida, de desagregação, evita-se o "prisma que desnatura as realidades" (Lobato, 1959a, t.1, p.362), forma de burlar a ignorância das questões nacionais.

Temas

O espaço que delineia os contos de Monteiro Lobato é o interior do Estado de São Paulo; são especialmente as "cidades mortas" e decadentes do Vale do Paraíba, por onde o café já passara, e não as zonas novas, as prósperas regiões do nordeste e oeste do estado, cobiçados e promissores territórios de futuro e riqueza. Por isso, nos contos de Lobato, o tempo é moroso e quieto, a rotina não faz concessões, tudo é marasmo e abandono.

"Oblivion" e "Itaoca" são protótipos baseados em Areias, Bananal, Taubaté, Pindamonhangaba, Guaratinguetá, nos primeiros decênios do século XX. A apresentação da cidade nos contos já é uma caricatura, que sintetiza e abrange o que há de mais característico nesses vilarejos:

A cidadezinha onde moro lembra soldado que fraqueasse na marcha e, não podendo acompanhar o batalhão, à beira do caminho se deixasse ficar, exausto e só, com os olhos pousados na nuvem de poeira erguida além. ("A vida em Oblivion" - CM, p.9)⁷

Também é sugestiva a alusão à "sua vida de vovó entrevada, sem netos, sem esperança", encontrada no mesmo conto.

A bonomia expressa eventualmente na voz do narrador, que às vezes interfere na apresentação dos fatos, não encobre o que há de risível nessas vidas degradadas: os três únicos livros *La mare d'anteuil*, de Paulo de Kock, "Uns volumes trucados do *Rocambole*" e *Ilha maldita* de Bernardo Guimarães consumidos por gerações e gerações de habitantes, embrutecidos pelo isolamento, nos serões; os "perturbadores do silêncio": o sino da igreja, a capina trimensal das ruas, a algazarra das crianças no término das aulas e o carrinho da câmara, conduzido por Issac Factotum - também o condutor uma caricatura pincelada em dois traços: "um mulato retaco, grosso e curto como certas tatoranas" (CM, p.16) -; o lazer modesto: as touradas, o circo de cavaleiros, o teatrinho, cuja campainha é "uma enxada velha pendurada de um arame, com um parafuso de cama" (p.23), o menino que usa apenas um pé de sapato por vez por "inconomia", e o domingo, único dia da semana com feição própria, caracterizado "pela roupa limpa, roupa nova, roupa preta - que surge pelas ruas" (observe-se a caricatura de costumes, delineada pela sugestiva metonímia); o funcionamento do júri na roça.

Os habitantes dos pequenos vilarejos, nas mais diferentes posições sociais, são flagrados em distintas situações, quase sempre cômicas: o reverendo acomodado, que se constrange com a visita formal que não lhe permite usar seu pito, velho hábito prazeroso ("O pito do reverendo" - CM); a moça simplória, de

enorme cabelo e curta inteligência - não gratuitamente o reverso das viçosas e trigueiras caboclas idealizadas na ficção regional, desde o sertanismo romântico até o caboclisto contemporâneo ao texto:

A natureza pôs-lhe na cabeça um tablóide homeopático de inteligência, um grânulo de memória, uma pitada de raciocínio - e plantou a cabeleira por cima...

A descrição do intelecto é superada apenas pela desoladora apresentação do físico:

por fora ornou-lhe [a natureza] a asa do nariz com um grão de ervilha que ela modestamente denomina verruga, arrebitou-lhe as ventas, rasgou-lhe boca de dimensões comprometedoras e deu-lhe uns pés... ("Cabelos compridos" - CM, p.59)

o pobre Lucas, casado com uma mulher que se transforma em verdadeiro tormento, arrependido dos versos a ela dedicados durante o noivado; o hilariante episódio do espião alemão, que confunde e agita os patrióticos brios de Itaoca; o pobre estafeta, torturado no trabalho entre duas cidades vizinhas não ligadas por via férrea ("Um suplício moderno", U).

A caricatura de caipiras, como habitantes dos bairros rurais, como trabalhadores de sitiocas, ou como fazendeiros mais abastados ou remediados, tem como matriz facilmente identificável o Jeca Tatu, sendo em geral apreendidos em sua feição risível ou enfatizando-se sua sorte trágica. Na "Vingança da Peroba" (U), João Nunes retoma o caipira como quantidade negativa: inapto para o trabalho, alcoólatra, violento, desenvolve comportamento predatório com relação ao meio natural; seu rebento, Pernambi, é a própria expressão do que é possível realizarem os "vagos atavismos"; "Bebia e fumava muito sorna com ares palermas de quem não é deste mundo. Também usava faca de ponta à cinta" (p.136), o resto da descendência de João Nunes se reduz a uma "récula de 'famílias mulheres'... um rosário de oito mariquinhas de saia comprida". Atenua-se o rebaixamento do caipira sistematicamente empreendido nesse conto, no paralelo com a figura de Pedro Porunga, vizinho odiado e invejado "mestre monjoleiro de larga fama", que encarna a face reversa, o Jeca às avessas: o homem do trabalho, de vida organizada e promissora.

A covardia é o traço mais forte explorado na caracterização de Pedro Pereira de Souza (caricatura apoiada também na figura do Jeca, mas com face risível), chamado depois Pedro Pichorra por sua identidade delineada pelo medo, herança do avô materno.

O exagero nos "causos", ampliados à exaustão, é explorado no episódio da "Anta que berra" (CM). A violência, outra característica típica do universo

caipira, é traço evidente no "O mata-pau" (U), história do filho adotivo que leva os pais à destruição, no "Meu conto de Maupassant" (U), ambos marcados pela morte e pela desagregação.

Também a ingenuidade ou a tolice simplória é traço fundamental no perfil de Das Dores ("Cabelos compridos" - CM) e de Zilda ("O comprador de fazendas" - U), versão cômica de Madame Bovary: "Menina galante, porém sentimental mais do que manda a razão e pede o sossego da casa" (p.234).

A atitude predatória do Jeca com relação à natureza reaparece no comportamento do maleitoso Urunduva, em "Bucólica" (U): após serem descritas com requintes de poeta romântico a beleza e a majestade de uma paineira em flor, introduz-se diálogo sugestivo entre o caboclo doente e o patrão-narrador, em que o primeiro expressa intenção de derrubar a árvore para comprar remédios, recurso mais fácil que colher e vender a paina. Finaliza o episódio uma significativa reflexão do narrador:

Aquela maleita ambulante é "dona" da árvore. O Urunduva está classificado no gênero "homo", goza de direitos. E rei da criação e dizem que é feito à imagem e semelhança de Deus. (p.196-7, U)

De modo geral, as caricaturas de caipiras delineadas nos contos se constroem a partir de traços dominantes, que são marcas peculiares de um protótipo, baseadas em uma imagem estereotipada. Talvez não haja nelas maior inverdade, mas não deixam de ser a fixação de imagens cristalizadas, que contribuem para a disseminação de uma visão preconceituosa acerca do objeto representado. É o que ocorre com a covardia e a preguiça, por exemplo.

O Jeca Tatu é matriz de Bocatorta ("Bocatorta", 1915), projeção grotesca do caipira degradado, reduzido à condição máxima de miséria; é matriz de Urunduva ("Bucólica", 1915), personagem que grotescamente encarna a relação predatória com a natureza, traço também explorado no comportamento de João Nunes ("A vingança da peroba", s.d.), personagem a que se agrega também a preguiça, o amarelão, a vadiagem, traços inerentes ao Jeca. Pedro Pichorra é a projeção do medo, da covardia; "O mata-pau" (1915) traduz na ficção a violência, a decadência. Todos eles, simbolicamente, expressam a degradação, o abandono e a ausência de perspectivas do universo caipira em extinção, o que abre espaço privilegiado às tensões, aos conflitos, à tristeza, à desagregação, e à miséria social (como em "Colcha de retalhos", 1915) que imperceptivelmente se espraia na miséria humana ("O estigma", 1915).

A tendência à estereotipia é decorrência de um impasse constante na literatura que tem como objeto o "diferente", pois o equilíbrio possível na abordagem do

"outro" como um igual - mas sem desconsiderar as peculiaridades que o tipificam - tem um limite muito tênue. Há traços que são realmente peculiares ao caipira, e não gratuitamente compõem marcas do estereótipo que dele se faz. Resta saber como uma literatura que se queria desmistificatória e reveladora poderia ou deveria trabalhar esses traços.

O caipira de melhor condição social já não é tão autêntico Jeca Tatu quanto João Nunes ou Pedro Pichorra, como se observa na família de Davi Moreira de Souza, o fazendeiro que obstinadamente, sob todas as formas, procura livrar-se das improdutivas terras do Espigão ("O comprador de fazendas" - U).

Imagens que exploram a aparência física, a indumentária e o comportamento dos velhos coronéis do interior, matreiros e hábeis na dissimulação, são traçadas com a segurança de quem conhece o tema, e com grande dose de humor:

Um barbaças de óculos e cachênê de lã ringiu o portão de ferro e galgou a passos trôpegos a escadinha que levava ao alpendre de Ipomeias. Lá o aguardava, de cara amável, um segundo barbaças, o Coronel Liberato, vestido numa farda consentânea com a sua belicosidade: chambre de palha de seda, chinelo cara de gato e gorro de veludo negro com cercadura de ponto russo. ("A 'cruz de ouro'", CM, p.145)

A ironia é eficiente recurso para a crítica que, extrapolando os costumes, ferroa o coronelismo, ainda vigoroso no sistema de poder do universo rural e interiorano vigente na Primeira República. O narrador explicita, por exemplo, o critério econômico que determina a dotação "aos velhos urumbevas" das cobiças das divisas militares:

O que subia também era coronel. Coronel Antonio Leão Carneiro Lobo de Souza Guerra, ou simplesmente nhô Gué. Chegaram ambos àquele alto posto militar pela razão estratégica de colherem para mais de dez mil arrobas de café. Se em vez de dez colhessem apenas cinco mil, seriam majores ou capitães. Este inteligentíssimo critério econômico do nosso militarismo é garantia de paz muito mais segura do que a Liga das Nações. (p.145)

Mais à frente, casualmente, o narrador joga a informação de que os dois velhos coronéis fazem parte do diretório situacionista, "colunas fortíssimas que eram da força governamental no distrito" (p.149).

Os fatos narrados nesse conto registram hábito corriqueiro na vida das pequenas cidades do interior: os comentários acerca da rotina da comunidade e o especial preconceito reservado às prostitutas, criticadas com veemência na conversa da sala de visitas, pelos dois coronéis, em dia claro, e solicitadas com insistência, às escondidas, no escuro da noite.

Não se dissimula, entretanto, o objetivo mais forte visado: o registro e a crítica de costumes, a preocupação documental, eventualmente levada ao excesso da fotografia:

A sala do coronel Liberato merece relatório para que a posteridade se deleite em conhecer como era uma sala de visitas de coronel brasileiro no século XX. Cadeiras austríacas, sofá e cadeiras de balanço, tudo enfeitado com os crochêzinhos das filhas. Mesinha central de cipó com embrechados, obra de um "curioso" do lugar. Duas almofadas no sofá, uma tendo um gato estufado, de lã, com olhos de vidro; outra, um papagaio de missanga verde - maravilhas feitas por certa afilhada prendadíssima. Dois aparadores com vasos para flores artificiais, figurinhas de louça ... (p.146)

Curiosa é também a forma como no conto "Café! Café!" desenvolve-se o perfil de Mimbua, velho coronel monarquista, decadente, fazendo-se especialmente um *caricare* de suas idéias, protótipo do pensamento conservador dos velhos mandachucas, que viveram toda uma vida apoiada no latifúndio, na escravidão e na monocultura do café e se tornam criaturas inadaptáveis e anacrônicas, ao resistirem e se recusarem às mudanças exigidas pelos novos tempos. Observe-se que a força expressiva do perfil traçado se apóia sobre o paralelo rebaixador e cômico entre o arraigado e rústico pensamento do velho e uma ruínosa moradia de caboclo. Vale a pena transcrever na íntegra o trecho extenso que retrata a edificação mental do coronel, dado o seu teor exemplar, como caricatura de idéias:

Todo ele rescendia a passado e rotina. Na cabeça já branca habitavam idéias de pedra. Como essas famílias de caboclos que vegetam ao pé dos morros numa casa de palha, cercada de taquara, com um terreirinho, moenda e o chiqueiro e toda a imensidade azul e verde das serras e dos céus a insulá-las da civilização, assim a cabeça do major. As primeiras idéias que ali abicaram, a isso já de sessenta anos, nas remotas eras do B-a-bá na escola do Ganimedes, meteram a foice na capoeira, fincaram os paus da cerca, apumaram os esteios da morada, cobriram-na de sapé; e lentamente, à medida que vinham entrando, compelidas pela vara de marmelo e a rija palmatória do feroz pedagogo, foram erigindo a casa mental do nosso herói. Depois, no começo da vida prática, como administrador da fazenda paterna, novas idéias e novos conhecimentos, filhos da experiência, tiveram guarida na choça daquele cérebro, crescendo-o de mais uns puxados ou telheirinhos. Juízos sobre o governo, apreciações sobre Suas Majestades, conceitos transmitidos por pais de família e coronéis da Guarda Nacional, idéias religiosas embutidas pelo roliço padre Pimenta, oráculo da família, receitas para quebrantos, a trezama toda moral e intelectual da sua psíquica de matuto ricoço, por lá se arrumou com o tempo, apesar do acanhamento da choça e das dependências. Para o chiqueirinho foram as anedotas frescas e as chalaças pesadas aprendidas na botica do Zeca Pirula. E ficou nisso o meu major; se uma ideiazita nova voava para ele, batia de peito em seus

ouvidos moucos, como rolinhas em paredes caiadas, caindo morta no chão; ou como borboleta em casa aberta, entrava por uma orelha e saía por outra. (p.177-8)

A pintura de Pedro Venâncio, uma espécie de versão paulista de Policarpo Quaresma ("A nuvem de gafanhotos" - CM) também oferece interesse: é um funcionário público visionário, que, ganhando um prêmio na loteria, resolve estabelecer-se como sitiante, visando colocar em prática toda a teoria acerca da agricultura - que apregoara em acaloradas discussões com o grupo de amigos com os quais se reunia para uma palestra na farmácia, todo fim de expediente. Como é de esperar, o empreendimento não corresponde às expectativas idealizadas. O conto é interessante justamente pelo modo como esvazia a concepção idealista que normalmente contamina o tratamento do universo rural, empreendido por cidadãos ("sujeitos que não penetram nos campos de medo dos carapatos"), apresentando hiperbolicamente a face reversa da fantasia.

O tratamento da vida na cidade maior, a apresentação e a crítica de hábitos disseminados nos centros urbanos mais populosos é menos freqüente. Aparece a descrição de episódio localizado em São Paulo num dos primeiros contos do autor, "Gens ennuyeux" (1904), vencedor do concurso promovido pelo Centro Acadêmico 11 de Agosto e caracterizado por certa amenidade que o aproxima da crônica; o tom é um pouco *belle époque*, o seu tanto superficial, epidérmico, mas já deixa entrever o pendor à crítica, na caricatura de situações e de personagens, evidente no modo distanciado e irônico com que apresenta o comportamento do conferencista, e a composição da platéia que assiste à conferência.

Já de outro momento, e revelando escritor bem mais maduro é o conto "O fisco", de 1918, (N), que retrata tipos e situações de vida numa São Paulo que se transforma rapidamente. O espaço onde se passam os fatos narrados é o Brás, personificado em brilhante identificação com seu mais típico habitante, o imigrante italiano:

O Brás devora tudo, ruidosa, alegremente, e com massagens ajeitadoras do abdômen sai impando bemaventurança estomacal. Carochos de azeitonas, palitos de camarões, guardanapos de papel, pratos de papelão seguem nas munhecas da petizada como lembrança da festa e consolo do bersalherzinho que lá ficou de castigo em casa, berrando com goela de Caruso, (p.58)

O perfil do bairro se define pela identificação com traços do temperamento de seus habitantes:

O Brás chora nos lances lacrimogêneos da Bertini e ri nas comédias a gás hilariante da RKO mais do que autorizam os mil e cem da entrada, (p.58)

A identidade do bairro se delinea a partir das características mais evidentes de seus habitantes: o gosto pela farta alimentação, a espantosa fecundidade, a espalhafatosa expansividade dos sentimentos, a inesgotável capacidade para o trabalho. A descrição do bairro se faz com traços rápidos, nervosos, numa linguagem incisiva e ágil, que pouco deixa a desejar ao gosto do mais radical modernista dos tempos "heróicos".

O Brás é o imigrante italiano, e a sua descrição traduz bem claramente as inexoráveis mudanças que transformaram radicalmente a pacata São Paulo do século XIX. O ritmo acelerado na apresentação do espaço, dos fatos e das personagens, assim como a estruturação da narrativa, em módulos independentes mas interligados ("Prólogo", "O Brás", "Pedrinho, sem ser consultado, nasce", "A vida", "Epílogo? Não! Primeiro ato..."), estabelecendo rupturas, acompanha e expressa a rapidez e o vertiginoso compasso das transformações que ocorriam. Observe-se, a título de exemplo, a feição moderna, semelhante à dos capítulos-relâmpagos de *Memórias sentimentais de João Miramar* - guardadas as evidentes diferenças de estilo - no módulo "Pedrinho, sem ser consultado, nasce":

Viram-se ele e ela. Namoraram-se. Casaram.
Casados, proliferaram.
Eram dois. O amor transformou-os em três. Depois
em quatro, em cinco, em seis...
Chamava-se Pedrinho o filho mais velho, (p.60)

No que se refere à construção caricaturesca das personagens, é sugestiva a pintura das autoridades de menor escalão, mais arbitrárias porque de menor significância, como a aversiva figura do fiscal da câmara "cariado canino da Maxila Fiscal", em que se evidencia o abuso da força no confronto desigual entre a fragilidade da criança maltrapilha e assustada, cuja infração é engraxar sapatos em praça pública sem a devida licença, e a ação truculenta do fiscal, que domina a situação:

- Então, seo cachorrinho, sem licença, hein? exclamava entre colérico e vitorioso o mastim policial, focinho muito nosso conhecido. E um que não é um mas sim legião, e sabe ser tigre ou cordeiro conforme o naípe do contraventor, (p.54)

Já a caricatura do policial, mais do que aversão, provoca no leitor o riso e o conseqüente desdém, motivados pelas referências ao físico, rebaixadoras, aproximando seus traços aos de um macaco:

Este glóbulo branco era preto. Tinha beijo de sobejar e nariz invasor de meia cara, aberto em duas ventas acesas, relemb rativas das cavernas de Trofônio. Aproximou-se e rompeu o magote com napoleônico - "Espalha!"
Humildes alas se abriram àquele Sésamo, e a Autoridade, avançando, interpelou o Fisco: "- Que encrenca é esta, chefe?" (p.54)

Observa-se a força expressiva da aproximação ventas acesas/cavernas de Trofônio, que enfatiza o medo e a estupefação do menino e dos circundantes, que assistiam ao entrevero, diante da figura demoníaca da "autoridade". Também com função enfática e rebaixadora, o escritor identifica o policial a Napoleão (pequeno homem, investido de enorme poder), assim como utiliza a referência a Sésamo, transformando a palavra mágica que abre as portas à riqueza na senha que desvela a arbitrariedade.

Intensificando o ridículo do perfil, o escritor explora a fala da personagem, bem coloquial, vincada de incorreções, num tom chulo, não condizente com a impressão de superioridade que a "autoridade" quer causar e, portanto, reveladora de uma real condição de igualdade, com relação aos "paisanos" que o temem. Com esse recurso, o autor desnuda a incongruência, a descontinuidade entre as intenções e a *performance* da personagem:

"- Que encrenca é esta, chefe?"; É isso mesmo. Casca-lhe!; Circula, paisanada! É "purivido" ajuntamentos de mais de um.

Nesse conto, Lobato realiza em parte a proposta de diversificar temas na literatura, expressa em carta a Rangel (9.11.1911), em que enfatiza a riqueza e a novidade de assuntos ligados a São Paulo que, num processo de vertiginosa transformação, congrega as mais heterogêneas possibilidades.

O trecho seguinte faz a síntese de importantes temas presentes na ficção de Monteiro Lobato e na de alguns outros paulistas seus contemporâneos; tem caráter desbravador, apontando caminhos, e novamente demonstrando a aguda sensibilidade do escritor, ao tatear o novo, como verdadeira "antena" de seu tempo.

Uma das vantagens do romancista brasileiro é poder lidar só com virgindades. ...Tudo está por fazer. Aqui em São Paulo, quanto elemento de primeira ordem à espera dos Balzacs e Zolas, pedreiros que saibam assentar tijolos! A Terra Roxa, o caboclo queimador de mato, o bandoleiro "avant coureur" da civilização representada pelo colono italiano: o bandoleiro espanta o "barba-rala" e permite que o calabrês se fixe na terra grilada; a invasão italiana nas cidades - o Brás, o Bom Retiro; a fusão das raças nas camadas baixas - e na alta; o norte de São Paulo invadido pela decadência do Estado do Rio e a migração dos fortes para o Oeste. (Lobato, 1959a, t.1, p.317)

Temas como o abuso de poder, centro irradiador da crítica tecida em "O fisco" são constantes nos contos de Lobato, visando à sátira de vícios institucionalizados nos costumes da época. O empreguismo e o favorecimento ilícito, praticados por políticos, são caricatureiramente apresentados, com grande comicidade, em "O luzeiro agrícola" (CM): Sizenando Capistrano, pretensioso e afetado poeta de aldeia, "à força de pistolões guindou-se às cumeadas do Morro da Graça", alcançando o favor almejado, isto é, "acarrapatar-se ao Estado". Alargando a crítica, o escritor compara o Estado a um boi gordo,

semelhante àquela estátua eqüestre de Hidenburg, feita de madeira, em que os alemães pregavam pregos de ouro. A diferença está em que no Estado, em vez de tachas de ouro, pregam-se Capistranos vivos, (p.133)

A crítica se amplia no absurdo e hilariante diálogo entre o poeta e Pinheiro Machado, que resulta na designação do rapaz para o cargo de inspetor agrícola, cuja atribuição será escrever relatórios que nunca serão lidos e fazer discursos tão empolados quanto inúteis. Exacerba-se o ridículo da situação com a chegada da personagem ao vigésimo distrito, para onde havia sido designada, apegando-se o narrador aos menores detalhes da recepção da comunidade à "autoridade" (a banda, os discursos, as atitudes dos próceres locais). Finaliza o conto a apresentação do total fracasso das atividades do poeta-inspetor:

meses mais tarde procedeu-se à colheita. As cebolas haviam apodrecido na terra, devido às chuvas; os alhos vieram sem dentes, devido ao sol; as batatas não foram por diante, devido às vaquinhas; as outras "policulturas" negaram fogo devido à saúva, à quem, à geada, a isto e, mais aquilo.

Não obstante, seguiu para o Rio um soporoso relatório de trezentas páginas, (p. 143)

Dentre as caricaturas "corretivas", forma de castigo, visando à crítica do comportamento a não ser imitado, assumidas pelo contista como resultantes de puro desabafo,⁸ ressalta a imagem de Aldrovando Cantagallo ("O colocador de pronomes" - N), de triste sina, cujo nascimento, vida e morte são condicionados pela gramática; a crítica aos excessos dos puristas, à "gramatiquice" vigente na República dos Bacharéis é evidente.

A par da política e do funcionalismo público, a medicina é campo que ocupa um espaço privilegiado na crítica desenvolvida pelo autor, sendo os médicos normalmente apresentados com restrições, como registram os contos "A policitemia de D. Lindoca" (N) e "Pollice verso" (U), cujas tramas em grande parte se apóiam na ausência de seriedade e no despreparo desses profissionais.

Há, por outro lado, a caricatura que ultrapassa o domínio do universo local ou mesmo nacional, elaborada por meio do tratamento de problemas humanos, universais, mesmo quando tratados de modo bastante risível, como no episódio farsesco de "O fígado indiscreto" (CM), que explora as conseqüências da excessiva timidez da personagem, ou em "O plágio" (CM), caso do funcionário público de inteligência e preparo medíocres, reconhecido como aspirante a literato; o mesmo ocorre em "O romance do chopim" (CM), que parte da dimensão de mundo ao revés, ao explorar a relação da mulher dominadora com o marido frágil. Textos que também caminham nessa linha são "Um homem de consciência" (CM) e "Um homem honesto" (CM), os títulos já sintetizando a temática dos contos.

Esses últimos exemplos se referem a caricaturas que se aproximam bastante da construção de tipos, porque visam apreender caracteres genéricos, inseridas num contexto que exige um maior aprofundamento psicológico. Entretanto, a força expressiva da maior parte das caricaturas criadas por Lobato, é necessário frisar, parece extrair muito de sua substância justamente do dado episódico e circunstancial - o que, de resto, é típico do gênero -, sendo muitas vezes as caricaturas dirigidas para episódios e características mais reduzidas justamente as mais expressivas e interessantes.

Dentre a vasta gama de personagens criadas pelo autor de *Urupês*, registram-se ainda caricaturas permeadas, em detrimento do ridículo ou apesar dele, por um tom melancólico - como em "O engraçado arrependido" (U) ou "O bom marido" (N) -, mais próximas das sutilezas do humor que da transparência da sátira. Não é ainda o caso de narrativas integralmente trágicas como "Negrinha" (N) ou "Bugio moqueado" (N). Nesses textos, estando praticamente ausente o tom jocoso que atravessa a maior parte dos contos do escritor, as raras caricaturas tomam uma coloração sombria, não mais desenvolvendo a crítica de questões locais ou nacionais, mas visando expor fraquezas e perversidades que são inerentes ao homem de um modo geral, como se evidencia na apresentação de D. Inácia, tutora e algoz de Negrinha, caricatura cujo delineamento joga com a oposição entre a aparência virtuosa da "patroa", respeitada pelo padre e pelas amigas religiosas, e a essência perversa, que se entrevê inicialmente na referência à aversão ao choro de crianças, mais à frente explicitada no contraste semântico: "A *excelente* dona Inácia era *mestra* na *arte de judiar* de crianças".

Observe-se que a construção das caricaturas delineadas por Lobato comumente associa aspectos do físico das personagens a elementos psicológicos e morais. Há, entretanto, caricaturas em que a caracterização do interior das personagens se sobrepõe aos dados exteriores: é o que ocorre com João Pereira ("Um homem honesto") e com João Teodoro ("Um homem de consciência"), e daí talvez decorra a maior amplitude humana evidenciada nesses casos.

Caso digno de nota é o de Maricota ("Sorte grande" - N), figura disforme, que sofre de um mal cujo sintoma é o crescimento constante do nariz; toda a ação da narrativa gira em torno dessa característica peculiar, ou seja, a história é inteiramente pautada sobre o fato de ser a moça uma verdadeira caricatura viva. O curioso é que Maricota é uma espécie de Cyrano de Bergerac às *avessas*, pois opostamente a ele, sua boa sorte e de toda a família será determinada exatamente pela desproporção e desarmonia de seu físico.

Resta ao final dessa apresentação parcial dos temas retratados pelas caricaturas delineadas nos contos de Monteiro Lobato a constatação da abrangência da sátira empreendida, tanto no que se refere aos costumes, quanto no que diz respeito à política e às instituições, sendo inusitado o fato de irradiar-se a crítica especialmente a partir de componentes do universo rural e interiorano. São apontados os pequenos ridículos das figuras menores que habitam os campos e vilarejos do Estado de São Paulo, assim como, por intermédio de situações aparentemente de reduzida significância, vislumbram-se vícios e tensões de maior monta, tornados mais e mais nítidos a cada releitura.

Contando de hábitos cristalizados nas pequenas cidades, do vazio deixado pelo café nas esgotadas terras de vilarejos abandonados, do comportamento dos matutos de retirados sertões, dos anseios dos pequenos funcionários públicos, das fazendas decadentes, enfim, das mais diferentes formas de resistência às mudanças, o escritor nos fala de um momento de transição entre a velha república dos coronéis, de um São Paulo agrário e conservador, para um tempo novo, da indústria e dos automóveis, das luzes e dos ruídos da cidade, dos imigrantes, dos operários, das máquinas, aspectos todos que explícita ou implicitamente estão presentes na ficção de Lobato.

Não se trata, como fica evidente, de retratar o interior do país pelo prisma desnaturador da metrópole, mas, pelo contrário, de expressar o modo como o interior vivencia esse tempo de transformações e de crise.

Recursos expressivos

A literatura de Lobato tem um de seus pontos altos na provocação, no riso, quando o autor dá vazão à verve cômica e sarcástica. Certamente não é gratuita a preferência manifesta de alguns críticos por *Cidades mortas*, obra na qual, curiosamente, há textos que se aproximam mais de crônicas que de contos, com uma construção mais simples, idéias nem sempre muito articuladas, puro registro de impressões esparsas. Algumas vezes o enredo é puro pretexto para apresentar

com maior detalhe facetas do cotidiano da vida local (o circo de cavalinhos, a festa de São João), característica de resto presente em considerável parte da literatura regionalista do período, que visa ao *registro documental* de aspectos do universo tematizado. Todavia, há muito menos afetação nesses textos, há maior naturalidade no tom, que ganha em espontaneidade. É possível, por meio desses contos-crônicas, vislumbrar as "cidades mortas" numa perspectiva panorâmica, sem se deter em profundos males, em conflitos metafísicos, mas o registro daquela vida decadente, pequena, abandonada e humilde, por vezes ridícula, fica para sempre fixado na memória do leitor.

As personagens caricaturescas definidas por Monteiro Lobato apóiam-se sobre alguns recursos clássicos no gênero, que serão a seguir enumerados:

- *Ampliação de um traço característico* que, levado ao exagero, provoca o riso, desdém ou compaixão. Exemplo: Jeca Tatu, João Nunes (preguiça); Reverendo (acomodação); Sizenando Capistrano (afetação); Ernesto d'Oliveiras (mediocridade); Das Dores (boazinha/pouco inteligente); Coronel Mimbua (teimosia) etc.
- *Hipertrofia do traço ampliado* que, absorvendo e dominando a narrativa, chega às raias do grotesco, do hediondo (exemplo: Boca Torta/disformidade do exterior e do interior da personagem), do absurdo (exemplo: Aldrovando Cantagallo/vezo gramatical; Coronel Lupércio Moura/cupidez argentária - "Herdeiro de si mesmo" - N).
- *Efeito metonímico de contaminação, por contigüidade*:
 - a) *da parte para o todo*, reduzindo-se o conjunto da personagem e seus atos à parte ampliada. Exemplo: *aspecto físico* - as narinas acesas do policial negro ("O fisco") são ampliadas até que sua imagem seja engolfada por esse traço e a ele se reduza; *aspecto intelectual* - o mesmo ocorre com a pouca inteligência de Das Dores ("Cabelos compridos"), que determina o seu modo de ser; *aspecto moral* - a maldade de Dona Inácia ("Negrinha"), que domina completamente seus atos; o mesmo ocorre com o Coronel Teotônio, homem possessivo e brutal ("Bugio moqueado" - N);
 - b) *do todo para a parte*: todas as partes que compõem o conjunto da caricatura são dominadas por um atributo homogeneizador. Exemplo: a preguiça do Jeca, que rege seus hábitos de trabalho, alimentação, lazer, convívio etc. ou a covardia de Pedro Pereira de Souza, que domina seu espírito e conduz a ação, tornando-o Pedro Pichorra pelo estigma do medo.
- *Identificação extensiva entre características físicas e morais*:
 - a) *o corpo reflete o caráter da personagem*. Exemplo: Coronel Teotônio -

Olhos de Cobra/atitude de carrasco; esposa de Fausto ("O estigma" - U) feições duras, olhar de ave de rapina, nariz agudo/maldade; Nhá Veva ("Bucólica") feições horrendas/impiedade.

É comum percorrer-se o caminho inverso, isto é: a ênfase na disjunção entre a aparência sugerida e a essência negada. Nesse caso, a caricatura é mais reveladora, desnudando o que deveria estar oculto. Exemplos: atitude dos coronéis em "A 'cruz de ouro'", cujo discurso na sala de visitas não corresponde à prática vivida no escuro da noite.

Também é comum a ênfase na expressão diferenciada do caricaturado, elemento de auxílio na definição de seu perfil, observando-se:

1 incorreções aspeadas ("Não vê que", "É purivido"), conotando uma condição de inferioridade na implícita comparação com o tom do narrador;

2 uma expressão excessivamente cuidada ou artificial, que contrasta com o tom distenso e à vontade do narrador, pela oposição evidenciando a estranheza ou o ridículo do caricaturado ("O luzeiro agrícola"; "O colocador de pronomes");

b) *a disformidade do interior da personagem é como um reflexo da disformidade física*: exemplo sugestivo é "Bocatorta", cuja demência e instintos descontrolados são indissociados do físico grotesco e repulsivo.

• *Redução e rebaixamento do caricaturado por meio da identificação com aspectos caricaturantes dotados de alta negatividade*:

animais de carga (Mariana/besta de carga - "O fisco"); *animais repulsivos* (Aldrovando Cantagallo/porco - "fossando à luz do lampeão os pronomes" - "O colocador de pronomes"); *animais desprezíveis*: Izé Biriba, o pobre estafeta ("Um suplício moderno" - U) é caracterizado como "um caranguejo humano", e o funcionalismo público é identificado como carrapato e como tatorana; *animais peçonhentos* (cobras, aranhas/Nhá Veva e Coronel Teotônio) - a apresentação de Nhá Veva é exemplar, primeiramente identificada com um sapo, pela reiterada referência ao papo; depois, com a aranha, mais à frente com a irada, e por fim com uma tatorana, numa escala sempre decrescente do peçonhento para o desprezível e o repulsivo, refletindo-se esse percurso no campo espacial, da verticalidade para a horizontalidade: o pulo do sapo se transmuta no arrastar da tatorana; enquanto a menina aleijada, sacrificada pela maldade da mãe, num percurso inverso, de elevação, é identificada como "um passarico", e depois como "um anjo"; *animais agressivos* (Buldogue/ fiscal - "O fisco"); *vegetais parasitas*: Manoel Aparecido ("O mata-pau - U) é aproximado ao cipó, que envolve, suga e mata a planta que lhe deu abrigo.

É comum também serem as personagens desprovidas de sua carga de humanidade, reificadas, constituindo-se num exemplo cômico a concepção de Inácio ("O fígado indiscreto"), cuja timidez desencadeia um processo desumanizador, muito cômico que o transforma numa verdadeira máquina recitativa.

- Dilatação ou o espriamento da carga risível ou depreciativa do caricaturado, por meio de referências intertextuais (míticas, históricas ou literária: Nhá Veva/Sicórax ("Bucólica"); ventas do policial/cavernas de Trofônio ("O fisco"); atitude despótica do policial/Napoleão Bonaparte ("O fisco"); aproximação entre médico e ajudante/Don Quixote e Sancho Pança - o idealismo e a ingenuidade do médico que narra tem sempre como contraponto o bom senso e o realismo de Geremário ("O rapto" - CM).

Recurso semelhante é utilizado com fins não cômicos, isto é, colaborando para a ênfase dramática, em "O estigma": a personagem central chama-se Fausto e, como o Fausto de Goethe, entrega a alma ao diabo, neste caso metaforicamente, ao casar com mulher rica por causa do dote, tendo uma vida exemplarmente infeliz.

- Metáforas que se apóiam na concretização do abstrato ou na materialização do informe:

A rua é a *artéria*; os passantes, o *sangue*. O desordeiro, o bêbado, o gatuno são os *micróbios maléficos*, perturbadores do *ritmo circulatório* ... (p.53 - N);... a Itália *vazou* para cá a *espuma* da sua *transbordante taça de vida* ... (p.56-N);... Uma Itália agregada como um *bócio recente* e autônomo a uma "Urbs" antiga, filha do país... (p.57 - N); Era o latejar do *furúnculo filológico* que o determinaria na vida, para matá-lo, afinal... ("O colocador de pronomes" - N, p.121)

- A antítese, o jogo contrastivo das oposições na caracterização, eventualmente levada ao paradoxo. Exemplo: "O engraçado arrependido", cujo percurso tem como ponto de partida o riso, e como ponto final um desencadeamento trágico.
- O descritivismo, que permeia quase todas as narrativas, decorrente de uma caracterização predominantemente visual.

O foco narrativo dominante nos contos é a terceira pessoa, com o narrador onisciente, o que gera um certo distanciamento dos sucessos que envolvem as personagens, desenvolvendo um ritmo pouco tenso e favorecendo a superficialidade na caracterização psicológica, fatores que são propícios ao riso e ao humor.

Como se observa, em linhas gerais, poder-se-ia agrupar o instrumental utilizado por Lobato na definição de suas caricaturas, enquadrando-o nos dois eixos propostos por Jakobson (1977): a *similitude*, evidente na recorrência de

metáforas e comparações, e a *contigiuidade*, expressa no eixo metonímico, o que de resto não é privilégio desse escritor, nem apenas do gênero de formulação de personagens aqui analisados, mas parece ser inerente às mais distintas manifestações de linguagem artística.

Elemento auxiliar, que acirra ainda mais o ridículo, forte recurso da literatura cômica, é o contrastivo convívio entre o sublime e o prosaico, o elevado e o vulgar, forçando um rebaixamento de tom que enfatiza, por exemplo, a artificialidade das musas:

A palidez de Capistrano, sua cabeleira à Alcides Maia, sua magreza à Fagundes Varela, seu "spleen" à Lord Byron e suas atitudes fatais, ao invés de lhe aureolarem a face dos nimbos da poesia, comiseravam o burguês, que, ao vê-lo deslizar como alma penada pela cidade, horas mortas, de mãos no bolso e olho nostalgicamente ferrado na lua, murmurava condoído:

- Não é poesia, não, coitado, é fome... ("O luzeiro agrícola" - CM, p.131)

A paródia é importante elemento para a configuração risível, contribuindo para reiterar o que há de caricaturesco, por exemplo, na vida provinciana, ao enfatizar o estilo convencional, o tom anacrônico e artificial do jornaleco da cidade:

Quando o astro-rei, desdobrando as róseas gases da aurora, espargiu sobre a orbe os seus primeiros raios - como esplendidamente disse mais tarde "O Lírio", historiando os fatos... ("O espião alemão" - CM, p.168-9)

A identificação entre o objeto da sátira e referências que remetem ao *baixo corporal*, recorrente recurso no gênero, é também utilizada pelo escritor: "O mártir da língua materna meteu a gramática entre as pernas e moscou-se" ("O colocador de pronomes"); é óbvia aqui a identificação gramática/rabo, o que reduz a importância da gramática e de seu pregador, ao rebaixá-lo à escala animal, como dotado de cauda.

Nas sátiras empreendidas pelo autor de *Negrinha*, encontra-se também a *construção lúdica*, evidente, por exemplo, no contraponto *clímax/anticlímax*, que joga com a estrutura do texto e perturba o leitor - "O engraçado arrependido" é construído com esse último recurso, narrando as sucessivas tentativas e fracassos de Pontes para, de um modo progressivamente tenso, ir exasperando e sustendo o leitor e fazendo do que seria uma estória cômica uma narrativa carregada de tensão. Exemplo também interessante está em "O comprador de fazendas" (U), em que a oposição *clímax/anticlímax* se constrói com o recurso do acaso na ficção, efeito que, dialeticamente, segundo Josué Montello, será justa-

mente o responsável pela quebra da "vulgaridade da narrativa" (*Ciência e Trópico*, 1981, p.263).

Nos contos de Monteiro Lobato, no que diz respeito especialmente ao trabalho com a estrutura do texto, registra-se a presença da ficção dentro da ficção, sendo exemplo curioso "O resto de onça" (CM), em que mais explicitamente interfere o narrador expressando juízos sobre a literatura e conceitos estéticos.

- Está enganado. Tem todas as qualidades do conto e tem a principal: poder ser contado adiante, de modo a interessar por um momento o auditório, (p.72)

O "causo" do "resto de onça" é apenas um pretexto, que funciona como argumento comprobatório da tese defendida pelo narrador: para interessar ao leitor o texto deve ter algo a contar, e deve fazê-lo com simplicidade.

O recurso à inserção da estória na estória encontra-se também no conto "Duas cavalgadas" (N), que a par disso explora também a quebra de expectativas: o narrador dirige a trama de tal modo que, ao encarar o belchior, o leitor está certo de defrontar-se com o antagonista, e é surpreendido por uma densidade humana e uma bondade inesperada, que não condizem com as informações inicialmente apresentadas.

A ficção dentro da ficção aparece também em "Meu conto de Maupassant" (U) e em "O romance do chopim" (CM), sendo neste último muito curioso o modo com que o romance narrado dia a dia por D. Zenobia a suas colegas de magistério, como se fosse de autoria do marido, passa gradualmente a ocupar o centro da ação, relegando, com a expectativa gerada não só nas professoras, mas também no leitor, a um segundo plano o que aparentemente seria o tema central do conto: a prosaica estória do "chopim" Eduardo e sua esposa Zenobia; esse recurso imputa ao texto uma irresistível comicidade, por explorar também a dimensão de *mundo ao revés*, calcada aqui no contraste entre a personalidade dominadora e autoritária da professora e o comportamento humilde e servil do marido. O romance criado pela professora como de autoria do marido dominado é uma espécie de paródia do que há de mais lugar-comum no gênero: é um romance "A moda antiga, em vários volumes, sistema Rocambole", que descreve um amor "descabelado", o que mais acirra o tom ridículo. O escritor, nessa bem-urdida sátira aos costumes e à subliteratura, joga até mesmo com a metalinguagem, ao inserir na narrativa comentários da personagem que narra, avaliando a fatura do romance: "- Não pode. Prejudicaria o desfecho e, ademais, não é estético, respondeu preciosamente dona Zenobia" (p.127).

Algumas passagens dos contos lobatianos registram ironia mais sutil, um tom mais filosófico, que chega a lembrar vagamente Machado de Assis, escritor muito apreciado e valorizado por Lobato ("A policitemia de D. Lindoca" - N; "O bom marido", N), especialmente quando ocorrem interferências do narrador, dirigindo-se ao leitor: "Põe em ti o caso, leitor, e vai estudando desde já uma saída honrosa para a hipótese de te suceder o mesmo" ("A policitemia de D. Lindoca" - N, p.174).

Trabalho mais radical, no que se refere à experimentação, é o desenvolvido em "Marabá" (N) (1923), narrativa que joga com a paródia (aqui à apologia indianista), a referência cinematográfica, a metalinguagem, a ficção dentro da ficção, compondo um texto extremamente moderno e instigante. É preciso observar que "Marabá" pode ser lido como paródia de um discurso ultrapassado, o indianismo, do mesmo modo que se constitui também num *canto às avessas* da modernidade, pois a apresentação apologética do novo é também cercada pela ironia.

O conto tem como referência intertextual o poema "Marabá", de Gonçalves Dias, que narra a desdita da moça rejeitada pelos guerreiros da tribo, por ter olhos azuis e pele clara, numa curiosa inversão que explora a alteridade, mas sob o ponto de vista do índio - nesse poema do escritor romântico o diferente, o desvalorizado é o branco.

A metalinguagem evidencia-se no texto de Lobato especialmente pelas interferências do narrador:

Nada disso. Sejamos da época. A época é apressada, automobilística, aviatória, cinematográfica, e esta minha Marabá, no andamento em que começou, não chegaria nunca ao epílogo. Abreviemo-la, pois, transformando-a em entrecho de filme. (N, p.223)

Ressalte-se, enfim, que a presença do pitoresco é incomum, mas não ausente na concepção das caricaturas empreendidas por Lobato, associando-se em algumas passagens à solicitação documental no tratamento do objeto, exigência típica da estética naturalista, cuja concepção mimética era ainda bem forte nos dois primeiros decênios deste século, presentificando-se também eventualmente nos contos de Lobato, como nesta descrição que introduz o conto "Pedro Pichorra" (CM), ao apresentar uma "sitioca pitoresca":

casebre de palha, terreirinho de chão limpo, mastro de Santo Antônio com os desenhos já escorridos pela chuva e a bandeira rota trapejante ao vento. Dois mamoeiros em redor e mangericões entreverados. Um pé de girassol, magro e desenhado, a sopesar no alto a rodela cor de canário; laranjeiras semi-mortas sob o toucado da erva-de-passarinho. (N, p.52)

E necessário observar, todavia, a função irônica da descrição pitoresca que introduz o conto, pois é nesse mesmo local sedutor e simples que habita a "pichorrada", uma estirpe de medrosos. O desenvolvimento da narrativa é, pois, a negação do que o intróito sugere, decepcionando a expectativa do leitor de defrontar-se com uma visão amena e condescendente do caipira. Esse jogo por si só favorece a perspectiva desmistificadora.

A exemplificação que acompanha as considerações aqui desenvolvidas acerca dos temas e dos recursos expressivos utilizados para a concepção das caricaturas comprova a predominância da sátira especialmente nos contos reunidos em *Cidades mortas*. É certo que *Urupês* também reúne contos com passagens em que se manifesta o vezo satírico; o tom esporadicamente jocoso, entretanto, é ofuscado por uma dramaticidade não raras vezes forçada e artificial. *Negrinha* mescla os dois gêneros: reúne textos de configuração satírica e outros mais densos, que atendem ao apelo dramático. No cômputo geral dos contos do escritor, parecem ser mais convincentes, e por isso não gratuitamente alvo de maior atenção, os textos que se valem do humor, do sarcasmo, ou apenas de referências cômicas, nos quais com maior segurança e desembaraço se evidencia o talento de Lobato.

Motivações para a caricatura na literatura de Monteiro Lobato

Para uma maior clareza, visando organizar as idéias expostas, é necessário retomar hipóteses já apresentadas, agregando quando necessário algumas outras, para procurar respostas à motivação para a caricatura na literatura do autor de *Urupês*.

É patente no estilo de Monteiro Lobato um apelo plástico, visual (associado ao interesse e à prática da pintura? herança da formação acadêmica, típica do século XIX, que propagava uma concepção mimética de arte?). O autor constrói uma literatura pictural, evidente especialmente no descritivismo das cenas, paisagens, situações e personagens.

Associadas a essa caracterização plástica do universo retratado há imagens que se apóiam na materialização de idéias, na concretização do abstrato, daí as insólitas aproximações, as metáforas dissonantes. Essa tendência se evidencia não apenas nos contos do escritor, mas também nas crônicas, na literatura infantil (nesse caso também justificada pela necessidade de atender às exigências desse

receptor diferenciado) e especialmente nas cartas, questão para a qual Cassiano Nunes chama a atenção, atribuindo essa característica ao que denomina filiação "organicista do escritor" (1982, p.13).

No que se refere ainda à afinidade de Lobato com as artes visuais, é bastante provável que a construção caricaturesca das personagens tenha sido decorrência também do interesse que a caricatura visual desperta no Brasil, a partir de meados do século XIX, propagada nas revistas ilustradas. São conhecidos pelo escritor os clássicos da caricatura universal (Daumier, Gavarni) e as mais expressivas produções dos caricaturistas nacionais, chegando mesmo a se dedicar a estudo mais sistemático do tema, ao escrever e publicar o interessante ensaio, já citado ("A caricatura no Brasil", 1959d), em que aponta, analisa e caracteriza com muita acuidade elementos de interesse acerca da questão.

A tendência à estilização é característica muito corrente na literatura do começo do século, patente na obra da maior parte dos escritores da *belle époque*, abordando temática urbana ou regional. Na literatura lobatiana, esse pendor parece encontrar um terreno bastante fértil, radicalizando-se no tratamento caricaturesco e associando-se:

- à opção pela simplificação, por um texto leve, distenso, menos formal, visando desenvolver uma literatura mais popular, de maior eficácia comunicativa;
- à feição retórica de sua sátira (palmatória do mundo), de caráter educativo, visando à correção de hábitos e costumes, à busca do equilíbrio perdido - por um lado, evidenciando um prisma mais conservador, no castigo ao desvio da norma estabelecida, mas, por outro, desempenhando intensa função desmistificadora, forma de riso higiênico, de efeito profilático, que desnuda e revela faces negadas na nação;
- a uma peculiaridade do estilo do escritor, que freqüentemente se apóia em recursos (exagero, fantasia, repetição, redução etc.) especialmente férteis nos dois campos em que Lobato é costumeiramente mais apreciado: a sátira e a literatura infantil;
- a eventuais limites na concepção de personagens e situações mais densas, o que se evidencia no gênero das narrativas: curtas, episódicas, oscilando entre o conto e a crônica.

Saber se o escritor de *Urupês* poderia ou não ter feito uma literatura mais inovadora, sob o ponto de vista formal, e, mais especialmente, se a ruptura que realiza de maneira nem sempre sistemática poderia ser mais radical, nessa obra de feição irregular, é questão de difícil solução, que fica relegada ao âmbito das especulações; o que verdadeiramente interessa é a obra consumada, que o autor

realizou, e ainda hoje perdura. Os contos se enquadram numa literatura de caráter mais popular do que era usual na época, de modo quase sempre engajado, às vezes doutrinário, visando transmitir alguma forma de ensinamento (objetivo plenamente realizado na literatura infantil).

No todo, é uma literatura dotada de alto teor provocativo, instigante - para o que muito contribuem as caricaturas: cômicas, frontais, desabusadas -, que teve forte significação ao tempo de sua divulgação, trazendo até hoje ressonâncias que justificam no mínimo uma releitura cuidadosa.

CONCLUSÕES

Monteiro Lobato é na verdade um escritor bem mais moderno do que se supõe; por isso, é injustamente redutora a solução de apenas rotulá-lo como "pré-moderno". A sua obra é dotada de uma complexidade e heterogeneidade que exige estudo detido, minucioso, isento e preferencialmente global, para uma compreensão mais abrangente.

Graças à extensão e à heterogeneidade da produção e da experiência do autor de *Urupês*, é comum e compreensível desenvolverem-se análises e críticas que privilegiam momentos da vida do homem público (o trabalho editorial, a fase higienista, a campanha do petróleo) ou aspectos da criação do escritor (a literatura infantil, a crônica, o panfleto, a literatura destinada aos adultos).

As sucessivas leituras da vasta produção de Monteiro Lobato, assim como da extensa crítica a seu respeito, evidenciam a dificuldade em tratar-se apenas de aspectos isolados da atividade do escritor ou de sua obra, pois tudo isso com certeza compõe um conjunto indissociável. Não há vários Monteiros Lobatos, mas as diferentes faces e fases do escritor se amalgamam, compondo um mosaico que resulta num perfil único. Entretanto, dadas as propostas e conseqüentes limites deste trabalho, a análise aqui desenvolvida deteve-se apenas em considerações acerca da sátira empreendida pelo autor, como parte de estudo que visa compreender a construção da caricatura na literatura paulista das duas primeiras décadas do século.

Curiosamente, a atualidade da obra de Monteiro Lobato parece-nos associar-se especialmente à sua configuração satírica. O paradoxo é apenas aparente: se a sátira comumente é gênero fadado à desconsideração dos pósteros pela dificuldade em compreenderem-se muitos de seus componentes, que exigem uma contextualização histórica, no caso da obra de Lobato será ela justamente um dos

fatores responsáveis pela permanência do texto. O modo como faz a sátira de seu tempo, transitando da perspectiva individual para a coletiva, da particular para a universal (e vice-versa), é que peculiariza a literatura do autor de *Urupês*.

Se, por um lado, muitos dos problemas denunciados nos textos de Lobato foram superados ou estão hoje ausentes, por outro, não é preciso ser um arguto observador para saber que a sociedade brasileira padece ainda de crônicos problemas e contradições que atravessaram o século; há ainda vícios, condutas, fraquezas e pensamentos que são de todos os homens, em todos os tempos. E a caricatura é sempre instrumento muito adequado ao registro crítico.

O estilo utilizado por Monteiro Lobato para construir a sátira é fundamental: se, já próximo aos anos 20, a expressão do autor nem sempre trazia propostas tão radicais quanto as realizadas mais à frente por Mário ou Oswald de Andrade, não implicando, portanto, maiores rupturas, é, por outro prisma, indubitável que a equilibrada mesclagem entre o clássico e o popular, a união entre uma escrita de tom lusitano e uma expressão regional, brasileira, seria responsável - sem choques, sem grandes sustos - pela calorosa recepção do público, agradando ao gosto do leitor médio, pelo jeito novo de dizer as coisas - muito mais distenso, coloquial, vincado de neologismos e curiosas metáforas, tão comunicativas -, e quem sabe mesmo conquistando uma considerável parcela de novos consumidores, renovando a literatura, já saturada pela retórica enfática, pelo preciosismo, pelo convencionalismo, responsáveis pela pesada dicção da literatura oficial.

E o riso, provocado por meio da rápida estocada irônica, do sarcasmo corrosivo, ou da tirada chistosa, de humor, é um elemento de comunhão e cumplicidade, que certamente desempenhou papel considerável para a boa aceitação da literatura de Lobato. Se o tom c o torneio da expressão lobatiana são um tanto anacrônicos, se os coronéis já não usam hoje chapéu panamá e terno de linho, e os caipiras não se cobrem com chapéu de palha e roupa de chita, agora transformados em bóias-frias e favelados, que buscam sua identidade no padrão ditado pela televisão, resta ainda, no mínimo, o riso, que faz pensar, resgata a vida e aproxima os homens.

NOTAS

1 A Gráfica e Editora Monteiro Lobato & Cia., fundada em 1918, é consequência da compra da *Revista do Brasil*, realizada em maio deste mesmo ano.

Os procedimentos efetivados pelo editor-Lobato resumem-se à proposta, a donos de lojas, farmácias, estabelecimentos comerciais os mais variados, de venda de livros por consignação. Na época, no Brasil todo, não havia mais que 40 ou 50 livrarias; com a proposta do novo editor, os postos de vendas de

- livros teriam passado a cerca de 1.300. Maiores detalhes a respeito encontram-se em entrevista dada a Silveira Peixoto, em *Falam os escritores*, 2.ed. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, Coleção Textos e Documentos, 1971, v.1, p.15-27, e na entrevista "Lobato, editor revolucionário", dada à revista *Leitura*, que está em *Prefácios e entrevistas*, São Paulo: Brasiliense, 1959e, Obras completas de Monteiro Lobato, v.13, p.251-63.
- 2 O batismo da personagem como Jeca Tatu deve-se ao nome do neto de uma agregada da antiga Fazenda do Paraíso, propriedade do pai de Lobato. Jeca, muito valorizado por sua avó, foi uma verdadeira decepção quando apresentado ao escritor: feio, desengonçado, desconfiado. Quanto ao Tatu, ao compor a personagem, Lobato se lembra de queixa recente do capataz da fazenda sobre a destruição feita na roça por alguns tatus. (Entrevista dada a Silveira Peixoto, da Gazeta Magazine, in *Prefácios e entrevistas*, p. 169).
 - 3 Lobato declara, em entrevista, que apóia o comunismo por uma questão muito mais de solidariedade democrática do que por afinidades políticas:
 "- É verdade que é comunista?
 - Não. Sou georgista por convicção absoluta, mas sempre tive muita simpatia pelo comunismo. Agora, entretanto, que vejo o comunismo proscrito e perseguido, e proibido pelos governos, sou forçado a acolhê-lo no coração, porque nunca admiti que governo nenhum *determine* as idéias que os homens devem ter. Idéia é a única coisa realmente sagrada que há ..." (Entrevista coletiva concedida por Monteiro Lobato em 9.5.1947. In: *Conferências, artigos e crônicas*. Obras completas de Monteiro Lobato, v.15, p.319).
 - 4 "A nossa ordem social é um imenso canteiro em que as classes privilegiadas são as flores e a imensa massa da maioria é apenas o esterco que engorda essas flores"; "Nasci na classe privilegiada e nela vivi até hoje, mas o que vi de miséria silenciosa nos campos e cidades me força a repudiar uma ordem social que está contente com isso e arma-se até com armas celestes contra qualquer mudança" (Lobato, M., apud Bruno, E. S. In: Dantas, 1982, p.79-80).
 - 5 Não é com certeza gratuito o falo de Catulo da Paixão Cearense escolher o conto "A colcha de retalhos" para dele fazer uma adaptação para a poesia. E motivo de recorrente apelo popular o desencaminha-mento da mulher, tratado freqüentemente de modo passional e emocionado, bastando lembrar as inumeráveis canções, modas, poemas e casos que abordam o assunto, as repetidas encenações que desenvolvem o tema e tanto agradam aos leitores ouvintes. (In: *Poemas bravios*, 11 .ed. Rio de Janeiro: Bedeschi, s.d., p.191-226).
 - 6 "Preocupação dominante de Lobato, como escritor, é fazer que sua linguagem seja acessível a todas as inteligências, mesmo as mais rudimentares ...
 Lembro-me de que uma vez, em seu escritório, quando estava ele escrevendo as provas de um de seus livros, a dado instante parou, franziu as sobrancelhas, voltou-se para mim, que o estava esperando para irmos tomar um café, e disse:
 - Imagine você o que escrevi aqui! Uma palavra arrevesada, uma coisa incompreensível: inopinada-mente! Qual é a cozinheira que vai entender isto? I-no-pi-na-da-men-te! Bolas! *De repente*, é que é!..." (Peixoto, 1971, v.1, p.19).
 - 7 As citações das páginas dos contos virão entre parênteses, acompanhadas da abreviação do título das obras em que se encontram: U (*Urupês*); CM (*Cidades Mortas*); N (*Negrinha*). A edição consultada é a *Obra completa de Monteiro Lobato*, publicada pela Brasiliense, em 1959.
 - 8 "Meus contos foram, todos eles, vingancinhas pessoais, desabafos ...
 Eu sentia a necessidade de vingar-me de um sujeito qualquer e essa necessidade não cessava, enquanto eu não pintasse o 'freguês' numa situação cômica ou trágica, que me fizesse rir..." (Lobato, M., apud Peixoto, 1971, v.1, p.20).

4 CORNÉLIO PIRES: O CAIPIRA ENTRE A ANEDOTA E A LOUVAÇÃO

Teria sido, assim, Cornélio Pires
o cronista de um mundo perdido?
Eu diria que de um mundo quase perdido...
(Bruno, E. S. Cornélio Pires,
o cronista de um mundo quase perdido).

O "ATIVISTA CULTURAL"

Cornélio Pires (1884-1954) faz parte do grupo de intelectuais que frequentavam as dependências da *Revista do Brasil*, local depois utilizado para abrigar a Editora Monteiro Lobato & Cia. Também foi colaborador de *O Pirralho*, possivelmente convidado por Alexandre Ribeiro Marcondes Machado (Dantas, 1976, p.88), em que publicou diversos poemas e se responsabilizaria pelas "Cartas de um caipira", seção escrita em dialeto caipira, assinada com pseudônimo Fidêncio Jusé da Costa, na qual comentava, criticava ou apenas registrava aspectos do cotidiano da época.

A contribuição em *O Pirralho*, periódico de prestígio, destinado às camadas mais ilustradas, foi importante para a divulgação e o reconhecimento do escritor e do humorista; durante todo o tempo de existência do jornal (1911-1917), o escritor-humorista tietense contribuiu com suas cartas caipiras.

Alguns contatos foram fundamentais para a formação de Cornélio Pires: a relação que manteve com Amadeu Amaral, seu primo, cuja crítica e estímulo

foram de grande valia (por outro lado, Cornélio é em parte responsável pela decisão do parente de escrever o interessante *O dialeto caipira*, dedicado a ele, a Valdomiro Silveira e a Alberto Faria, e que conta com inúmeras citações de textos dos dois primeiros, escritores regionalistas); a intensa amizade e convívio com o caricaturista Voltolino, firmada em noites no Café Guarani, importante ponto de encontro de artistas e intelectuais, e no Bar Baron, em São Paulo (em 1914, Cornélio publica "O monturo", com ilustrações de Voltolino). O caricaturista chegou a se empenhar na crítica à Academia Paulista de Letras, pleiteando vagas para Cornélio Pires e Emílio de Menezes, o poeta satírico, que haviam sido recusados. É desse tempo a cômica charge publicada em *O Pirralho* (19.4.1913), que mostra Cornélio em pé, diante do cavalo, dizendo: "Num vê que eu sô mais troixa (*sic*): agora eu vou a pé, porque outra vez o cavalo entrou e eu fui barrado".

O poeta caboclista desenvolve intensa colaboração na imprensa, chegando a ser repórter policial d'O *Comércio de São Paulo* e a trabalhar como jornalista no *A cidade de Santos*. Aproxima-se de Afonso Arinos e Augusto Bayon, nomes expressivos do jornalismo; é conhecido no "Minarete" (república onde moravam Lobato, Godofredo Rangel, José Antônio Nogueira, Ricardo Gonçalves e outros, no tempo de estudantes), e no litoral entra em contato com Martins Fontes e os Silveira (família de Valdomiro Silveira) (Amaral, 1977, p.34-5 e Veiga, 1961).

A relação entre Cornélio e Lobato é ambígua. Como já foi mencionado anteriormente, o Jeca Tatu, segundo testemunho de seu criador, é em parte uma provocação a Cornélio e a seus apreciadores, sendo motivo de crítica a idealização e o pitoresco que marcam o caboclismo do escritor. Lobato se refere com restrições aos espetáculos "caipiras", pagos, encenados pelo humorista. Cornélio, por sua vez, escreve um poema-resposta ao Jeca Tatu.

Mais à frente, Lobato parece rever, ao menos parcialmente, sua posição: em carta sem data endereçada a Cornélio Pires, faz elogiosas considerações sobre Joaquim Bentinho, personagem muito popular criada em 1924 pelo escritor:

Mas já comprei as "Aventuras" e li-as e venho dar-te um abraço e ao mesmo tempo confirmar-lhe minha imensa admiração pela tua obra, inda não bem compreendida pela crítica. Você, Cornélio, é um dos pouquíssimos que vão ficar. Há tanta verdade nos teus tipos, tanta vida, há tanto humanismo na tua obra, há tanta beleza, e tanta originalidade em teu estilo que estás garantido, estás à prova do tempo que varre impiedosamente o que é medíocre. Um sincero abraço! (Araújo, 1968, p.128)

Há, entretanto, radicais diferenças entre o perfil intelectual de Cornélio Pires e o das pessoas com as quais conviveu na cidade de São Paulo. Filho de sitiantes humildes do interior, componente de prole numerosa, foi bem jovem obrigado a

ganhar a vida; aos 15 anos de idade já trabalhava como caixeiro, tendo antes se empregado como tipógrafo. Aos 17 anos, muda-se para São Paulo, com o objetivo de dedicar-se aos estudos; malsucedido na tentativa de admissão na Faculdade de Farmácia, decide enveredar pelo jornalismo.

O poeta caboclista tem completas apenas as primeiras letras (sequer chegou a finalizar o curso primário), numa escolarização deficiente, à qual não se dedicou com muito empenho; sua caligrafia era ilegível, não manifestava maior gosto pela leitura, apenas apreciava escrever poemas (em 1905, o semanário *O Tietê* publica o seu primeiro soneto, cujo tema é o amor, um texto bem convencional, vincado de lugares-comuns). Obviamente, Cornélio Pires não tem maior erudição ou cultura mais sólida, deficiência (tendo em vista o gênero de atividade a que se dedicou) parcialmente compensada no convívio constante com gente de considerável formação intelectual e pela intensa vivência, pela sensibilidade e dedicação com que se empenhou no conhecimento do universo caipira, tema mais marcante de sua produção.

Talvez também por essas deficiências, no que se refere a uma formação mais acadêmica, o escritor não tenha sido muito bem visto pela crítica, desfrutando, todavia, de grande popularidade junto ao público, empatia de resto reforçada pelas outras atividades culturais desenvolvidas (espetáculos, gravação de discos). Posição firmada por Paulo Duarte, em carta a Mário de Andrade, mostra bem a atitude reservada diante da obra do escritor, ao mesmo tempo em que faz referência à calorosa recepção do público à sua literatura:

Querá você que eu compare, por exemplo, o Câmara Cascudo com o Cornélio Pires? Não, não consigo. Mas o engraçado e analfabeto Cornélio está consagrado como o melhor novelista do mundo ... E o Cascudo, apesar das irremediáveis lacunas do autodidatismo e falta de cultura humanística de base, quase supre tudo com intuição, observação honesta e até talento. (Duarte, 1985, p.20)

A produção do autor é bastante ampla, incluindo, a par das constantes contribuições em jornais e revistas, diversas publicações em prosa e poesia,¹ inúmeras *tournées*, com espetáculos nos quais contavam anedotas e encenavam episódios de tema caipira, entoando-se cantigas típicas, com a apresentação de violeiros e grupos musicais - Cornélio é o precursor, com a "Turma caipira Cornélio Pires", dos espetáculos sertanejos que se popularizaram depois nos circos, teatros e no rádio, tão apreciados ainda hoje, mas certamente já muito diferentes do original -; o escritor organizava *tournées* pelo interior de São Paulo, Minas Gerais, Goiás, exibindo-se com assiduidade a partir de 1914. Reforçando o trabalho desenvolvido na ribalta, participa de programas de rádio, grava vários

discos² e chega mesmo a fazer filmes.³ A sátira dos costumes políticos do tempo, especialmente contra o perreatismo, Cornélio registrou em seus discos.

Cornélio não demonstra nas declarações ter maiores pretensões no que diz respeito à importância de sua literatura; em entrevista a Silveira Peixoto, faz algumas afirmações curiosas e esclarecedoras. Sendo encontrado pelo jornalista à porta de um café e tendo este solicitado que se submetesse à entrevista, manifesta surpresa, dizendo:

não sei explicar-me por que você vem pedir-me uma entrevista ... Sou uma espécie de "corpo estranho", no mundo literário e intelectual de São Paulo. Vivo muito quieto, no meu cantinho, recolhido à minha insignificância ... Sinceramente, isso até me comove. (Peixoto, 1971, v.1, p.207)

O humorista demonstra ter consciência de seus limites no que se refere à produção de uma literatura mais cultivada, ao analisar com argúcia a razão do sucesso alcançado por seus livros; questão que, segundo ele, se associaria "ao fato de não escrever para letrados, num país de iletrados". A explicação é um tanto populista: "Escrevo para o povo e o povo sabe apreciar os meus trabalhos", mas revela objetivos e pretensões modestos:

Também sei que muita gente começou lendo as minhas borracheiras e evoluiu para melhores livros. Ao menos essa utilidade têm os meus trabalhos. (Peixoto, 1971, v.1, P-214)

Os objetivos visados pela produção escrita de Cornélio são expostos de modo um tanto defensivo, colocando-se numa cômoda posição de descompromisso; no prefácio às *As estrambóticas aventuras do Joaquim Bentinho, o queima campo*, o autor diz escrever apenas para a "sua gente", e não para a crítica; com o pretexto de narrar "casos e mentiras", visa a "o registro do linguajar do roceiro" e de sua "vida rústica", e da paisagem peculiar. (Pires, 1927, p.3-4).

É evidente, de toda forma, que a literatura foi apenas uma das atividades desse homem múltiplo, que escrevia com descuido, sem rascunhar os textos, sem maior apuro ou cuidado - afirmava que jamais relia o que escrevia e que produzia seus livros no máximo em 15 dias cada um -, mas que sabia perfeitamente quais os requisitos necessários ao êxito comercial de um livro:

deve ser escrito em linguagem simples, sem rebuscamentos de vocábulos, sem ostentações eruditas e em períodos e capítulos bem curtos. (Peixoto, 1971, v.1, p.215)

Este jornalista irrequieto e despretenso, como se vê, teve uma vida dinâmica e agitada, dedicada às mais distintas atividades: foi professor de Educação Física em Botucatu; foi expulso de São Manoel, perseguido por capangas de coronéis do PRP local, por dirigir um jornal de oposição; foi feitor da Limpeza Pública; inventor - criou um cantil de formato anatômico, que tornava portátil qualquer água -; e chegou a montar, em São Paulo, com o lucro dos espetáculos, uma loja de curiosidades brasileiras, que vendia artigos exóticos, desde cinzeiros feitos de asas de borboleta até bolsas feitas com cascas de tatu.

Melhor do que ninguém, Antonio Candido define o papel desse artista eclético na "Carta-prefácio", que introduz e comenta o rico e exaustivo estudo acerca do escritor, *Cornélio Pires, criação e riso*, de Macedo Dantas:

Cornélio Pires foi, mais do que escritor eminente que seria preciso defender, uma extraordinária personalidade de ativista cultural. Meio escritor, meio ator, meio animador; generoso, combativo, empreendedor, simpático - a sua maior obra foi a ação nos palcos, nas palestras, na literatura falada, que perde bastante quando é lida. Como os oradores, como certo tipo de poetas, como os repentistas e os velhos glosadores do mote, a dele foi uma literatura de ação e comunhão, feita para o calor do momento e a comunicação direta, eletrizante, com o público. (Dantas, 1976, p.11-2)

A LITERATURA DE CORNÉLIO PIRES

O objetivo deste trabalho, a análise da caricatura produzida na literatura paulista anterior ao Modernismo, determina a seleção dos textos de Cornélio Pires que serão aqui tratados. Assim, serão abordados contos e crônicas de *Quem conta um conto...*, de 1916, e *Conversas ao pé do fogo*, de 1921, e alguns poemas de *Cenas e paisagens de minha terra*, de 1921. Joaquim Bentinho (*As estrambóticas aventuras do Joaquim Bentinho, o queima campo*) interessa muito pela sua expressividade e pela popularidade que alcançou; todavia, foi publicado em 1924, e, ao que tudo indica, sua criação data do mesmo ano (Dantas, 1976, p.123). É, portanto, posterior ao Modernismo, sendo alvo de nosso interesse, mas devendo incorporar-se ao painel com o cuidado de não se negligenciar o momento da publicação e produção do texto.

A crônica do universo caipira

Na literatura de Cornélio Pires é aspecto prioritário o interesse e a preocupação com o registro e a divulgação do universo caipira. Esse compromisso pode

ser constatado já num primeiro exame dos textos, e certamente é um dos motivos para a proximidade entre alguns contos e a linguagem cronística, entre a narração e os "causos" contados por caboclos ao pé do fogo. O mesmo pode ser observado no que se refere à linguagem, que incorpora fortes marcas do dialeto utilizado pelos caipiras.

Cornélio Pires manteve com o caipira um intenso e constante contato, em longas permanências no interior do Estado de São Paulo, especialmente nas proximidades de sua terra de origem, Tietê, na região Sul do estado, zona velha e tradicional, em períodos nos quais observava e registrava hábitos, costumes, crenças, casos, lendas e a linguagem do interiorano; por isso é comum que aspectos de contos e ensaios do escritor constem de estudos desenvolvidos por folcloristas e estudiosos do caipira.⁴

O livro *Sambas e cateretês* (1932) é uma espécie de amostra que reúne razoável produção dos "poetas do sertão", em que o escritor chega a classificá-los de acordo com o gênero das modas: "orgulhoso, amoroso, saudoso, jocoso, observador, crítico, vaidoso ... etc". O escritor também foi responsável pela "urbanização da viola caipira", pois pela primeira vez apresentou nos teatros da capital

uma turma composta de oito caipiras, escolhendo os diversos tipos de roceiros, desde o loiro de olhos azuis, aos caboclos tapuio, cafuso, sarará, mulato, fusco e preto. Levou, com surpreendente interesse das platéias, sempre repletas, demonstrações de: fandango, cateretê, cururu, passa-pachola, cana verde, roda morena, São Gonçalo, mandado, samba-lenço, sambacaipira. (Rovai, 1978, p.57)

Para Alberto Rovai, *Conversas ao pé do fogo* é uma verdadeira "obra-prima de antropologia cultural" (Rovai, 1978, p.57).

A visão de mundo expressa por este contador de "causos" abriga, contudo, posições discrepantes: se pode ser lido como o registro amoroso e até ingênuo que divulga aos cidadãos facetas da vida ignorada do desconhecido homem do interior, ou como o contraponto - especialmente nos "estudinhos" reunidos no ensaio denominado "O caipira como ele é" (*Conversas ao pé do fogo*) - à ácida crítica ao caipira desenvolvida por Lobato com o Jeca Tatu, também pode ser interpretado como abordagem mistificadora do caipira, quando se constata um tratamento do seu universo em que predomina um gênero de estilização oscilante entre o anedótico e o exótico, a idealização e o pitoresco.

Cornélio Pires edita seu primeiro livro, uma reunião de poemas, *Musa caipira*, em 1910, alcançando já então considerável sucesso. Será ele, a partir de então, juntamente com Catulo da Paixão Cearense, um incansável defensor e

propagador da literatura regionalista. Por isso, os dois são apontados como precursores no gênero, juntamente com Afonso Arinos, Simões Lopes Neto e Valdomiro Silveira. A receptividade do público a essa literatura certamente se deve à novidade do assunto e do tom, laudatório e sentimental, extremamente oportuno em tempos de ufanismo patrioteiro, em que um nacionalismo exaltado se projeta como alternativa ao pessimismo crítico - cujos exemplos mais significativos são Euclides da Cunha, Lima Barreto, podendo-se incluir aí também Monteiro Lobato.

A tendência à estilização e ao pitoresco

No que se refere à construção de personagens, é evidente na literatura de Cornélio Pires o pendor para a estilização. Não são investidas as personagens de caráter simbólico mais abrangente; o escritor tende a explorar diferenças individuais ou étnicas, registrando peculiaridades de subgrupos que se englobam no grupo maior, o caipira.

É difícil detectar em que medida a estilização de personagens, especialmente quando registra diferenças sociais ou étnicas, é o ponto de partida de estereótipos, ou em que proporção já é resultante de estereótipos disseminados anteriormente à produção dos textos, apenas auxiliando na sua propagação. Ou seja, é complexo saber em que medida a caricatura cria clichês e quando apenas registra, amplia e propaga imagens já anteriormente cristalizadas. Com o Jeca Tatu, Monteiro Lobato criou e disseminou uma imagem-símbolo do caipira que até hoje perdura; o escritor forjou uma imagem do Jeca, cuja repercussão, é necessário reconhecer, talvez se deva também à verdade que traz, ocorrendo significativas coincidências entre a imagem caricaturesca e o caricaturado.

O Jeca Tatu é também o nascedouro da imagem do caipira projetada por Cornélio Pires, que dialoga com o Jeca, como se depreende de declarações do próprio escritor:

O nosso caipira tem sido vítima de alguns escritores patricios, que não vacilam em deprimir o menos poderoso dos homens para aproveitar figuras interessantes e frases felizes como jogo de palavras.

Sem conhecimento direto do assunto, baseados em rápidas observações sobre "mumbavas" e "agregados" ... certos escritores dão campo ao seu pessimismo, julgando o "todo" pela parte, justamente a parte podre, apresentando-nos o camponês brasileiro coberto de ridículo, inútil, vadio, ladrão, bêbado, idiota e "nhampan"! (Pires, 1987, p.3)

No mesmo texto, Cornélio desenvolve uma contradefinição laudatória do caipira: é trabalhador, forte, tímido em contato com os da cidade, folgazão e alegre em seu meio, de rara inteligência e argúcia, tem maleabilidade para todo serviço, é dócil, amoroso, sincero e afetivo, desanimando apenas quando não trabalha em terra de sua propriedade (nesse momento o escritor toca em questão importante, ao procurar *causas* para o comportamento indolente do caipira). No confronto com o trabalhador estrangeiro, o caipira de Cornélio Pires ganha em envergadura, ao enfatizarem-se as garantias e facilidades asseguradas ao imigrante, o que não ocorreria com o trabalhador nativo.

O autor de *Musa caipira* era um profundo conhecedor do universo caipira, um observador constante e apaixonado, que optou por percorrer caminho inverso ao do autor de *Urupês*. Este parte de um epítome da raça, de um tipo significativo, mas não único, e o generaliza à condição de amostra coletiva; aquele procura, em resposta, partir do geral para uma caracterização particularizada, e por isso menos reificadora.

Ao mostrar, em *Conversas ao pé do fogo*, "O caipira como ele é", Cornélio Pires o faz por meio da apresentação de diferentes tipos: o caipira branco, o caipira caboclo, o caipira preto, o caipira mulato. Trata-se de um "estudinho", que é o resultado da pura observação empírica, sem maior rigor científico. A definição dos tipos obedece a um roteiro comum: inicia-se com a genealogia, seguida depois da descrição de características físicas exteriores (o corpo, a face, as roupas), culturais (comportamentos, crenças) e sociais (a relação entre os membros da comunidade, a relação com o trabalho).

Curiosamente, mesmo ao apresentar o caipira de modo mais abrangente, com uma observação que se declara isenta, Cornélio Pires não discrepa muito da caricatura traçada por Lobato. Quando se refere ao "caipira caboclo", reitera a imagem fixada pelo criador do Jeca, no físico:

Cabelos grossos e espetados que não tiveram contato com o pente, a barba rala, "sameada" no queixo, fios espetados aqui e ali... (CPF, p.20)⁵

no comportamento:

Inteligentes e preguiçosos, velhados e "mantosos", barganhadores como ciganos, desleixados, sujos e esmulambados ... são valentes, brigadores e ladrões de cavalos... (CPF, p.21)

no trabalho:

Geralmente os caipiras caboclos são madraços. Arranjando um cantinho no sítio do branco, ou numa fazenda, lá ficam "mumbaveando", tolerados pelos patrões... aos quais não prestam serviço. (CPF, p.22)

A negatividade do Jeca é ampliada e reiterada no "caipira caboclo" de Cornélio:

O traje do caboclo é repelente. Sua casa é imunda, de paredes esburacadas, coberta de sapé velhíssimo e podre ... A miséria envolve-lhes o lar ...

O caboclo...

Ei-lo de "côcre" à margem suja do ribeirão... (CPF, p.23)

Entretanto, o foco adotado por Cornélio não é satírico; contrariamente ao efeito risível, o texto toma um tom solidário e condescendente:

Coitado do meu patrício!... Só ele, o "caboclo" ficou "mumbava", sujo e ruim! Ele não tem culpa ... Ele nada sabe. (CPF, p.25)

O objetivo do ensaísta é procurar causas e soluções, ainda que ingênuas, paternalistas, certamente motivadas pelo ideário do liberalismo, tão forte na década de 1910, com a campanha higienista, a defesa da alfabetização em massa, a apologia da educação e da saúde pública como soluções para os males sociais, a bandeira da moralização da política etc:

Ainda não estão perdidos os caipiras caboclos. Para salvá-los bastam duas coisas tomadas a sério: a escola e a obrigatoriedade do ensino ... mas de verdade! (CPF, p.26)

Nesse mesmo capítulo, o narrador acusa o engano de Monteiro Lobato: ao observar o caipira caboclo, registrando-o na literatura, tomou-o como representante do caipira em geral.

Em *Conversas ao pé do fogo*, os contos-casos ("Crendospadre"), anedotas ("Quiá-quiá-quiá-quiá") e pequenos ensaios ("Alimentação dos roceiros"; "Abusões"; "Assombramento"; "Poetas caipiras") programaticamente visam revelar aspectos da cultura caipira. Daí o *didatismo* que impregna os textos. Os três segmentos introdutórios ("O caipira como ele é"; "Fazenda velha" e "Os moradores") propõem as teses a serem "defendidas": o caipira não se reduz à figura do Jeca Tatu; o caipira detém um tipo de saber que é diferente, mas pode e deve ser valorizado; a vida no campo tem encantos que o cidadão desconhece, e perde com isso etc. Os textos seguintes funcionam como exemplos, provas e argumentos das teses apresentadas nos textos iniciais. O último capítulo, "Poetas caipiras", é uma seleta de letras de "modas" entremeadas de rápidos comentários valorati-

vos da parte do narrador, numa espécie de peroração, que amarra esta obra-dissertação com um argumento final: por meio de sua mais expressiva forma de criação artística, é ouvida integralmente a voz do caipira, que ascende à condição de sujeito, visto como um igual, sem desconsiderarem-se as diferenças que o tipificam.

O que unifica especialmente os textos, que atendem ao apelo programático de registrar as peculiaridades dessa cultura diferenciada, além do tema comum - o universo caipira - é o fio condutor da *persona*, que presencia os episódios descritos e deles participa: é um cidadão em descanso, que visita e se hospeda na "Fazenda velha", habitada por personagens bem características.

O narrador-personagem é um observador privilegiado, estranho ao meio, recurso que autoriza o pitoresco, fortemente marcado na oposição entre a expressão lingüística do cidadão, simples, mas apoiada na norma culta, e a expressão dos caipiras, vinculada por traços dialetais:

Nhô Tomé está bem disposto. Hoje deu para bulir com os pretos, agradando os piázinhos que rodeiam o fogo em suas tripeças.

- Dicto! - perguntou ele a um dos crioulinhos de seus doze anos - ocê sabe porque é que os home e as muié não tem a mesma cor?

- Nha - não.

- Puis eu vô contá; botem bem o sintido... ("Água virtuosa" - CPF, p.81)

É necessário observar que a descontinuidade registrada na oposição entre os dois níveis de expressão também está presente no interior do discurso do narrador, quando nele se destacam com aspas as expressões e termos tipicamente caipiras, seguidos da explicação ao leitor, presumidamente desconhecedor do seu significado:

Ao "pé do fogo" as crianças temendo a escuridão, esperando o "cubu", bolo de frigideira, tostado por cima com um testo de brasas ... ("Fazenda velha" - CPF, p.43)

Esse mesmo narrador-observador também legitima o exótico, nas didáticas digressões que desvendam aos leitores-cidadãos as particularidades do interior, enfatizadas pela explicitação do confronto entre os malefícios da vida na cidade e o ritmo idílico da vida no campo:

E eu, que neste sítio abandonado e tranqüilo vim curar minh'alma envenenada pela cidade, ao ouvir "histórias" e versos roceiros, cá estou, deitado na minha rede, balançando à noite, de cigarro *caipira* no canto da boca, embebido no passado, colhendo estas impressões ao ouvir as *Conversas ao pé do fogo*. ("Os moradores" - CPF, p.44)

A estilização nos poemas

O pendor à estilização observado na literatura de Cornélio Pires é compreensível, dado o caráter demonstrativo que a impregna, e a conseqüente necessidade de exemplificação didática, obedecendo ao fim documental do registro.

Em *Cenas e paisagens da minha terra* (1921), reedição de *Musa caipira* (1910), acrescida de *O monturo* (1911) e *Versos* (1912), livro de poemas, é bem evidente a amostragem de aspectos-padrão da vivência caipira, como, por exemplo, em "Casa rústica", poema que descreve a habitação, enfatizando a rusticidade e o despojamento:

Eis a casa de um homem das florestas
as paredes apenas barreadas;
solo cheio de covas; pelas frestas
entram réstias de sol esfumaçadas.

As paredes da sala, para as festas
São de anúncios e santos enfeitadas;
móveis toscas, frágeis e modestas,
tripeças pelo uso envernizadas. (p.25)

Esta pode ser a casa de qualquer sertanejo ("Eis a casa do Bino ou do Mendonça"); a generalização motiva e explica a estilização.

As modestas pretensões da vida humilde, apoiada nos "mínimos vitais", estão registradas no antológico "Ideal de caboclo":

Ai, seu moço, eu só quiria
p'ra minha felicidade,
um bão fandango por dia,
e um pala de qualidade, (p.26)

"O enterro" documenta um funeral caipira:

Vai-se levar à vila o corpo de Nhá Cóta,
balouçando na rede a uma vara amarrada... (p.31)

A "Origem do caboclo" reivindica um tratamento igualitário: perguntado o caboclo se não descenderia de bugres que moravam na região, responde:

Nois num temo parente portugueses,
nem mico, nem cuati, nem capivara...
Semo fio de Deus cumo vanceis! (p.32)

Alguns poemas registram hábitos característicos: a caçada ("Caçada de veado"), a conversa fiada ("Prosa fiada"), a violência ("Ameaças", "O assassínio", "Vingança fracassada"), o lazer ("O truco", "Um bom cigarro", "Pescaria", "A festa de S. João"), o amor ("Desalento", "Em busca da noiva", "Noivos caipiras") num tom em que se sobrepõe o ritmo da prosa, com descrições ou narrações de episódios. A poesia de *Cenas e paisagens da minha terra* compõe um painel pitoresco, que permite ao cidadão um suave contato com a vida sertaneja, como atestam "Quadro roceiro", "Lar caipira", "O almoço do muchirão", "Inverno na roça" etc. Manifesta-se também a tendência à evasão, na imagem da cidade nefasta que se opõe ao campo idealizado:

Eu não quero um palacete
com frisos e torreões,
com jarras e com tapete, e mil cristais nos salões;

Quero um um sítio retirado,
com uma casinha modesta, telha vã, rio de um lado,
e de outro lado a floresta.

("Meu ideal", p.91-92)

Enfado da vida da cidade,
fugindo ao desespero da peleja,
eu venho em busca de tranquilidade
na vida sertaneja...

("Na roça", p.115)

A amenidade do tom não descarta, entretanto, a presença de tensões, como registram especialmente os textos que abordam a violência das relações sociais, assim como é possível vislumbrar a crítica no tratamento anedótico de um dos pilares de sustentação das oligarquias, o coronelismo, cuja força motriz é o voto de cabresto, garantido pela condição de dependência do agregado:

Fiquei meio atropelado:
fui votá co' Coroné
que pagô o dotor formado
que curô minha muié,

Quano chegô nhô Travasso,
p'ra quem devo treis favô,
e me pegano p'ro braço,
disse: "Este é meu eleitô"

Votei cô' elle, que fazê?

A gente ganha sapato,
ganha ropa de algodão,
come frango, come pato,
quano é dia de inleição
("O dia de eleição")

Tipos

No que diz respeito especificamente à construção de personagens, a estilização se observa especialmente no delineamento de tipos: são personagens reduzidas, pinceladas com poucos traços, resultantes de um tratamento despretenso, apressado, superficial, que visa à fixação de protótipos, sem, entretanto, tornarem-se grotescas, hiperbólicas, ridículas. É o que ocorre com a negra velha, escrava liberta:

a tia Polycena, bonanchona e escadeiruda, arrastando seus restos de chinelos de liga, fumando seu pito de barro de longo canudo; com sua saia de algodão grosso, camisa de algodãozinho, deixando ver pelo enorme "decote" balouçantes e escorruptichadas maminhas ... ("Os moradores" - CPF, p.42-3)

o "capitão-do-mato", caçador de negros fugidos:

E alisava o cavanhaque, "frangindo" a testa, já que não podia enrugar os sobr'olhos polpudos, salientes e duros de homem mau, de criminoso nato ... ("Uma santa" - CPF, p.47)

a caipirinha trigueira e alegre (não gratuitamente imagem oposta à "sarcopte fêmea", ou à Das Dores, de Lobato):

Maria, a linda filhinha do José Corrêa, moreninha jambeada, olhos amendoados, negros e límpidos, longos cabelos, nariz perfeito, alvos dentes expostos em risos francos ... ("Escola escamungada" - CPF, p.90)

o caipirajovem, sadio e trabalhador (anti-Jeca?);

Guapo e sadio crescia desempenado o filho do Cardoso, o Durvalino, rapagão de boa estatura, desenleado no serviço e "quatro-paus" nas festas e fandangos, em sambas e desafios. Não perdia "sucua" com seu lenço cor de rosa barrado de ramos roxos, ao pescoço ... ("Escola escamungada" - CPF, p.91)

a "moça-de-estrada" (Carula), filha de "um caboclo vadio", "desleixado e sujo", e de mulher "esguedelhada, desdentada e marota", possíveis reiteraões da versão Jeca do caipira; a menina é

criada pelas estradas, bonita e dengosa, elegante no andar, chibante nos seus farrapos ...
Pidonha e cínica... ("Fuzilô u'a cacetada" - CPF, p.1 13-4)

Certamente predominam os tipos sobre as caricaturas por não se detectarem na literatura de Cornélio Pires objetivos satíricos. Pelo contrário, como facilmente se constata, o escritor visa à defesa e à exaltação de uma figura humana que julga injustiçada, pela qual quer motivar empatia e identificação.

Caricaturas

Há algumas personagens, entretanto, que tendem ao delineamento caricaturoso; é necessário, todavia, observar que a concepção dessas personagens como caricaturas - reduzidas e sintéticas, calcadas sobre poucos traços característicos, dotadas de feição cômica ou ridícula - não parece ter fins agressivos visando especialmente à depreciação ou ao rebaixamento, pois provocam um riso mais gratuito, que apenas ameniza ou distensioniza a narrativa, em passagens pitorescas. É o que se observa, por exemplo, na apresentação de nhô Tomé:

É ele o nhô Tomé, muito alto, magruço, barba branca embramada, bigodes cor de sarro de cigarro de palha, cigarro que não lhe sai da boca em que só se vê um dentão amarelo, o canino.

É feliz e pachorrento, sossegado, boa memória, meio fantasista, meio mentiroso, mais crédulo que mentiroso. ("Os moradores" - CPF, p.42)

Juquita exemplifica o caipira - fazendeiro bem-sucedido, desconfiado quando fora de seu hábitat, mas esperto e matreiro, conseguindo mesmo enganar um finório malandro da cidade:

Juquita, apesar de desenleado e garboso freqüentador de bailes na cidade de Canindé, não parecendo caipira na "sua" terra, ao chegar a São Paulo, como sucede aos moradores de cidades do interior, perdia a "linha" e dava logo a perceber que não era da capital.

Ereto no seu terno preto, subia pela rua de S. Bento, mal relanceando os olhos pelas vitrinas, andando quase a se esfregar pelas paredes à passagem de um bonde ou de um "auto". De chapéu claro, botina "cri-cri" ringideira, gravatinha preta entalada no colarinho "Santos Dumont", deixava ver, atravessando a barriga, amarela e pesada corrente de ouro, com a sua indispensável medalha cravejada de brilhantes, estrelejando ao sol. ("Quiá-quiá-quiá-quiá" - CPF, p.65)

João Balduino ("Uma festa de caridade" - CPF) é a caricatura do sujeito gabola, sitiante popular na vila que, defrontado com o perigo, não controla o medo e passa por situação constrangedora. O narrador apresenta-o primeiro fisicamente:

João Balduino era um caipira troncudo, grandalhão, de bochechas bumbas, enrugadas ao chegar à papada; bigodudo, olhos calmos e superiores, engastados entre os refegos gordos das maçãs do rosto e os sobr'olhos cerrados; testa regular em forma de "M grande de mão" encimando o nariz chimbeva. (p.135-6)

A seguir, o narrador aborda o comportamento da personagem:

Como todo homenzarrão, tinha um ar bonanchão, gestos largos e pesados, falava com calma, mas era gabola até ali. (p.136)

O traço ampliado nessa personagem caricaturesca é sua marca mais característica, a gabolice:

Era um convencido do muque ... Mas, apesar de dado a valente e corajoso, nunca dera a prova. Fanfarronava ... (p.137)

que enfatiza o ridículo do seu comportamento:

João Balduino, gabola e sempre "garganta", dado a corajoso, escaramuçava, fora, o *Destrago*, esparramando gente e quase trepando pelos taboleiros das quitandeiras, com grande gáudio da molecada perereca. (p.143)

A narração conclui, comicamente, quando o valente se defronta com o touro bravo e cai do cavalo, lamentando: "- Se sangue féde... eu tô firido!" (p.147).

A anedota "A Carolina" faz a caricatura do hábito freqüentemente observado no caipira de inventar "causos" fantasiosos: um caipira conta que, estando "impaxada" uma senhora, toma ela por engano um copo de "Carolina" (creolina), sofrendo forte diarreia; desde então, a mulher passa a evacuar diariamente pura "Carolina", enriquecendo o marido à custa da venda do produto.

O caso em si não oferece maior interesse, o que vale a pena notar é o fato de o episódio ser narrado por uma personagem bastante caricaturesca, o Joaquim, "vulgo queima-campo", sujeito que "mente por quantas juntas tem". A anedota é na verdade um pretexto para a apresentação desse mentiroso de fama, esboço do Joaquim Bentinho {*As estrambóticas aventuras do Joaquim Bentinho, o queima campo*}, que seria com muita comicidade retomado em versão mais acabada em 1924:

O Joaquim é miudinho, pernas finas, de "garrões" salientes, magrinho, barbica rala e lisa, cabeçudinho, olhinhos vivíssimos, narigudinho, tererequinha, bochechinhas chupadas, falante como o diabo e cuspinhador sem alívio ... "P'ros seiscentos!" Fala que é um advogado ... É uma cachoeira! (CPF, p.107-8)

Joaquim Bentinho

Aqui vale a pena fazer um parêntese para tratar d'*As estrambóticas aventuras do Joaquim Bentinho, o queima campo* de 1924, obra que foi sucesso de vendagem durante anos, em sucessivas reedições, e que motivaria o autor a escrever uma sequência: *Continuação das estrambóticas aventuras do Joaquim Bentinho (o queima campo)*, em 1929 - os dois livros juntos alcançaram a tiragem total de 50 mil exemplares. Mário de Andrade, em *Louvação da tarde*, poema escrito em 1925 e publicado em 1930, faz referência que atesta o sucesso dessa personagem, cuja simples citação, na época, certamente tinha forte apelo junto ao público, como figura conhecida, sobre a qual se dispensam explicações (Candido, 1990):

Não te prefiro ao dia em que me agito,
Porém contigo é que imagino e escrevo
O rodapé do meu sonhar, romance
Em que o Joaquim Bentinho dos desejos
Mente, mente, remente impávido essa
Mentirada gentil do que me falta.

(Andrade, 1987, p.238)

A gênese da personagem se reporta a várias fontes: a lembrança da graça e da fértil imaginação de Raimundo Pires, pai do escritor, a observação de tipos semelhantes com os quais Cornélio conviveu - Joaquim Capivara, tipo muito popular em Botucatu; Francisco Lopes de Moraes, inspetor de quartelão, conhecido como Lopinho etc. (Dantas, 1976, p.l 19-20) -, mas o certo é que Joaquim Bentinho é de fato a síntese de muitos brasileiros "patranheiros" como ele ("Esses são os tipos mais apreciados nos muchirões e fandangos" - EAJB, p.13), numa caricatura delineada com poucos, mas intensos caracteres, tendente ao exagero e à deformação.

As estrambóticas aventuras... retomam o fio de *Conversas ao pé do fogo*: para iniciar a estória, o narrador volta à Fazenda Velha, e ao convívio com seus habitantes - nhô Tomé, Tia Polycena, Zabé, Flora, tios Romualdo, Militão, Ponciano etc. -, pois "ao pé do fogo" é que Joaquim Bentinho narra suas façanhas.

A personagem é uma caricatura, já definida inicialmente pelo atributo-base que a identifica, "queima campo": "... é o indivíduo que, a propósito de tudo, e até fora de propósito, tem um caso a contar, uma mentira engatilhada" (EAJB, p.10).

O físico da personagem retoma e espraia as marcas do Joaquim de "A Carolina", e pode corresponder à descrição de qualquer caboclo:

É um caboclinho mirradinho, olhinhos vivos, barbica em três capões: dois de banda e um no queixo; bigodes podados a dente, desiguais e sarrentos; nariz de bodoque, aquilino, recurvo, fino, entre bochechinhos chupadas; dois dentes amarelos, os caninos, que só aparecem quando ri, quais velhos moirões de porteira abandonados; rosto em longo triângulo; cabeçudinho; cabelos emaranhados; orelhinhas cabanas, cada qual suportando o seu toco de cigarro, amarelentos e babados. (EAJB, p.16)

A roupa da personagem é também padrão; camisa de algodão riscado, uma penca de "bentinhos", favas e patuás pendurados ao pescoço. O comportamento é inquieto: "é um serelepe, espertinho e perereca".

É curioso observar, todavia, que, se Joaquim Bentinho não deixa de ser cômico e pitoresco, a sua apresentação não é depreciativa, não visa a rebaixá-lo ou a desdenhá-lo. Quem descreve o caricaturado identifica-se com ele, e visa despertar a simpatia e a solidariedade em quem lê, objetivo evidente, por exemplo, no emprego afetuosos dos diminutivos que o qualificam (caboclinho, olhinhos) e nas explicações e justificativas que o narrador apresenta para o comportamento da personagem:

Entre os caipiras a mentira, quase sempre, é um jogo de espírito.

Mentem por passatempo, para empulhar o próximo, principalmente se esse próximo é da cidade, (p.14)

O criador da personagem procede a uma inversão: utiliza-se do perfil caricaturesco para provocar a simpatia, e não a aversão. Provoca o riso de regozijo, gratuito e distensionador de ânimos; não visa ao riso como corretivo satírico. Cornélio Pires se vale da caricatura para exaltar os méritos da personagem-protótipo-caipira:

Há caipiras mentirosos de uma fecundidade de imaginação assombrosa! Não sabendo escrever, não podendo escrever suas novelas e romances, criações próprias, o caipira desanda a mentir. (p.15)

É certo que rimos ao enxergar o outro-objeto do riso numa condição de inferioridade ou fragilidade, que de algum modo nos eleva. Entretanto, há

também um riso que não rejeita, mas acolhe, ao constatar no outro a condição humana que nos iguala. Parece ser essa segunda e mais rara forma de humor, provocadora do riso de acolhida, o que Cornélio Pires visa com suas caricaturas do caipira.

A referência intertextual para a concepção de Joaquim Bentinho é o Barão de Munkhausen:

E enquanto o Bentinho tira fogo no isqueiro, para acender o eterno toco de cigarro, fico a pensar, cada vez mais convencido, de que é um fato o "Europa curvou-se ante o Brasil..." e vejo que a Alemanha foi mais uma vez vencida. O Queima Campo bateu longe o Munkhausen, (p.96)

Não se trata, entretanto, de paródia, pois não se detectam no texto de Cornélio Pires referências questionadoras ou desmistificadoras com relação ao Barão de Munkhausen; é possível antes pensar-se numa paráfrase sertaneja do barão: ambos são exageradamente fantasiosos e cômicos.

Joaquim Bentinho é caricatura traçada para compor uma espécie de protótipo de uma das faces do caipira, o que se evidencia na sua revelação "sob formas diversas":

Como todos os mentirosos, o Joaquim Bentinho ora é pai de muitos filhos, ora os filhos morreram, ora é viúvo, e ora é casado, (p.101)

É necessário lembrar também que o caipira mente para fugir à rotina e às carências do seu cotidiano, como demonstração e afirmação de poder aos seus iguais e aos estranhos que o ouvem. Além disso, não se deve esquecer de que a mentira é parte da *arte de contar*, tão cara ao caipira, que é mestre no prodígio de exagerar e carregar nas cores.

Por outro lado, o hábito de fantasiar está presente na vida do caipira, mas não é seu privilégio. Aqui Cornélio Pires resgata também a tradição da própria literatura, como "arte de inventar e contar histórias".

Caricaturas e clichês: *Quem conta um conto...*

O tratamento do universo caipira efetivado por Cornélio Pires oscila entre o *registro documental*, bem típico da literatura do tempo, mais evidente nas passagens didáticas, explicativas, ou apenas descritivas, como bem se observa, por exemplo, nos "estudinhos" de *Conversas ao pé do fogo; a idealização*, fortemente marcada na apresentação dos hábitos alimentares, do lazer e especial-

mente na oposição entre a positividade da vida no campo e a negatividade da vida nas cidades; e o *anedótico*, normalmente com função valorativa: o caipira é o sujeito "esperto", que manipula o citadino, e detém um saber diferenciado, mas válido.

A pobreza, a violência, as carências materiais, a instabilidade e a insegurança da vida cotidiana não estão ausentes dos contos e poemas; superpõe-se, entretanto, no tratamento desses assuntos, a perspectiva da *mediocridade áurea*, comum na apresentação do rústico encetada por estranhos ao meio, mesmo quando profundos e íntimos conhecedores do universo tratado, como se observa no trecho a seguir:

Percebi logo. Depois daquelas palavras de saudade, aquele "depois iê conto", podia jurar que se tratava de um criminoso foragido, tão comum em todos os sertões, onde, valente e misterioso, se transforma, ao lado dos bons caboclos, em ótimo campeiro, criador de gado e porcos. ("A história de um campeiro" - QCUC, p.63)

Quem conta um conto... (1916) reúne textos que se enquadram antes como "causos" que como contos mais acabados, com predominância da cor local, nos quais não está ausente um didatismo às vezes comprometedor. É o que se observa nas minuciosas explicações dirigidas ao leitor sobre a paisagem e os costumes característicos que se entremeiam à narração:

O "muchirão", "mutirão" ou "puchirão" é a mais bela instituição cabocla. É o trabalho aliado à festa; é o socorro ao necessitado, aliado à folgança; é o serviço prestado, sem interesse, aliado à alegria deliciosamente franca da caipirada. ("O que é de raça..." - QCUC, p.158)

Segue-se uma minuciosa descrição do mutirão caipira, com modas cantadas pelos violeiros, a reza que finaliza o trabalho do dia, o jantar, a folgança.

Ao oscilar, no tratamento das personagens, entre a caricatura risível e a estilização tipificadora, gênero de composição de personagens dominante nesses contos de 1916, o autor favorece a disseminação de estereótipos.

É o que retrata o perfil de Chico Mandinga ("P'ra mim foi pizadêra"), ex-caçador de negros fugidos, "espalhafatoso narrador de proezas de almas do outro mundo" (QCUC, p.8), cujo comportamento é padrão:

tirando o isqueiro de taquara, ajeitou a pedra-de-fogo, arredondada, tirou fogo, chegou o cigarro, correu a mão pela barba, cuspiu pr'uma banda que nem pato, e pôs-se a fazer hora. (p.8)

Imagem também típica, aproximando-se ao clichê, é a do caboclo Quirino:

O Quirino era um caboclinho meio sunga-munga que não valia uma pitada de fumo: não agüentava um esbarro de gente e nem sequer merecia um pé d'ouvido. ("To rente" -QCUC,p.93)

A inconstância na política e a ladinice são comportamentos constantes na apresentação dos caipiras:

Alistado o bocó do Quirino, sumiu-se e tornou-se vasqueiro, tendo tido a coragem de votar no partido do João Queixume, velho adversário do Ferruja, a troco de um pala e um par de chinelas de liga. (p.93)

Esses traços são compreensíveis ao lembrar a manipulação que o caipira sofria, por ocasião dos pleitos, a nenhuma autonomia de pensamento e ação decorrente da dependência do homem do campo (colono, camarada, agregado) aos donos da terra, consagrada no próprio léxico, que se vale de expressões que identificam a situação do eleitor à condição de dominação sobre o animal, como em "voto de cabresto" e "curral eleitoral", componentes do sistema político.

A violência também é traço marcante no perfil da personagem, característica que viria muito depois a ser objeto do clássico estudo de Maria Sylvia de Carvalho Franco (1976):

O caboclinho, vadio e medroso, era em casa uma fera...

Quirino, por qualquer contrariedade, virava bicho e espancava a pobre mãe. (p.94)

No mesmo conto, é cômica a caricatura de instituições locais:

A *força* pública do lugar se compunha de dois soldados e um escrivão, que acumulava os cargos de *secreta*, capanga, substituindo, em casos de perigo, o delegado, (p.95)

Personagem também próxima à estereotipia, tendência acentuada talvez pela função desempenhada na comunidade, o curandeirismo, é Chico Cambao, figura mais amedrontadora que risível:

um caboclo alto, cabeludo, arcado como quem recebe um soco na boca do estômago, olhos safadamente ligeiros e inquiridores nos momentos necessários, desdentado, bochechas chupadas, como que dependuradas aos lados do nariz acarneirado, como um *picuá* vazio, a cavalo na bicanca de fossas cabeludas. O homem era rengo e cambaio da perna direita, defeito de que adviria o apelido detestado. ("Passe os vinte" - QCUC, p.99)

Há uma correspondência entre o físico e os sentimentos da personagem: "Curandeiro por profissão e feiticeiro por vingança, era o caboclo temido naquelas vizinhanças" (QCUC, p.100).

Em *Quem conta um conto...*, entretanto, já se manifesta a preocupação em evitar generalizações acerca do caipira, marcando-se algumas diferenças (étnicas, sociais e morais), que distinguem os indivíduos que compõem a coletividade. No conto "Atira Juca", encontram-se os "chuvas", caboclos ociosos, "filantes, aproveitadores de roceiros honestos", que "escancaravam a boca cantinguenta, exibindo dentes amarelos, comidos de tártaro, num gozo imbecil" (p.141-2) e, como contraponto, há o João Claudino,

fumeiro afamado, caboclo sério até ali, tipo trabalhador e íntegro, que se indigna ao presenciar o desrespeito com os mais fracos.

No que se refere ao registro das diferenças sociais, a par do caipira sem recursos, agregado ou camarada, encontra-se também o rábula manhoso, encarnado pelo Coronel Pedroso: "barrigudo solicitador, mestre em insinuações de testemunhas e defesas sustentadas a murro" ("Implicância", p.109) e o "sitiente remediado" ("Nunca mais!")

que justa camaradas por dia ou por mês; que com eles trabalha e tem, no seu pasto, mais três ou quatro casinhas, para empregados, compadres e meio-agregados. (p. 122)

cujo protótipo é o Jeca Ribeiro (outra face do antiJeca?): "bom caipira remediado, amigo de livros, jornais e almanaques da botica que o deleitavam todas as noites" (p.122).

O caipira é tratado não apenas indistintamente como grupo, mas a partir de diferenças individuais que caracterizam os componentes da coletividade; esse procedimento revela a preocupação em despertar no leitor uma visão mais solidária com relação ao outro, tratado de modo não reificado, como objeto pitoresco, mas como sujeito, que detém e cultiva um saber e carrega uma identidade característica.

Como já foi visto, as relações estabelecidas e determinadas pela ética do coronelismo são assunto não apenas da poesia de Cornélio Pires, mas também são tema frequente dos contos ("Tô rente...", "Escola escamungada"). Exemplo muito expressivo encontra-se no texto "E a diferença que hai...", dada a aguda crítica ao sistema de votação, baseado no aliciamento, e na cabala, como se evidencia no diálogo que segue:

- Dá pr'a i ino inté as inleição, pois na votação dos camarista vai havê impenho e eu espero ganhá um burro de cada partido...

-Ocê é veiaço!

- Os chefe mermo é que aporveitam da povresa dos cabocro, deixano nós sem vergonha...

- Puis que paguem bem.

É preciso atentar para a inversão desveladora e risível a que o texto procede, colocando na condição de manipulador o caipira, e o coronel, poderoso, detentor da vida de seus agregados, na humilhante condição de manipulado.

Na prática não é essa, porém, a regra. Ao eleitor ladino, os antídotos eram muitos; da vigilância do cabo eleitoral à surra exemplar. A regra era a fidelidade; pois é

perfeitamente compreensível que o eleitor da roça obedeça a orientação de quem tudo lhe paga e, com insistência, para praticar um ato que lhe é completamente indiferente. (Leal, 1975, p.36)

E é justamente pela dimensão às avessas impressa na versão de Cornélio que sobressai a comicidade da situação.

A estilização de personagens não caipiras

A tendência ao delineamento de tipos e caricaturas observada na literatura de Cornélio Pires não se restringe ao tratamento do caipira, mas atinge também o cidadão, este, sim, comumente em situação depreciativa. E o que se constata na figura do filho de fazendeiro, estudante da cidade e conquistador vulgar:

O Albino Abrantes, segundanista de direito, figurinha apagada e toda cheia de elegâncias, vagava pelos bairros da capital, de paletó cintado, calça curta, chapéu enterrado até as orelhas, exibindo os seus chumaços em forma de muque, num morder de lábios irritante, lançando olhares úmidos, com aqueles olhinhos de coelho, às moças dos sobrados. ("Assustô."⁷ - QCUC, p.31)

Situação semelhante, próxima à depreciação, é a do "cavador" Fontes da Rocha, sujeito

Bem falante e inteligente, sem um "tusta" no bolso, comia com um amigo *cavado* no dia da chegada e dormia em qualquer lugar.

Águia em casos de necessidade. ("Maria! Credo!" - QCUC, p.73)

O imigrante italiano é também abordado, em distintas situações: como oponente no entrevero - "Cie intaliano... cuidado;/ p'ra me chamá de veiacio" ("Ameaças" - CPMT); como lavrador bem-sucedido, beneficiado por garantias que não existem para o caboclo - o que poderia explicar as tensões entre os imigrados e os naturais da terra indiciadas nas "Ameaças" - e como elemento em

adaptação ao novo meio, já aculturado, absorvendo as influências do universo caipira, bem representado na simpática imagem do vendeiro:

O vendeiro, um robusto camponês italiano, morador velho do lugar, barrigudo comedor de polenta com passarinho e pratadas de macarrão, não abandonando o almeirão amargo, abundante no talhão fronteiro, do cafezal vizinho, era um espírito simples e aprendeu com os caipiras a acreditar em almas do outro mundo e façanhas de feiticeiros mandiguentos. ("Passe os vinte" - QCUC, 103)

A propósito, essa passagem reitera afirmação de contemporâneos a respeito da resistência às mudanças típica da cultura caipira, que assim chegaria a marcar fortemente os hábitos, as crenças e até a expressão lingüística do italiano.⁶

A presença do imigrante italiano nos textos de Cornélio Pires denota uma visão dinâmica e atenta do processo de transformação que ocorria no interior do Estado de São Paulo, pois o autor empreende o registro do universo caipira incorporando um de seus mais expressivos fatores de mudança.

Evidência do humor do criador do Joaquim Bentinho encontra-se em "Um pedaço da vida do poeta Tibúrcio", texto de caráter autobiográfico (Cornélio Pires era conhecido em Tietê pelo apelido Tibúrcio), que narra um caso de amor malsucedido: o escritor desenvolve uma espécie de autocaricatura, descrevendo com humor a personagem central, o poeta Tibúrcio, com traços que correspondem a suas características pessoais:

O poeta era feio, de testa curta, cabelos à Gorki, nariz pequeno e arrebitado, maxilar inferior saliente, beíço e de olhos muito azuis, uns olhos de criança. Dizem que era puro de alma e limpo de coração e algibeiras. (QCUC, p.188)

A língua como recurso caricaturesco

Importante recurso para o delineamento de personagens caricaturescas, concebidas por Cornélio Pires, apóia-se sobre a linguagem. Como elemento distintivo das personagens, o escritor se vale de sua expressão lingüística peculiar.

Em Cornélio Pires, esse registro se faz enfatizando por oposições a face risível da expressão dialetal característica do caipira, o que é forte elemento de auxílio para a composição do clima pitoresco.

Como já foi afirmado anteriormente, o pitoresco da língua utilizada por personagens é ampliado, caricaturado, especialmente pela oposição ao tom mais

culto e convencional do narrador, enfatizando com isso a "incorrecção" e a "incultura" que marcam sua fala. Para o riso basta a simples constatação das diferenças entre as duas vozes dissonantes:

As crianças tímidas, mãos na boca, rodeiam as mães; os maiores sentam-se nas tripeças ou nas beiradas do velho e alto escabelo.

- O quar é esse?

- É o Chico...

- Tá crescido!

- E o seu de peito cumo chama, Nh' Ana?

- Botaro um nome estúrdio... foi o padrinho... chama 0'che. - Percebi que era Washington. ("Manhã de inverno" - CPF, p.126)

Procedimento também muito freqüente é entremear no discurso do narrador expressões típicas do caipira. Há, entretanto, entre os dois discursos, uma descontinuidade, evidenciada nas expressões caipiras aspeadas ou escritas com tipo gráfico diferente, enfatizando a expressão do outro como desvio, como se observa nos trechos a seguir:

Os jogadores mais crédulos, antes do jogo, deixavam sobre os braços da cruz as azinavradas moedas de "dois zintem" p'ras "arma", contando com o ajutório dos santos. ("Não paga a pena..." - QCUC, p.13)

Macaia, que fora escravo do capitão Tigre, fazendeiro do tempo-de-dante entre Porto Feliz e Capivari, sabia curar que nem "dotor-formado de mércio". ("Passe os vinte..." - QCUC, p.124)

É necessário observar que a descontinuidade risível entre os dois níveis de expressão reside particularmente no nível fonético e semântico, explorando especialmente o léxico peculiar e as expressões e interjeições características.

Os títulos de muitos contos baseiam-se em marcas do léxico típico do caipira - "Escola escamungada", "A Carolina" -, ou se apóiam no registro de sugestivas expressões peculiares: "Crendospadre!", "Gadeiúda dos quinto...", "É a diferença que hai..." etc. Os próprios títulos dos contos e crônicas já antecipam o caráter anedótico ou pitoresco das narrativas.

O registro da expressão lingüística diferenciada do caipira incorpora um léxico eventualmente ininteligível aos estranhos ao meio, o que justifica o glossário que se encontra ao final dos livros de contos e de poemas. O trecho seguinte evidencia bem essa dificuldade:

Assim falando o caipira abriu a "guaiaca" da cinta e puxou um "massuruca", enleado numa "pelega" de cem, para pagar a despesa. ("Viu como eu sô valente?" - QCUC, p.172)

O confronto entre os dois níveis distintos de expressão também se observa nos poemas do escritor:

Quando voltavam da raia
o Zico e o Tingo, zangados.
no Manequinho da Praia
bebiam desapontados

- Aquele Bino é um canaia...
(concordavam exaltados)
tratô o cavalo cum páia...
(E acenavam revoltados)
("Depois das 'parelhas'", p.48)

Todavia, nem todos os textos de poesia são marcados por essa descontinuidade. Há poemas inteiros em que se expressa apenas a voz culta que narra ou descreve:

Num recanto da choça esburacada,
O resto da sanzala, uma tapéra,
se contorce abatida e abandonada,
a negra-velha que só a morte espera
("Abandonada", p.18)

Também há poemas cuja única voz é a do caipira, seja expressando seus modestos anseios ("Ideal do caboclo"), as tensões da vida instável ("Ameaças"), narrando o jogo de truco ("O truco"), os seus males de amor ("Confidência") ou mesmo descrevendo violeiro de renome ("Fama de violeiro") e comentando episódio burlesco:

- Strodia o tar nho Tóte,
um moço tudo intojado,
inciô cô sirigote
o seu cavalo bragado;
saiu socano no trote,
entrô na vila ingarbado,
mais o macho deu um pinote,
largano o cabra espichado!
("Perdeu o requebrado", p.55)

Esses são momentos em que o caipira se expressa com maior liberdade, e por isso são textos muito interessantes pela naturalidade e espontaneidade do tom e pela oportunidade na escolha dos temas.

A caricatura da linguagem, entretanto, não toca apenas a expressão caipira, mas se encontra também como uma das marcas do imigrante italiano:

Eh! Nhô-Juó! Io non fize nada p'ro sinhore! Chega um poquinho!

Me faça o favore, sô Juó! Io le pago venti-mila-rei... Me tira as mandiniga... me tira as mandiniga! (QCUC, p.105-6)

Mais à frente, quando Cornélio Pires opta definitivamente pela vertente anedótica - constituindo-se seus últimos trabalhos escritos praticamente apenas em coletas de chistes e piadas (*Patacoadas*, 1926; *Mixórdia*, 1927; *Tarrafas*, 1932) - cuja opção temática não se restringe mais ao universo caipira, mas toma também como objeto o homem da cidade e os tipos originários de diferentes nacionalidades, que vão ocupando o interior de São Paulo (hoteleiros, comerciantes, viajantes etc), o humorista continua a utilizar-se do referencial lingüístico como reforço caricaturesco. É o que se observa nos trechos seguintes:

Óóó.. O Telles já acordou, o Telles abriu os olhos, o Telles está a bucejar, o Telles está a se espreguiçar ... o Telles vai pelo corredore, o Telles entrou no banheiro, o Telles está despido, o Telles está a se ensaboar ... ("Entre viajantes e hoteleiros" - *Tarrafas*, p.54-5)

O Tavares, jeitoso representante da casa, que sabia levar os devedores rebeldes com grande diplomacia, dirigiu-se ao Mrade Habib, abraçou-o afetuosamente, sempre expansivo:

- Bob dia, Mrade:::

- Baun dia, Tivare... cumo vae ocê? (Ibidem, p.67)

Mas nesse momento a caricatura já é muito mais um recurso do piadista, do contador de anedotas, do que do escritor, definitivamente relegado a um segundo plano.

CONCLUSÕES

Cornélio Pires se apresenta em espetáculos, palestras e encenações nos teatros, de modo sistemático, desde 1914. Nesse momento, tinha publicado apenas um livro de poemas, *Musa caipira*. Toda a sua produção escrita é posterior ou simultânea à experiência nos palcos, e certamente foi por ela influenciada.

Como afirma com acuidade Pedro F. do Amaral, toda "sua obra publicada é uma imensa reportagem" oriunda da observação da vida caipira, registrando impressões e descrevendo seus usos e costumes (Amaral, 1977, p.42). A vivência no palco pode auxiliar em parte a explicação para a literatura do escritor: a superficialidade das personagens estilizadas, o traçado anedótico dos "causos", a preocupação com o registro documental de costumes e da linguagem caipira, visando apresentar e divulgar *nas cidades* um pouco da vida na roça, a feição pitoresca que impregna o regionalismo dos textos, o fundo popularesco e paternalista - "sentimental e idealizante, patriótico e compensatório" - desse regionalismo, apontado por Wilson Martins (1977/1978, v.5, p.446).

De todo modo, as características acima arroladas não resultam apenas dessa experiência específica do escritor, pois podem ser também encontradas em maior ou menor escala em grande parte dos autores regionalistas desse mesmo tempo e certamente se devem ainda a questões outras mais abrangentes: ao nacionalismo ufanista dos tempos da guerra e, no caso de São Paulo, ao pronunciado *paulistismo* que se propaga com o federalismo republicano, no discurso dos políticos, na imprensa local e também nas letras. O intenso processo de urbanização que a cidade de São Paulo vê acelerar-se desde o começo do século, paradoxalmente, será também motivação para o surto regionalista verificado no período, pois "se dermos uma vista d'olhos na história da poesia bucólica, verificamos que ela tem vingado sempre em ambientes de requintada cultura urbana" (Bosi, 1978b, p.64).

A popularidade desfrutada por essa literatura, com certeza, se associa à atividade nos palcos, ao contato constante e próximo com o público, mas também se deve à oportunidade do gênero, adequado às solicitações do momento. Segundo Dante Moreira Leite, autores como Cornélio Pires e Catulo da Paixão Cearense, que a rigor deveriam ser enquadrados na sublitteratura, "tiveram na época um relevo que hoje somos incapazes de avaliar corretamente". Cornélio Pires vendeu cerca de trezentos mil livros (Leite, 1976, p.212). Todavia, é compreensível que, esgotado o caboclisto, já na década de 1940, os espetáculos, as edições e reedições de Cornélio Pires tenham sido "fracassos do ponto de vista financeiro" (Dantas, 1976, p.152-3).

Os que se dedicam ao estudo da obra do autor de *Musa caipira* expõem a respeito conclusões distintas, para não dizer antagônicas. De modo geral, a crítica favorável enfatiza a sua contribuição para os estudos do folclore, com as coletas de modas típicas (especialmente em *Sambas e cateretês*, de 1932) e para a composição de um perfil mais matizado e fidedigno do caipira (especialmente em *Conversas ao pé do fogo*, de 1921), em que se arrolam as diferenças étnicas, hábitos e costumes do caipira. Não sendo o escritor um erudito, e não escondendo

certa dificuldade para o estudo sistemático, apesar de ser um observador constante e atento do universo caipira, é necessário estar o leitor atento para possíveis enganos ou exageros, especialmente ao considerar-se o carinho que o escritor devotava aos "seus caipiras".

De todo modo, é inegável o papel precursor desempenhado por Cornélio Pires com seus espetáculos, discos e textos escritos, ao colocar em cena e registrar em contos e poemas o caipira, então muito pouco conhecido.

A atuação de Cornélio Pires como "ativista cultural" e escritor estimulou o interesse também por um regionalismo mais elaborado, como o de Valdomiro Silveira e Afonso Arinos, escritores que já produziam antes mesmo da publicação de *Musa caipira*, mas não haviam ainda conquistado maior projeção; assim "a popularidade que desde logo cercou os livros e as conferências de Cornélio Pires" teria fundamental importância para a propagação da voga regionalista, fato que "pode não nos agradar, mas nem por isso é menos verdadeiro" (Martins, 1978, v.6, p.173-4).

O surto regionalista anterior ao Modernismo, que teve grande força em São Paulo, não deixaria de se beneficiar da atmosfera favorável, uma espécie de nacionalismo caboclo, propiciada pela atuação literária e cultural de Cornélio Pires.

Nesse sentido, a atuação de Cornélio Pires, ao garantir no cenário cultural um espaço privilegiado para o universo sertanejo, utilizando-se da própria expressão dialetal para retratar a vida do caipira, da mesma forma que Juó Bananére fazia com o ítalo-paulista, certamente com sentido bastante diverso, mas partilhando do instigante objetivo comum de forçar a abertura para registros lingüísticos e culturais desconsiderados, como códigos manipulados por segmentos marginalizados, pode ser visto como "trecho do rio subterrâneo que solapou o academicismo" (Dantas, 1976, p.77).

Não é gratuita a popularidade de que ambos desfrutaram, em grande parte graças ao caráter dialetal e humorístico da caricatura lingüística por eles realizada, como enfatiza Sud Menucci, crítico contemporâneo.

Cornélio Pires e Juó Bananére são os dois mais legítimos representantes de duas correntes do falar paulista: a do tipo indígena ... e a do tipo alienígena.

E Cornélio Pires e Juó Bananére são humoristas. Literatos lidos com avidez por toda a população de São Paulo, com diversos livros publicados ambos. (Mennucci, 1934)

Não se deve ignorar, contudo, que este tratamento do caipira, oscilando entre a anedota e a idealização, como um tipo de bairrismo, insere-se também numa

tendência à evasão, muito perigosa, que tende a camuflar e a encobrir a realidade nada pitoresca, na verdade muito trágica, do sertão brasileiro.

Por outro lado, mesmo com as eventuais ressalvas que possam ser feitas à literatura de Cornélio Pires, é necessário levar-se em conta a considerável contribuição do escritor, ao procurar empreender o registro lúcido, visando à divulgação desse universo já naquele tempo em transformação e gradativa extinção.



- Trabalhei tres ano; não me pagaro; rasgaro minha sanfona; me quebrara uma viola na cabeça. Mas deixo esta fazenda com saudade. Fui bem feliz aqui. Tive tres casamentos quasi... Mas faiaro!...

Osvaldo. *Careta* (19.6.1926).

FIGURA 10 - LIMA, H. *História da caricatura no Brasil*, v.3.

NOTAS

- 1 Livros de Cornélio Pires: *Musa caipira* (1910); *O monturo* (1911); *Versos* (1912); *Tragédia cabocla* (1914); *Quem conta um conto...* (1916); *Cenas e paisagens da minha terra* (1921); *Conversas ao pé do fogo* (1921); *As estrambóticas aventuras do Joaquim Bentinho, o queima campo* (1924); *Patacoadas* (1926); *Seleta caipira* (1926); *Almanaque d'O Sacy* (1927); *Mixórdia* (1927); *Meu samburá* (1928); *Continuação das estrambóticas aventuras do Joaquim Bentinho, o queima-campo* (1929); *Tarrafas* (1932); *Sambas e cateretês* (1932); *Chorando e rindo* (1933); *Só rindo* (1934); *Quem conta um conto... e outros contos* (1943); *Coisas d'outro mundo* (1944); *Onde estás, ó Morte?* (1944); *Enciclopédia de anedotas e curiosidades* (1945).
- 2 Sobre a discografia de Cornélio Pires as informações são controversas; Macedo Dantas (1976, p.331-4) enumera 48 discos de 78 rpm.

- 2 Sobre a discografia de Cornélio Pires as informações são controversas; Macedo Dantas (1976, p.331-4) enumera 48 discos de 78 rpm.
- 3 Filmes de Cornélio Pires: *Brasil pitoresco* (1923); *Vamos passear* (1934). Filmes baseados em histórias de Cornélio Pires: *Curandeiro* (1918), roteiro extraído do conto "Passe os vinte", de *Quem conta um conto...*; *Sertão em festa* (1970), baseado na novela "Sacrificados", de *Meu samburá*.
- 4 Segundo Pedro Ferraz do Amaral, o professor Roger Bastide, ao lecionar à sua primeira turma de alunos na Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, teria recomendado a leitura das primeiras páginas de *Conversas ao pé do fogo* (1977, p.41-2).
- 5 Para os livros de Cornélio Pires, como foi feito com os outros escritores estudados, serão usadas siglas, compostas das iniciais das palavras que integram o título. Assim, para *Musa caipira* (MC), para *Conversas ao pé do fogo* (CPF), para *Quem conta um conto...* (QCUC), para *As estrambóticas aventuras ...* (EAJB) etc.
- 6 Segundo Candido Mota Filho ("Lobato, Rosa..."), os italianos teriam sofrido influência do caipira "de tal sorte que os italianos, com todos os seus usos e costumes, com uma carga pesada de tradições e preconceitos, pouco tempo depois de chegarem a Tietê para trabalhar na roça, falavam como um caipira de Tietê (Dantas, 1982, p.143).

A visão do descendente do italiano acerca da mesma questão já é bastante diversa, como se depreende de depoimento de filho de imigrantes registrado por Ecléa Bosi: "Os italianos não pegaram os hábitos do caboclo; pelo contrário, eram os caboclos que assimilavam os hábitos dos italianos." (BOSI, E. *Memória e sociedade*: lembranças de velhos. São Paulo: T. A. Queiroz, 1987 p. 165-6. (Parece pouco arriscado afirmar que a verdade está na mesclagem de influências.)

5 JUÓ BANANÉRE: O *RIGALEGIO* TRADUZ A CIDADE

Era então São Paulo
uma cidade puramente paulista,
hoje é uma cidade italiana!
São Paulo, quem te viu e quem te vê!
(Pinto, A. M. *A cidade de São Paulo*
em 1900. v.14, p.9)

A GÊNESE DE JUÓ BANANÉRE

De 1910 aos anos 20, Juó Bananére foi uma figura muito popular na cidade de São Paulo. Faltam, entretanto, informações mais precisas sobre seus criadores, Lemmo Lemmi (Voltolino, 1884-1926) e Alexandre Ribeiro Marcondes Machado (1892-1933).¹

Inicialmente criada como caricatura gráfica de Voltolino, a personagem já encarna a imagem do ítalo-paulista: gorducho, baixo, com vastos bigodes, espalhafatoso, às vezes sentimental ou melancólico, quase sempre preocupado em alcançar alguma projeção social (Belluzzo, s.d., p.99). Possivelmente a caricatura foi inspirada em figura conhecida na época: segundo Pettinatti, contemporâneo, teria traços de Francisco Jachio,

humorista, conhecido como Don Ciccio, inseparável amigo de Voltolino: "Don Ciccio, importador de vinho em perdidos tempos, teve uma indomável paixão pelo jornal, ou melhor dizendo, pelo ambiente e autoridade do jornal, com a redação no velho estilo, acessível e cordial. Em matéria de estudos não tinha ido além do elementar, mas em

compensação era intuitivo e tenaz, e compreendia que para penetrar no mundo do teatro, seu velho sonho, precisava da senha de um cotidiano. Queria ser um jornalista, *'fare il gionalista'*, tornar-se um daqueles personagens convidados que têm entrada livre nos camarins, dão de tudo à 'prima dona' e tratam com desprezo os principiantes; um crítico teatral, com lugar especial na opereta e no teatro de variedades. (Belluzzo, s.d., p.107)

O Juó Bananére criado por Voltolino veste diferentes roupagens: é faroleiro, barulhento, mas deixa entrever um lado mais sentimental e humano. É figura travestida de diferentes modos, de acordo com as distintas funções desempenhadas: como tocador de realejo, como barbeiro do Baixo Piques, como aquele que se quer fazer de jornalista, às vezes como o simplório que posa empertigado com o terno berrante, ou como o oportunista, que vive de cavação (Belluzzo, s.d., p.109-10).

A caricatura gráfica delineada por Voltolino, e já na época bastante conhecida como uma das fortes expressões da colônia italiana, seria fixada e popularizada ao tomar voz com a *persona* adotada por Alexandre Ribeiro Marcondes Machado em suas crônicas. Denominadas do mesmo modo (João Bananeiro, *Juó Bananére*, apelido muito comum nos bairros de imigrados), compõem, entretanto, a caricatura visual e a verbal, tipos que guardam algumas diferenças.

A criação de Voltolino é mais fluida e móvel, desempenhando o seu Juó uma série distinta de ocupações, e cobrindo uma gama variada de atitudes e comportamentos, todos eles bem típicos do ítalo-paulista, especialmente o mais humilde, habitante dos bairros suburbanos da São Paulo de inícios do século XX, mas não só desse segmento: encontra-se também a figuração do imigrante italiano ou do seu descendente que alcança alguma ascensão social, sendo, nesse caso, risível o modo ostensivo como arroga a sua *italianità*.¹

O Juó de Voltolino não é na verdade uma só personagem: são várias personagens, em diferentes situações, com uma aparência física mais ou menos homogênea, cuja função precípua é, por meio da apreensão de atitudes características do ítalo-paulista expressas nas caricaturas, tecer a crônica da vida do imigrante italiano e seus descendentes na cidade de São Paulo, o que certamente contribuiu para uma maior aceitação desse elemento estranho no corpo social, cumprindo uma função integradora, apesar de logicamente enfatizar também as diferenças e peculiaridades desse novo elemento. Voltolino distingue-se por ter sido "o fotógrafo ambulante do ítalo-paulista", cumprindo o papel de "linhagista e historiador de sua gente" (Machado, 1940, p.248), compromisso que certamente determina a feição de suas caricaturas.

A *persona* criada por Alexandre Ribeiro Marcondes Machado, e que viria a encobrir e dominar a própria imagem do criador, fazendo dele um total desconhecido já em seu tempo, e mais ainda hoje, tem uma feição diferente. Pelas peculiaridades do código utilizado, o verbal, é logicamente imprescindível, traço

fundamental na constituição do "Juó literário", a sua forma característica de expressão, mesclando o português e o italiano. A par disso, o Juó Bananére fixado e popularizado em "As Cartas d'Abax'o Piques", e em *O Rigalegio* - página independente d' *O Pirralho*, criada por Marcondes Machado e assinada por Juó, a partir do número de 1º.3.1913 - já tem um perfil mais fixo, definido: é "barbieri", "giornalista", "gandidato à Gademia Baolista de Letras", e a partir dessas ocupações e especialmente das pretensões expressas é que se constrói sua imagem. Esses traços pouco mudam nos vários anos de publicação das crônicas.

A *persona* criada por Alexandre Ribeiro, mesmo tendo também desempenhado uma função integradora com relação ao ítalo-paulista (pois são dele a expressão macarrônica e também alguns dos pontos de vista explanados), visa fundamentalmente a outros fins: é recurso para a sátira da vida política, social e literária de São Paulo e do Brasil na década de 1910; a *persona* não constitui, portanto, um fim em si, mas é utilizada como instrumento para a crítica.

As duas configurações caricaturescas, a plástica e a verbal, guardam, entretanto, um traço fundamental em comum: expressam cada qual a seu modo a "polêmica cultural do imigrado", entrelaçando "a necessidade de reconhecimento social com a de detenção de poder" (Belluzzo, s.d., p.107), questões que seriam mais à frente literariamente exploradas e elaboradas por Antonio de Alcântara Machado, em narrativas centradas sobre a figura do ítalo-paulista ("Gaetaninho", "Carmela", "A sociedade"), ele mesmo grande apreciador e divulgador da obra de Voltolino e Alexandre Ribeiro. A esse respeito, interessa observar que o registro nas artes de tipos italianos, especialmente de feição caricaturesca, é também índice de que "naquela época as relações com os imigrados oscilavam entre a luta e a benevolência, ambas resgatadas pelo humor" (Carelli, 1985, p.190).

Como este trabalho se circunscreve aos limites da caricatura verbal, interessa aqui a produção de Alexandre Ribeiro Marcondes Machado, a ser analisada a seguir.

JUÓ BANANÉRE EM VERSÃO VERBAL

Algumas informações paralelas são necessárias à localização do leitor: o Juó Bananére "verbal" surge nas páginas de *O Pirralho* (12.8.1911 a 15.10.1917), assinando "As Cartas d'Abax'o Piques",³ como sucessor de Annibale Scipione (pseudônimo utilizado por Oswald de Andrade), que se responsabilizaria por essa seção do primeiro ao oitavo número do jornal. No número dez surge Juó Bananére, fazendo o contraponto com Annibale; a partir do número onze, a coluna já está sob a responsabilidade de Juó Bananere, depois definitivamente batizado Juó Bananére.

Marcondes Machado é o criador de *O Rigalegio* - *Organo Independente do Abax'o Piques i do Bó Retiro*, que surge no número oitenta de *O Pirralho*

(1º.3.1913), como "Propietá da sucietá anonima Juó Bananére & Cumpania". Este "Dromedario Inlustrato" tem como divisas: "Anarchia, sucionalismo, literatura, ver-via, futurismo, cavaço". A folha independente publica anúncios (de bares, marcas de geléias, guaranás), "imitando os jornais humorísticos ilustrados e a imprensa italiana da cidade" (Chalmers, 1990, p.33). *O Rigalegio* foi publicado sem interrupções até *O Pirralho* n.137 (4.4.1914); no nº 139, aparece com outro cabeçalho, e Juó Bananére exime o jornal de responsabilidades acerca do que escreve:

Diclaro també che stó cumpretamenti in disacordimo com a attuale direççó i orientaço distu giornale i as coluna du *Rigalegio* stà a disposiçó dos amigo p'rá tutta i qualquere recramaço c'ora migna intêra rispunsabilitá. No *Rigalegio* sò chi scrivo sò io i maise ninguê i sò o unico rispunsabile p'relli. (Chalmers, 1990, p.34)

Juó assina a folha apenas em mais alguns números, sendo depois substituído por pouco tempo por Domenico Caguira; *O Rigalegio* é fechado pouco adiante. Possivelmente, o desaparecimento da seção, assim como a substituição do barbeiro-jornalista foram decorrentes da "pressão da censura hermista" (Chalmers, 1990, p.42). A partir do n.155(3.10.1914), Bananére volta a assinar as "Cartas d' Abax' o Piques", fazendo a crônica humorística da Primeira Guerra Mundial.

É possível que dissensões pessoais também tenham contribuído para o afastamento de Marcondes Machado; é dele a seguinte declaração, que acompanha "As Cartas d'Abaix'o Piques" (3.10.1914):

Tendo deixado há tempos de escrever no "Pirralho", por incompatibilidade com o seu diretor, sr. Baby de Andrade e com a sua péssima orientação, volto agora a escrever a esta querida revista por ter cessado, com a retirada do sr. Baby de Andrade, o motivo que dela me afastava.

Hoje o "Pirralho" é novamente dirigido por Define, Dolor e Oswald, o que basta para garantir a sua boa conduta.

Assim sendo, cá estou de novo, firme no posto.

Curiosamente, nesse esclarecimento o jornalista não se utiliza da linguagem macarrônica, mas assina Juó Bananére, colocando embaixo uma nota cômica: "Chi fiz a traduço distu artigo fui o dott. Vap'relli, traduttore uficiali di tuttass linguas viva e morta".

Alexandre Ribeiro foi convidado por Oswald de Andrade a integrar o quadro de colaboradores de *O Pirralho*, mas a sua coluna atingiu uma popularidade bem maior que a alcançada por "Annibale Scipione", chegando mesmo a encarnar a alma do jornal (Carelli, 1985, p.105). Esse fato talvez justifique a primeira avaliação pouco elogiosa (ressentida?) expressa por Oswald acerca do jornalista:

Eu iniciara em dialeto ítalo-paulista as "Cartas d'Abax'o Piques", que encontraram um sucessor em Juó Bananére. Parecia ele um moço tímido e quase burro mas seu êxito

foi enorme quando tomou conta da página da revista intitulada *O Rigalegio*. Chamava-se Alexandre Marcondes e era primo do futuro Ministro do Trabalho. (Andrade, 1976, p.58)

Mais à frente, como era do seu feitio, o escritor manifesta opinião bem distinta, numa conferência sobre *A sátira na Literatura Brasileira*, pronunciada no auditório da Biblioteca Pública Municipal de São Paulo, em 1945:

Nessa luta [campanha civilista], em que ocupamos [Oswald e Voltolino] a primeira trincheira, tomou posição excepcional um mestre da sátira no Brasil. Foi Juó Bananére. Chamava-se Alexandre Marcondes Machado. O mesmo nome do Ministro do Trabalho de quem era primo. Era um moço tímido, de grandes qualidades morais. Casmurro e incapaz de fazer uma piada em português. (Andrade, 1947, p.46-7)

A linguagem criada por Annibale já era o português macarrônico, uma mescla de português e italiano, que estilizava a expressão utilizada pelos imigrados e seus descendentes, mas ainda sem a graça e o desembaraço que popularizariam Juó Bananére, fazendo dele o cronista mais popular da cidade.

Como se sabe, *O Pirralho* não foi uma publicação tão radical, congregando em seus quadros gente de formação e posições políticas e estéticas muito diferentes, como Amadeu Amaral, Cornélio Pires, Emílio de Menezes, Paulo Setúbal, Ricardo Gonçalves, Coelho Neto e Olavo Bilac, além de Oswald de Andrade e Alexandre Ribeiro. Em 1915, *O Pirralho* "nada tinha de revolucionário" (Chalmers, 1976, p.22-3), contribuindo bastante para um tom mais moderno, irreverente e debochado, os textos de Juó Bananére, "cujas crônicas de inventiva desopilante prepararam terreno para o modernismo, ridicularizando muitos valores formais em que repousava então a nossa literatura" (Broca, 1960, p.240).

Em 1915, Alexandre Ribeiro desliga-se do jornal, não sendo muito claras as explicações para o seu afastamento, em geral associadas ao desagrado de figuras eminentes, por ele satirizadas. A seguir, *O Pirralho* lança "Juó Laranjére" (pseudônimo de Geswaldo Castiglione) como substituto, sem alcançar maior expressividade.

A militância jornalística do criador de Juó Bananére não se esgota, entretanto, com o afastamento de *O Pirralho*: em 1915, juntamente com Voltolino, contribui na revista ilustrada *O Queixoso*, de efêmera duração - "cujo nome deve-se às queixas e ao queixo de Altino Arantes, lançado então para a presidência do Estado" (Belluzzo, s.d., p.31-33); em 1917 publica, juntamente com Antonio Paes (Moacir Piza), o panfleto *Galabaro, Libro di Saneamento Suciale*, em que se desenvolve uma crítica ferrenha ao cônego Valois de Castro, "figura impopular, criticado por suas posições germanófilas" (Casalecchi, 1987, p. 149). O padre é apresentado como traidor - era tempo de guerra - e, como sugere o título da publicação, é identificado à personagem histórica Calabar.

Marcondes Machado mantém intensa atividade jornalística, tornando-se, entre 1917 e 1930, "o terror dos políticos", e contribuiu, juntamente com Júlio de Mesquita Filho, Moacir Piza, Hilário Tácito, dentre outros, para a fundação de *O Estadinho*, edição vespertina d'*O Estado de S.Paulo*.

A prática do escritor é bastante diversificada: são também de suas criações as peças teatrais *Sustenta a nota*, de 1917 e *Você vai ver...*, cuja autoria partilha com Danton Vampré e Euclides de Andrade; *La divina incrensa*, comédia cuja encenação alcança grande sucesso em 1918; *Aluga-se um quarto*, de 1919, e *A ceia dos avacagliado* (que consta entre os textos selecionados para a composição da antologia *La divina incrensa*, em sua versão definitiva). Em 1931, lança dois discos, em que recita textos paródicos, canta e faz discursos políticos (Carelli, 1985, p.1 12-3).

As crônicas e paródias de Alexandre Ribeiro são sempre escritas nessa expressão mesclada, macarrônica, e assinadas com o pseudônimo Juó Bananére. Essa personagem teve forte presença na vida cultural de São Paulo, respondendo até mesmo a "enquetes" - hábito comum então era dirigirem-se questões polêmicas a figuras de relevo na vida pública, para que expressassem opinião a respeito.⁴ Juó chega também a assinar sugestivas sátiras acerca de episódios ligados à crise do PRP, em 1924, publicadas em *O Estado de S.Paulo* (Anexo II).

Na época era freqüente a publicação de crônicas escritas numa linguagem híbrida, registrando a expressão de distintos segmentos da sociedade, por meio de suas peculiaridades lingüísticas e culturais. Em *O Pirralho* encontram-se, por exemplo, "As cartas de um caipira", textos construídos com expressões do dialeto caipira, sob a responsabilidade de Cornélio Pires; "O Biralha (xornal allemong)", além das "crônicas d'Abax'o Piques". Poucas criações desse gênero, todavia, alcançam a repercussão e a popularidade dessa última; Juó Bananére faz escola, e chega a ter imitadores no interior do Estado de São Paulo.⁵

Há indicações de que haveria também trabalhos esparsos assinados por Juó Bananére e publicados em jornais do interior do Estado (Melo, 1954, p.327).

E provável que isso tenha ocorrido, pois Alexandre Ribeiro Marcondes Machado tinha familiares no interior, em Araraquara, Campinas, Pindamonhangaba (sua terra de origem). O arquiteto visitava com freqüência a cidade de Araraquara, onde é responsável pelo projeto de alguns edifícios e praças (formou-se pela Escola Politécnica em 1917), como o Clube Araraquarense e o Hotel Municipal (ambos ainda hoje em boas condições de conservação), o projeto do novo ajardinamento da Praça da Matriz, a planta para o ajardinamento da Praça da República (hoje Praça Pedro de Toledo) etc. O estilo das edificações projetadas pelo arquiteto é convencional, com uma feição neoclássica, de influência francesa e italiana, típica do estilo "*belle époque*", ensinado na época na Escola Politécnica.⁶ Sobre a presença do escritor na cidade de Araraquara, há maiores informações no Apêndice 3.



O RIGALEGIO

Organo Independente do Abax'o Piques i do Bó Retiro
PRORPIETÁ DA SOCIETÁ ANONIMA JUÓ BANANERE A UMPANTA

Redattore e Direttore: JON' BANANERE

1913

REDACÇ' I FICINA: Largo do Abax'o Piques pigdo co migoalino

Dromedario Inlustrato

ANARCHIA, SOCIALISMO
LITERATURA, VERVA
FUTURISMO, CAVACCO

O ingazamente du Hermeze

Io non muri nu gamigno — Non péga nu bico che io non ligo — O trenhes special — Vuçê
quere si gazá c' oelli? O discursimo da Piedadô — OTRA nuça.

Dominico passava a otto ora da noite lo piguê a mala i indigantai p'ra Rio p'ra sieli o ingazamente du Hermeze.

Cumio tutto spetallava io non auri na viaje. Nu Rio, quan lo ziguê, porci miserai che bonita veta di recepiê chi fêro p'ra mim.

A stagê stava ziguêa plore da novela di galagano. Tuttoz suno sciali stavo lá; os sciali di barbiêre, do sciale da a guardia amazônica, i tamê tuttoz politicoz impantai por cause di mi piguê as biquinho da zafêre, che io sô o sciele politicoz mais arique da prospero distrutto du Abax'o Piques.

O Pinêre Maxuodo tamê mi vigô dá un abraçoio p'ra mim era parte di beata. Ma illo stá ingazandô i podi mi piguê nu bico sô io non dô memo o migoz apôre p'ra sêli. Io non sô sia virgineza como o Rosarira i nê como o Rubê.

Tamê o Maro Hermeze mi piguê un brutto abraçoio e iusi ma di mim. Ista si sêli é nu raparigão agutubor, o Maro Hermeze, ingazandô me tutez meno merozorio o Pinêre, o Giangotti, o pãio, o pãio é u Hermeze.

Disposo chi calau a recepiê io amutê nu tomolê da balanza rbo o Hermeze mandô lá p'ra nu apêlta, i scasê p'ro oelli.

Tamê o oelli fêi, o Hermeze chi t'gê pur causa che io non pégo, sô nu impag-hê! Di n' te, io bôf a gas-ka nôva che io campê o anno passao na Ma-i gradi i scubi p'ra Petropoli, nu trenhes special che o Hermeze mandô afa xê specialmente p'ra mim.

Tuttoz impregio tamê era speciale.

Auê che io ziguê nu Petropoli grê fui medicamente nu gazê du Hermeze che mi stava aspettando sô io arigê p'ra in-euente, i n' ingazament.

Io ziguê i diasi: — Podi incomine a «engrega» sô vigêro. Intô o vigêro zamô o Hermeze giunio c'os Naíria i fare p'ra artêro.

O vigêro incominciô o ingazamente.

— Ego sem cogliêre di pãu, usabêr vô dá un giro c'os molêre do Nicolau.

O segriêlo arispôndi: — Io tamê.

— Dominus t'co, che o Hermeze lê gara di marreo.

Io o segriêlo arispôndi: — Tô si signore.

— Srasu corda i un pequinô di ma caroni eo a polent.

Io o segriêlo arispôndi: — Viva o maezoni.

Disposo chi cabô o vlatino o pedro apêllo p'ra Hermeze.

— Loutristina Marcellino!

E' viriê, che o signore stá quere si gazá c'os Naíria?

— E' si signora.

— D. Naíria? A signora tamê stá quere si gazá c'os? — Sô si signora.

Non lê nêciozo impedimento, p'ra cabô pregantô o vigêro p'ra insistêre.

Aora si avasê o Maro Hermeze i diasi che tenia un impedimento p'ra bustê intima o ingazamento du Hermeze.

— Qualô é' pregantô o vigêro?

— E' chi o povio é cretino, i conformo a legge nra podi si gazá.

Intô o vigêro non quereva mais afazê o ingazamento, ma Giangê arigêre sra dordia i oiras corpe p'ra Hermeze i o vigêro fêi.

Calau o ingazamento fuzos tuttoz tunc medis co pon di a-zacara i disposo fuzos afazê uma "sique", spavagalina ingogupa a Vanda Central, tuttoz di tomolê, tutto apêlto co arano du Guvermano che o Hermeze arabi. Qui p'ra mia chi sumio o anigoe, o Hermeze

quano era sargente arubava piêre d'un q-çino. Antigament, illo arubava gallina, i regê l'avez nê!

Uh! che speranza! Oggi illo é o x-fê d'una brutta quadriglia chiamai a quadriglia da Castelle.

Cabado o giro di tomolê fêmos p'ra migoz nu bello.

Io co Piedadô, sô di peritio ab'amo mangiato quattroz leitonbo asato gadauno.

Disposo io mengiê un piêto di macaroni c'os pommarola ingogupa i o Piedadô co l'apêlto, anigoe, mangiaro un porco do matto co rabbo i tutto.

Disposo io cumê ainda duca franguigno asato, messo giugno di presentimo co pon intalino i nu garmenigo inapelo c'os balata ingogupa.

Quano x'igô a ora da solameza si alvazô o Piedadô i fêi nu viletissimo discursio di sandaço, p'ra Hermeze c'os Naíria.

Illo apêllo co: —

Inlustr. Marcellino... si goro Marcellino.

— Sento una brutta pumopô

— nêta momento di regê a chi

— ga fraca voiz p'ra audâ ista

— gatarigno di tumbigoe che

— io quero bô co fundo do gar-

— raço!

O Hermeze, nimo signore,

— io già vi nu gampo di lattie

— glis, curreno danti sê surda-

— dado como una vacca braba!

O Hermeze io già vi elê d'ê

— un brutto g-iz intima o ga-

— vallo quano sive na Lomogua

— aris tado o rê Guglielmo. O

— Hermeze, é como dize o poeta

— Hupio erê, miorra giatura!

Bô comen pulagigno di z-padina

— A Naíria tamê pascalo,

— ogia a gara d'ê! Appreco

— nu angro chi g-iz co p'ra

— discursio inganto Cristio sê

— vo durando. A d'olomia dal-

— la branga e-lor di latte di

— vacca, e apira un serrigno gu-

— stono di nocencia. U' ogê

— della sperece d'ê g-iz acci

— zo chi atê dâ vionità p'ra

— genti di cendi nu cigaro in-

— sima d'êli.

E istu casale, o Hermeze

— e'va Naíria, io quero bô pio-

— re di Lengro! Bê! Hermeze

— an di vô p'ra mim i mi dia

— di bi at-ra nu fige, nu si al-

— ro; se illo nu dia di non si

— atira i non si atiro.

E pur istu murtire che io

— quero bô sêli p'ra tutto che

— io nanguro p'relli c'os molêre

— tutez apêre di fêlta i o

— tamê o migoz discursio an-

— me Zan Tomê. — "Creadi i

— murtiplica...

O Piedadô fui f'rameticamente

plaudito. Apêllo indô o Hermeze,

— e io tamê sê un ad-que

— discursio che fui o migoz

— da a veta, d'êliscupe a m-destiê!

Disposo di benobetto tire nu

— brutto bello bonito plore d'un

— indigantato. Intô s'quemo a

— brutta farratê as quattroz

— da masê i sêli a viera intô

— o'uma porta i vai s'os oira. Chi

— quize conta oira.

FIGURA 11 - Cópia do "Dromedario Inlustrato" *O Rigalegio* (13.12.1913) assinado por Juó Bananére, e ilustrado por Voltolino, com cabeçalho que mostra o jornalista tocando a "viúva alegre", no realejo. Neste número, a folha trata jocosamente do casamento de Hermes da Fonseca.



FIGURA 12 - Caricatura de Voltolino, que mostra O Pirralho travestido à Hermes da Fonseca (O Pirralho 23.11.1912).

A "MÁSCARA" E AS CARICATURAS

A máscara que desmascara

A análise das caricaturas delineadas por Alexandre Marcondes Machado será baseada no material reunido em *La divina increnca*,⁷ graças ao interesse em compor uma amostra significativa do gênero na literatura paulista produzida entre 1900 e 1920, e também como decorrência das dificuldades em recolher e ter acesso à produção esparsa do escritor (as publicações de Bananére estão todas esgotadas, e em sua maior parte são textos raros, como ocorre com as peças de teatro, os panfletos e os jornais mais esporádicos). Todavia, a edição consultada (1966) apresenta alguns problemas: não há referências aos jornais e ao local onde primeiramente apareceram os textos, nem à data de sua publicação, assim como não são expressos os critérios utilizados para a composição dessa antologia, que possivelmente reúne predominantemente trabalhos divulgados em *O Pirralho*, entre 1911 e 1915, e em *O Queixoso*.

Outra séria dificuldade a ser enfrentada pelo estudioso diz respeito à homogeneização da grafia de certos termos (vizioso/ viziozo; strella/estrella; avaccagliado/avacagliado), que variam em diferentes contextos, na mesma obra.

Sabe-se que a sátira se alicerça no tratamento crítico das mazelas do presente, justificando-se a repercussão alcançada na atualidade dos episódios referidos; a sátira sempre seleciona, portanto, como alvos, as figuras mais presentes e, por isso, mais notórias. Tomando como base os temas das sátiras e as figuras políticas caricaturadas ou criticadas (Hermes da Fonseca, Nair de Teffé, Fonseca Hermes, Altino Arantes, José Piedade, Rodolfo Miranda, Freitas Vale, Rodrigues Alves, Venceslau Brás), deduz-se que a maior parte dos textos foi escrita entre 1911 e 1920, período que abarca o mandato de Hermes da Fonseca na presidência do Brasil (1910-1914), e o de Venceslau Brás no mesmo cargo (1914-1918), assim como a gestão de Rodrigues Alves (1912-1916) e de Altino Arantes (1916-1920) na presidência do Estado de São Paulo e a presença de Rodolfo Miranda no cenário político (candidato à presidência do estado em 1911, integrante da comissão diretora do PRP em 1916 etc).

Ao empreender a crítica desveladora de aspectos da vida política e literária do tempo, o jornalista se utiliza do pseudônimo Juó Bananére. Não se trata, todavia, apenas da escolha de um nome diferente e sugestivo como pseudônimo para assinar os textos, encobrindo a identidade de seu produtor, mas da criação de um narrador caricaturesco, com características e um perfil definido, a desempenhar o papel de *persona*.

Esse procedimento é típico da literatura de feição satírica, podendo ser observado em *Cândido*, de Voltaire, nas *Viagens de Gulliver*, de Swift, nas *Cartas chilenas*, de Gonzaga, e até mesmo nas *Memórias de um burro*, da Condessa de Ségur, dentre vários outros exemplos. Trata-se de um narrador-personagem, que descreve, comenta, direta ou indiretamente avalia e eventualmente participa dos eventos narrados, algumas vezes mais intensamente, em outros momentos apenas presenciando os fatos como observador privilegiado e guardando um certo distanciamento e isenção. Em algumas situações é um tipo ingênuo ou simplório, que apresenta dificuldade em compreender fatos cuja significação profunda não apreende (e nessa situação, apenas registrando constatações, *a persona* cumpre um papel intensamente revelador das contradições); em outras condições toma um tom malicioso, irônico ou ambíguo, desempenhando também nesse caso uma função bastante crítica.

Juó Bananére é um "paulistaliano" - "neologismo feliz e oportuno utilizado por Monteiro Lobato ao referir-se a ele" (Ferreira, 1975) -, de profissão humilde (é barbeiro), habitante da zona suburbana (é o cronista do Baixo Piques), ocupada pelas famílias de imigrantes italianos, requisitados fundamentalmente como mão-de-obra nas indústrias que se formavam ou como profissionais independentes, mas de pouca valorização social (pequenos artesãos, mecânicos, sapateiros, barbeiros, alfaiates etc). A personagem já se autodefine de modo paradoxal: associa uma ocupação humilde a pretensões mais "elevadas" - "fui poeta, barbieri i giornalista!" ("Tristezza", p.47), assumindo-se "candidato à Gademina Baolista de Letras".

A persona é, portanto, um homem simples, de vida modesta, mas que, de modo muito característico entre os menos privilegiados, nesse caso específico os descendentes de imigrantes, deixa transparecer a já referida "necessidade de reconhecimento social" e o desejo de estar próximo aos poderosos, evidente, por exemplo, na ênfase dada ao contato, como barbeiro, com personalidades de projeção na vida pública.

Juó Bananére é um homem do povo, transparente em suas atitudes, que fala claramente muitas verdades, sem eufemismos, de modo incisivo e direto; toma essa liberdade porque é esse o único modo a ele possível de se expressar e também porque se coloca como cúmplice dos criticados, pois partilha de sua intimidade.

Juó Bananére possuía influência eleitoral, freqüentava os meios governamentais, roncava grosso. Não batia na porta dos importantes; recebia-os em seu salão de barbeiro. Com a autoridade de amigo do peito e compadre, dava conselhos, repreendia, discutia, saía na rua de braço dado. E aí é que estava a vaia. (Machado, 1940, p.256)

A grande popularidade atingida por Juó Bananére certamente se deve à empatia entre ele e o leitor, ambos "homens do povo", ao modo deslavado como fala dos poderosos, às claras, o que todos murmuram às escondidas, e fundamentalmente à irresistível comicidade de sua expressão híbrida, macarrônica.

Esses elementos associados é que imputaram tanta vida à *persona*, permitindo que ela encobrisse a imagem de seu criador. Essa superposição é apontada por Antônio de Alcântara Machado (1940) como verdadeira expressão de "glória literária".

A par disso, Juó desempenha também o papel de uma espécie de porta-voz da colônia italiana;⁸ não falava *do* italiano, mas falava *como* italiano ao utilizar sua forma característica de linguagem, e também ao adotar parcialmente o seu ponto de vista, expressando opiniões, sentimentos, aspirações e idéias que lhe eram peculiares. Exemplifica bem esse procedimento o texto "O studenti do Bó Ritiro", em que, fazendo a paródia do poema "O estudante alsaciano", de Verhaeren, muito popular na época, de fundo patriótico, a *persona* nivela o estudante do Bom Retiro ao estudante alsaciano, apresentando o primeiro em situação idêntica ao segundo, mas registrando na paródia o confronto entre os bairros de São Paulo na época, e não entre a Alemanha e a Alsácia, como no poema original; o professor defende o Belenzinho e o aluno diz: "O distrito che io maise dimiro, - É o Bó Ritiro", solicitando o mestre que o aluno aponte no mapa do Brás o Bom Retiro, o menino se levanta e batendo a mão no coração, diz: "O Bó Ritiro Stá aqui!".

Afora a comicidade inerente à linguagem utilizada e ao nivelamento estudante alsaciano-estudante do Bom Retiro, que rebaixa o primeiro, ao elevar o segundo, o poema tem um tom aparentemente mais sério, expressando o amor do descendente italiano ao bairro onde nasceu e vive. Todavia, trata-se de um patriotismo um tanto ambíguo: não se sabe ao certo se o menino do Bom Retiro ama o bairro onde nasceu como parte integrante da nova pátria que seus pais adotaram, ou se essa nova terra de adoção se reduz ao bairro habitado por seus iguais, que identifica como pátria.

Por ser o cronista da cidade e do seu tempo, predomina, entretanto, a *intenção ridicularizadora* nas sátiras de Bananére, provocativas, insolentes, visando ao castigo do vício e da corrupção, de modo antiexemplar, em mordazes caricaturas, por meio do riso de rejeição, e o *desvelamento de estruturas arcaicas de pensamento* ainda vigentes, detectados na afetação da literatura ultrapassada, mas ainda apreciada na época, e satirizada pelo escritor em paródias inclementes.

A *persona* satírica adotada por Alexandre Marcondes Machado é a expressão do bom senso, é a voz do homem do povo, que por ser simples não dissimula,

não aceita subterfúgios e por isso revela e desnuda, cumprindo uma função desmistificadora:

Sobre os acontecimentos e os homens ele dava a opinião da rua. Desabusada e segura. Palmatória do mundo às vezes maldosa, em regra justiceira. Depois ele próprio, Juó Bananére, era um sarcasmo. Símbolo cômico e ridículo do imigrante que aqui se faz gente, vira importante, dá opiniões... Nele e através dele o paulista se vingava. (Machado, 1940,p.255)

O autor de *La divina incrensa*, portanto, constrói a sátira sobre dois níveis de abordagem: o primeiro é a criação e incorporação da *persona* Juó Bananére - que é ele próprio uma caricatura: é risível, um tanto grotesca, e se apóia especialmente num único traço, a necessidade de reconhecimento social, que determina e domina todos os outros —, adotando o seu discurso e só por meio dele se expressando; o segundo é calcado na elaboração de caricaturas, e paródias que são convencionalmente aceitas e apreciadas pelo leitor como produções da *persona*. Temos, portanto, uma caricatura que faz caricaturas, ou a caricatura na caricatura e é nesse recurso que se localiza em grande parte a expressividade, a comicidade e a grande força persuasiva da produção do satirista.

Deve-se considerar, todavia, que *a persona* se reveste de certa ambigüidade. Por um lado, como já foi colocado, é porta-voz do imigrante italiano, e de modo apenas aparentemente ingênuo assume o papel de máscara que desmascara, desnudando e expondo muitas das contradições do tempo. Por outro lado, a *persona* cumpre um papel rebaixador e depreciativo também com relação ao ítalo-paulista, ao empregar sua expressão híbrida, fortemente vincada pela oralidade (que faz até hoje as crônicas de Juó tão risíveis), estilizando o português macarrônico, código utilizado, no geral, por gente muito humilde, como recurso para empreender a sátira.

Retomando essa idéia de um modo mais claro: ao caricaturar *figurões*, e ao parodiar textos literários muito apreciados pelo público, na linguagem híbrida e desprezada dos imigrantes humildes, no geral trabalhadores braçais e pouco ilustrados, a *persona* aguça a comicidade e atinge o rebaixamento visado. Na incorporação de peculiaridades significativas do perfil do imigrado italiano para empreender a sátira do tempo, a *persona* revela mais do que se supõe num primeiro momento: expressa a aceitação e a absorção das mudanças, do diferente, mas expressa também a rejeição ao "outro-imigrante", cujas marcas culturais são instrumento utilizado para *depreciar* facetas da vida brasileira.

Apesar das muitas afinidades existentes entre eles, o ponto de vista de Alexandre Ribeiro Marcondes Machado é bem diferente, por exemplo, do de

Voltolino - ele mesmo um ítalo-paulista de segunda geração - que faz prioritariamente a crônica do imigrante italiano e seus descendentes; o caminho de Voltolino mais à frente será trilhado e aprofundado na literatura por Antônio de Alcântara Machado, que chega a recriar personagens com marcas delineadas em caricaturas do chargista, como é o caso de Gaetaninho (Belluzzo, s.d., p.106).

Juó Bananére fala *do* ítalo-paulista e num certo sentido como ítalo-paulista, mas só em parte. Segundo Vera Chalmers, a sátira de *O Rigalegio*, mesmo sendo expressa por meio da "língua do imigrante que se proletariza na cidade", na verdade "exprime o ponto de vista da elite a respeito da política". Desse modo, Juó não veicula apenas posições dominantes na colônia, pois o "macarrônico é uma máscara cômica do bairrismo da elite paulista" (1990, p.35-6).

Alexandre Marcondes é antes de tudo um satírico inclemente, cuja aguda crítica visa à vida brasileira, à correção de seus desvios, e para isso utiliza uma *persona* ítalo-paulista. As marcas do imigrante italiano não são para ele um fim, motivo de registro, objeto de sua produção, como no caso de Voltolino ou Alcântara Machado, mas são um meio, um recurso satírico. Por outro lado, como já se disse, ao caricaturar em Juó Bananére o ítalo-paulista, o autor revela sensibilidade, com a percepção desse novo elemento como um forte fator de transformações, que inexoravelmente marcariam a feição de São Paulo. Assim, o Juó Bananére literário é ambíguo (como ambíguos são os sentimentos dos naturais com relação aos imigrados): ao mesmo tempo em que é revolucionariamente desmistificador, expressa também uma conservadora rejeição ao diferente. A constatação dessa ambigüidade, todavia, não diminui a significação de suas criações.

Caricaturas e caricaturados

O tema mais freqüente das caricaturas expressas pela *persona* são as figuras de projeção na política da época.

Há textos que são inteiramente dedicados ao delineamento caricaturesco de personagens: é o que ocorre em "O Dudu", poema baseado em Hermes da Fonseca, uma das figuras preferidas por Juó,⁹ cujo subtítulo é "C'oa cabocla do Caxangá". Não fica muito claro se é para se cantar a composição de Juó com a música da "Caboca di Caxangá", composição de Catulo da Paixão Cearense, muito popular na época, ou se a referência é dirigida à esposa do presidente, Nair de Teffé, presença também constante na sátira de Juó - o pedido de casamento foi feito em Caxambu, como atesta o poema satírico "Garibu", sendo oportuno

notar a semelhança de sons Caxambu/Caxangá, e o enlace realizou-se no palácio Rio Negro, em Petrópolis, no dia 8 de dezembro de 1913. Também é possível pensar numa alusão ao apelido "caboclo", utilizado por antigos companheiros militares ao referirem-se a Hermes da Fonseca, mas o mais provável é que se devam considerar todas essas referências juntas.

O texto "O Dudu" é um panegírico às avessas, pois se inicia com a afirmação de que no momento de sua produção se comemora o quarto ano da gestão Hermes (portanto, deve ter sido escrito em 1914), e identifica o presidente como "xirosa griatura", constituindo-se numa anti-homenagem, que se apropria da designação utilizada por poeta contemporâneo para louvar o presidente,¹⁰ com função satírica, depreciativa. O texto retoma o percurso da gestão Hermes da Fonseca, apoiando-se sempre em referências negativas: a posse ante protestos, a primeira campanha civilista, liderada por Rui Barbosa, a tentativa de intervenção em São Paulo, rechaçada por Washington Luís. Ao retomar as críticas da imprensa ao marechal, Juó Bananére expressa também suas restrições:

O Dudu pobre goitado
 apparicia um cão sê dono.
 Tuttos giurnale só xamava illo di vaca
 Di gretino, urucubacca,
 Di goió, gara di mono...

e aponta para a única solução encontrada pelo presidente:

Dista maneira insgugliambado in tuttas parte
 o Dudu virô "smarti",
 I pigô di anamurá.

Segundo o cronista, mesmo nessa opção o presidente será malsucedido, pois a noiva

Indominô o namurado
 I o Hermeze goitadigno
 Gaiu come um pattigno.

A referência a esse aspecto da vida pessoal do presidente é utilizada para rebaixá-lo duplamente: primeiro como homem fraco, dominado pela mulher, num país e num tempo especialmente regidos pelo código machista, instaurando-se a dimensão às *avessas*, e segundo, mais sutilmente, como homem que divide a mulher com apaniguados políticos:

I un die se gazàro com festanza
 I fizera una liança
 ella o Pignêro i o maresciallo.

O satírico conclui o poema reiterando o enorme mal que teria significado para o Brasil a gestão Hermes:

I desdi intó o gotadigno du Brasile
 Apparéci un covile
 Di gatuno di gavallo.
 Goitadigna da Naçó
 Gaiu na bocca do lió...
 I o Brasile goitado!
 Ficó pilado, pilado!!...

Observe-se como essa caricatura do comportamento político e pessoal do presidente Hermes da Fonseca se apóia sobre recursos muito frequentes na sátira: a inversão de função do texto (homenagem/anti-homenagem), o rebaixamento à escala animal (cão sem dono, vaca, cara de mono), a ênfase na ausência de condições de reflexão do caricaturado (cretino, coiô), e de vontade própria (é dominado pela mulher e manipulado por Pinheiro Machado). Esse sistemático rebaixamento do caricaturado resulta num desgaste significativo do homem público e do indivíduo, também expressando restrições às instituições que favorecem a situação criticada; além disso, o cronista certamente expressa o que deveria ser comentário corrente entre boa parte da população.

Procedimento semelhante é desenvolvido por Juó Bananére ao delinear a grotesca caricatura de Altino Arantes ("O Queixo"), apoiada fundamentalmente sobre um traço físico do caricaturado - então presidente do Estado de São Paulo -, neste caso o queixo proeminente. O texto, calcado em ampliações e exageros, lembra no tom deslavado e hiperbólico os poemas dedicados por Gregório de Matos ao governador Antônio de Souza de Menezes: o queixo é tão colossal, que

Si un dia gaísse inzima da Lemagna,
 O formidave inzército allemó
 Ficaria reduzido in pó;

o queixo é um monte, um barranco, é maior que o céu, poderia servir para uma catedral ou para um galinheiro; é espantoso, um colosso, poderia ser utilizado como um *belvedere*, é comparado a um repolho e a uma abóbora e, ao final, é tido como fatal, igual a uma jaca, sendo o signo da "eterna urucubacca"; a similitude entre o queixo e a abóbora, o repolho e a jaca, frutas irregulares,

delineia e amplia a disformidade do traço físico criticado, dando à personagem uma feição grotesca. O subtítulo do poema "Traduçó du Cirano" já estabelece a referência intertextual: "O Queixo" é uma versão carnavalizada, *às avessas*, do Cyrano de Bergerac, de Rostand, cujo nariz proeminente, no desenvolvimento da peça, se faz acompanhar de uma intensa valoração humana da personagem; o mesmo não ocorre com a caricatura feita por Juó, que intencionalmente se restringe ao registro e à ênfase na disformidade física, nesse caso possível reflexo da disformidade moral.

Os recursos para o delineamento caricaturesco encetado por Bananére são recorrentes: o exagero, o deslocamento grotesco (metonimicamente Altino Arantes é reduzido a um enorme queixo), as aproximações rebaixadoras (com vegetais, animais, edificações, radicalizadas na imagem que imputa ao queixo a função de servir como "banchetó p'r'arguns milliô di rato" e na identificação com o estigma "urucubacca").

Conservando o mesmo tom e também visando Altino Arantes há o texto "**P'ra guerre**" ("Didicado p'ru 'Quexoso'"), que se baseia em atributos ou funções bélicas do enorme queixo:

Che si o seu quexo fô torpediado,
Quebra o torpedo!

podendo servir também para "gupolla di forte", "gasco di navio" e "buxa di gagnó". Reduzido o queixo de Altino Arantes à condição de objeto, desenvolve-se por extensão um processo de reificação depreciativa do seu portador. É óbvio que, rebaixando a imagem física do então presidente do estado, Juó Bananére empreende também o rebaixamento moral e político do homem público.

Como poema inteiramente reservado ao tratamento de um personagem da época, é curioso o texto "Ella" (um "Sunetto didicado p'ra Nairia"). Não se trata aqui de caricatura, e nem mesmo de sátira mais agressiva, pois o soneto é marcado predominantemente por um tom irreverente e brincalhão - como aliás ocorre na maior parte das vezes em que Juó se refere a Nair de Teffé, então futura esposa de Hermes da Fonseca,¹¹ tratada, por exemplo, como "lindigna murena" ("O Dudu"). É certo, todavia, que o modo de se referir à "em breve primeira dama" não é sempre o mais respeitoso:

É bella come una idisgraziata... Bella
Piore d'una caçina

Apparece una gulombina
Pindurada na Gianella...

entretanto, o traço enfatizado, a beleza, atenua a agressividade da crítica. Não fica muito claro também se o narrador que dá o tom ao poema fala como Juó Bananére, ou como se adotasse o ponto de vista de Hermes da Fonseca, expressando-se na língua de Juó ("Quano io si gazá/ Nu cumeço do meise chi vê/ Giunto coella ..."); se o texto for lido com base nesse segundo ponto de vista, ganhará em comicidade e ridículo. Os poemas "Ella" (P'ra Nairia), "Elli" (P'ru Hermeze) e "Tragédia" (P'ru Piedadô) foram publicados juntos, na mesma página d'O *Pirralho* (15.11.1913).

Afora alguns raros poemas, não há em *La divina increnca* outros textos inteiramente dedicados a desenvolver caricaturas de políticos e figuras de projeção da época; entretanto, nas paródias de fábulas e de poemas, na paródia-noticiário "Grime rroroso" (em cuja personagem central, o Semanigno, Décio Pignatari encontra afinidades com Macunaíma (apud Lemos, 1979, p.50), ou na peça-paródia *A ceia dos avaccagliado* (paródia da *Ceia dos cardeais*, de Júlio Dantas e possivelmente baseada na paródia *A ceia dos coronéis*, de Bastos Tigre), entremeiam-se constantemente referências satíricas a figuras públicas da época, muitas delas para nós hoje apagadas, diluídas, ou até mesmo irreconhecíveis por se referirem a personagens secundárias ou a episódios menores, cuja contextualização histórica é no presente mais difícil, passados já setenta, oitenta anos, mas que certamente tiveram em seu tempo um sabor tão agradavelmente catártico quanto em qualquer outro tempo as charges de políticos provocam.

Alguns exemplos:

O poema "Círculo viziozo" (*O Pirralho*, 27.9.1913), dedicado "Pru Maxado di Assize" (paródia de poema de mesmo nome feito pelo homenageado), em que Juó Bananére se utiliza do desvio satírico para ridicularizar e evidenciar as falcaturas ("cavaço") dos políticos da época. O "Círculo Vicioso" de Machado tem um fundo filosófico, tratando da perene insatisfação humana, simbolizada no desejo manifesto pelas personagens de sempre serem diferentes; a paródia de Juó joga também com um percurso de insatisfações, mas referentes sempre a questões menores, prosaicas, ou a ambições materiais: o Hermes quer ser a rosa pendurada nos cabelos da sua namorada; a rosa quer ser como um cachorrinho, o cachorrinho quer ser como o "Piedadô" (Coronel José Piedade, político da época), que por sua vez gostaria de ser o "Dudu" (Hermes da Fonseca), fechando-se o círculo vicioso.

As referências a "Rodorfo" (senador Rodolfo Miranda, candidato à presidência do Estado de São Paulo, em 1911, apoiado por Pinheiro Machado; em 1916 era membro da Comissão Diretora do PRP, integrante da minoria dissidente paulista favorável à candidatura Hermes) são constantes, como essa em que é

comparado ao corvo ("O gorvo i o raposo", paródia da fábula homônima de La Fontaine), graças à vaidade e presunção. O homem público é comparado ao salão do barbeiro Juó, pois ambos têm má sorte: "O Capitô tê caguira/ O migno salô tambê". ("Versignos"), assim como ambos (Capitô e Juó) não têm dinheiro. O rebaixamento aqui é evidente na aproximação com o animal desprezível e também com o barbeiro humilde do Piques.

Figura constante nas sátiras é também o professor Spencer Vampré ("Vapr'elli"), sempre associado à cartola (certamente utilizada pelo professor, mas também encarnando uma atitude convencional, conservadora - o caricaturado é professor da Faculdade de Direito e membro da Academia Paulista de Letras):

Quano Gristo
fiz o mondo,
Uguali come una bolla,
O Spensero Vapr'elli
Andava giá de gartolla. ("Versignos")

Juó insere a cartola do Vapr'elli nos mais absurdos e cômicos contextos. Ao ridicularizar o marechal Hermes da Fonseca, fá-lo usar a cartola, que murmura um trecho de paródia de canção popular, no poema "A Garibu" (referência a Carabu, índia que é personagem da canção). A cartola é utilizada como veículo para conduzir Hermes da Fonseca para o céu ("Elli"), em um soneto futurista dedicado ao presidente, que descreve um sonho de Juó Bananére (e por isso se presta à apresentação de uma série de absurdos).

Juó recorre também à aproximação Vapr'elli/satirizados para enfatizar a depreciação dos dois:

Ai, ai! ogliá a cara delli
Parece até o Vapr'elli. ("O Dudu")

Na paródia da "Canção do exílio", de Gonçalves Dias ("Migna terra"), Juó também apresenta a figura do professor e acadêmico como elemento típico (e ridículo) de sua terra:

Na migna terra tê parmeras
Dove ganta a galligna dangola;
Na migna terra tê o Vapr'elli,
Chi só anda di gartolla.

Nos textos encontram-se também referências depreciativas ao tabelião Fonseca Hermes, irmão de Hermes da Fonseca: João Severiano da Fonseca Hermes foi líder do governo na Câmara, durante a gestão do irmão; antes fora secretário do Governo Provisório e deputado à constituinte republicana pelo Estado do Rio de Janeiro; é como deputado pelo Distrito Federal que assume a liderança da Câmara, depois abandonando a política. Com a ascensão de Hermes da Fonseca, durante o governo de Rodrigues Alves, obtivera um cartório no Distrito Federal, sendo nomeado tabelião público. O irmão do presidente é explicitamente apresentado como ladrão:

Infíó as mó nu borso du Zé Povo,
tirô di lá tuttos aramo qui incontrô ...
("A greaçó da Iglia Francesca", paródia do
"Gênesis", de Guerra Junqueiro, publicada
em *O Pirralho*, de 11.4.1914)

Esse texto é particularmente curioso, pois, ao figurar as etapas da Criação da Ilha Francesa, o satírico se apóia em referências a características de tipos humanos populares na época, o que torna a criação muito cômica: o Giangotte (apelido utilizado em família para referir-se ao Tabelião Fonseca Hermes) usa todos os cabelos de Don Ciccio, sabidamente careca, para criar o mato da ilha; usa também os animais do "xalé" do Amanço (proprietário de grande chalé de loterias, na capital), para criar os animais da Ilha e finaliza a empresa com a criação do "Maresciallo" (Hermes da Fonseca, no poema, uma espécie de similar de Adão), figurado como o resultado do amálgama entre "un giacá di estupidez" e um "papagalho", enfatizando a ausência de inteligência do caricaturado, ao identificá-lo a animal que apenas repete o que lhe ensinam, sem condições de reflexão, portanto, comicamente Sobrelevando a ausência de determinação e independência do governante. Nair de Teffé é apresentada como "una bunequigna tagarella", também reificada na condição de brinquedo, fantoche, que serve ao entretenimento, "que fala muito, e à toa" (Ferreira, 1996, p.1640); portanto, sem pensar.

Como figuras secundárias aparecem o general Pinheiro Machado (militar gaúcho, assassinado em 8 de setembro de 1915, hábil articulador político, eminência parda na gestão Hermes), chamado de "Pentefigno" (evidente alusão à corrupção), "gaxôrro" ("O Dudu"); o coronel Piedade, Washington Luís (então prefeito de São Paulo), Venceslau Brás, vice-presidente na gestão Hermes e presidente da República entre 1914 e 1918: "I u Wenceslau é um banana" ("Versignos popularo"). Rodrigues Alves (presidente do Estado de São Paulo

entre 1912 e 1916, e do Brasil entre março de 1918 e janeiro de 1919, quando vem a falecer) e o senador Freitas Vale também povoam as sátiras de Bananére.

A coincidência da crítica empreendida na década de 1910 por Juó, com a sátira feita por Moacir Piza (especialmente em *Roupa suja, polêmica alegre*, de 1922-1923), mais à frente, atingindo fundamentalmente figuras proeminentes da política paulista (Washington Luís, então presidente do estado, Freitas Vale, Rodolfo Miranda etc), evidencia não apenas a permanência por algum tempo dessas figuras no cenário político, mas também reitera a empatia política entre os dois satiristas; deve-se notar, todavia, que a excessiva amargura e agressividade na crítica que comprometem a feição cômica dos textos do polemista de *Vespeira*, nas composições de Juó estão ausentes, amenizadas pelo humor "macarrônico" da *persona*, o que acaba por tornar mais eficaz a crítica do ítalo-paulista, despida do ressentimento que transparece nos textos de Piza.

Os "Grimos celebros" têm data definida na versão por nós consultada: "Istas cronaca furo impubricate nu 'Pirralho' in 1914, andove stava io o migliore ingollaboradore" (Bananére, 1966, p.122). É possível que Marcondes Machado tenha se confundido a respeito da data, pois "A tragédia nu Laro" e o "Grimo rroroso" vieram a público n'*O Pirralho*, mas em 1913: "Io amatê a Juoquina" é de 17.5.1913 e continua no número de 24.5.1913; "O guirio - A bicorviçó" é de 7.6.1913. "Grimo rroroso" foi publicado em 19.7.1913, continuando em números posteriores. *A ceia dos avaccagliado* se passa durante o "Guvernimo du principe Kaká" (Dr. Oscar Rodrigues Alves), portanto, possivelmente foi escrita entre 1912 e 1919.

As personagens que dialogam nessa comédia de um ato são: o Capitó (senador Rodolfo Miranda), o Garonello (Coronel José Piedade) e o Bigudigno (personagem não identificada por nós, apresentada apenas como "veterano da guerre co Paraguiao", o que certamente na época era referência suficiente à identificação do caricaturado). Os diálogos expõem fundamentalmente a decadência dos satirizados no presente, a saudade do passado, quando detinham algum tipo de poder, perdido no momento, e exploram de modo caricato a ridícula situação de serem esses figurantes eternos postulantes a cargos eletivos.

Essa ambição também atribuída ao coronel José Piedade ocupa o centro do poema "Otro sunetto futuríssimo", paródia cômica do diálogo dramático e tétrico mantido entre a morte e alguém que sofre sem esperança em "A balada do desesperado", de Castro Alves. No poema original, a morte, em condição de anonimato, bate à porta do desesperado, desenvolvendo-se um diálogo entre os dois, ele dentro da casa e ela na soleira da porta, finalizando o poema com a entrada da morte na casa. A sátira de Juó Bananére apresenta alguém que bate insistentemente

mente à porta da Prefeitura, com uma "brutta afriçó", revelando ao final quem deseja entrar: "Sô io, o garonello che istó quireno/ Intrá! ...", e recebendo a resposta de uma voz anônima (possível registro de comentário que ridicularizava nas ruas as pretensões do político): "... che garadura/ Isto Piedadó".

São raras as sátiras contidas em *La divina increnca* nas quais não se fazem referências, mesmo que breves, a Hermes da Fonseca ou a Altino Arantes. A negatividade das duas figuras públicas, especialmente do primeiro, é intensificada e reiterada nas mais diferentes oportunidades. Exemplo curioso é "A stória du Tiratenteso", em que o insucesso da Conjuração Mineira é atribuído a Hermes da Fonseca; utilizando-se da liberdade de criação, em expressiva fantasia satírica, o escritor desloca a ênfase da *performance* nefasta do presidente da atualidade, pela linha do tempo, extemporizando-o no episódio histórico referido, quando encarna a traição:

Má o Hermeze indisgraziato,
Deu parti pru diligado
I a galinha agorô no ovo.

Personagens menores da vida pública, cuja projeção foi bem mais fugaz, estão presentes na sátira de Juó, que registra também o momentâneo, o circunstancial: um maestro que critica Guiomar Novaes ("O uómo indiferente"), o "Muque", que

desde aquilio tombo,
Nunga maise quiz sabe di avuá. ("As pompigna")

Na época da publicação das sátiras, esses dados de circunstância certamente acentuavam a comicidade das paródias, mas com o passar do tempo, desconhecendo-se o referencial histórico, muito da graça e da vida dessas sátiras datadas se perde.

Washington Luís (presidente do Estado de São Paulo entre 1920 e 1924) será personagem central em algumas sátiras de Juó Bananére, publicadas em 1924, n'O *Estado de S.Paulo*. O presidente protagoniza a "Grizia pulittica", em momento de cisão no Partido Republicano Paulista. O ponto de vista utilizado nessas sátiras é bastante revelador: Juó analisa "por dentro" a política do Estado de São Paulo; apresentando-se como amigo e cúmplice dos poderosos, o barbeiro desnuda os desmandos do PRP. A sátira aborda o autoritarismo do presidente do estado, alcunhado "Mussolino di Macaé", evidenciando a conduta atrabiliária dos oligarcas e a truculência dos coronéis, explicitada, por exemplo, nas referências

a Ataliba Leonel, cujo nome muitas vezes foi lembrado por jornais e políticos de oposição como um protagonista-protótipo dos procedimentos violentos adotados na prática eleitoral interiorana pelo oficialismo: "U Taliba Lionelo livó guatros covêro da Gonçolaçó p'ra rinforçá um pissoalo du cimitero di Biragiú". Essas sátiras encontram-se em anexo pelo interesse que despertam aos estudiosos de Juó Bananére, mas a sua análise extrapolaria a delimitação imposta a este trabalho.

Como já foi afirmado anteriormente, há textos de Juó Bananére calcados em marcas mais específicas do ítalo-paulista: sobre a infância nos bairros suburbanos, discorre não só no poema "O studenti du Bó Ritiro" (*O Pirralho*, 27.12.1913), mas também no texto "Os meus Otto anno" (obviamente uma paródia de "Meus oito anos", de Casimiro de Abreu, poema muito popular, e certamente por isso tão freqüentemente visado pelos parodistas), que descreve hábitos dos meninos do Largo d'Abax'o Piques, versão às avessas do menino bem-comportado de Casimiro, frisando especialmente a desobediência, a descompostura, o desassossego:

A migna gaza vivia
Xiingna di genti, assim!!...
Che iva da parti di mim.
Sembrava c'um gabinetto
Di quexa i regramaçó...

O poema "Sodades de Zan Paolo" (paródia de "Versos de um viajante", de Castro Alves, que homenageia as mulheres de São Paulo) não exalta a beleza e a graça "das filhas do país do sul", mas de modo um tanto ambíguo reverencia as "bellas figlia la du Bó Ritiro".

Na fatura de todos os textos, como já se viu anteriormente, patenteia-se a presença do ítalo-paulista, personificado em Juó Bananére:

Ai che mi dera
Che o meu úrtimo sospiro
Fosse lá nu Bó Ritiro
I o meu túmbolo também.
Ficá p'ra sempre
giunto das italianignas
Cada quar mais bunitignha,
Maise bó non pode avê...

("Ao luar", cançoneta para ser acompanhada "co'a música do Luar du Sertó"). Nessa paródia Juó desenvolve um contraponto ao caboclismo idílico tão apreciado no tempo, compondo uma versão ítalo-paulista do poema de Catulo da Paixão Cearense.

A seqüência de "Crimos celebros" passa-se inteiramente no Abaixo Piques, protagonizada por Juó Bananére. Além de a narração dos crimes ser paródia de textos da grande imprensa dedicados a esse tema, os "Crimos celebros" têm também uma feição lúdica, ao envolver como componentes da trama elementos da vida contemporânea à sua produção: o jornal *O Pirralho*, o poeta Emílio de Menezes, (também redator desse jornal). As citações constantes de episódios e fatos da atualidade permitem ao leitor o reencontro do próximo e do conhecido, provocadores do prazer do reconhecimento em que se esperava encontrar o estranho motivando o riso.

São narrativas certamente muito semelhantes às encontradas na grande imprensa, residindo a comicidade especialmente no tom fantasioso e afetadamente dramático, beirando o absurdo e o *nonsense*, que lembra episódios encenados no teatro popular, muito proximamente aparentados às encenações do circo e aos "pastelões" do cinema, todos marcados pelo exagero, pela apresentação hiperbólica de sentimentos, pelo tom pateticamente sentimental. Juó Bananére mata sua mulher com

settes tiro na gabeza. I disposa che illa giá stava nu chó quase morrido io preguê inda maise quattros facadas no goraçó della, (p.106)

Atente-se para a comicidade da situação, que envolve os seguintes precedentes:

Fá uno mes e meio o duos mese, o "Pirralhu" impublicó una nutiça dizendo che o poeta futuriste, signoro Milio di Menezo vigna tuttas settimana qui in Zan Paolo pur causa di anamurá a Juóquina mia molhére. (p.103-4)

Trata-se, portanto, de um crime passional, bem nos moldes da imagem caricaturescamente arrebatada que se propaga dos italianos.

Nesse texto também não se perde a oportunidade da sátira política: após o crime, estão presentes no julgamento de Juó Bananére elementos ligados à política e representantes das instituições, desde Rodrigues Alves, então presidente do estado, até um "burrinho preto", "riresentano o Hermeze da Funzega", e também ministros, a Academia de Letras, a Beneficência Portuguesa, "também o capitó (Rodolfo Miranda) amontado ingoppa a gartola du Vapr'elli" etc. (p.1 10-1).

Entremeiam-se à narrativa, acentuando a comicidade, os dados de atualidade: o Lacarato (doutor Antonio Naccarato, antigo delegado de polícia de São Paulo) também está presente no julgamento; Juó se refere ao assassinato do tenente "Galigna", certamente tendo como base episódio da época; encontra-se também a paródia ridicularizando o discurso jurídico:

Das gunsideraçó intrinseca dus fatto, i gunsiderano tambê a pinió piletica i trencendente di Mittikinixopp, Lumbrose, Gorpu di Giuris: Joan Koppinga, Standio i Dikke, Ering, Ruio Barboza i otre giuriste notabilis, amuntáno in goppa o direito civile e gomerciale, nu diretto chi Gristo organizô p'ru povolo in goppa da çarça ardentis, só certo de biçorviçò do réu. (p.l 13)

Apesar de criminoso e farsescamente ridículo, Juó Bananére é absolvido ao final do julgamento, o que, dadas as suas ligações com os poderosos, reforça a crítica da impunidade a eles reservada.

O segundo episódio descreve o "Grime rroroso" cometido pelo neto de Juó Bananére, que esfaqueia a Gumerligna, sua mãe. Além da linguagem caricaturesca, risível, o que ameniza a narrativa, tornando-a extremamente cômica são os dados de circunstância e a evidência do absurdo dos fatos:

O çacino é o Semanigno Santo, figlio da Gurmeligna, con quasi un anno de indade. Apesar da piquéna índole é já un grande griminoso istu indisgraziato! (p.l 17)

O escritor se vale também da paródia desmistificadora de resquícios do cientificismo e do determinismo, presentes no pensamento do tempo, evidente especialmente em "Os mutive scientifico", em que Juó se propõe a explicar as causas do crime:

O Semanigno é un "atarado"!... fui una vittima du tavisimo.

Si signore, pur causa che io sò çacino, o Semanigno é migno nipoto, lògo illo tenia di sê çacino por causa do tavisimo! (p.l 18)

Finalizando, é necessário observar que Juó Bananére, como outros escritores do tempo, também faz concessões ao leitor, primeiramente ao utilizar um gênero de expressão lingüística marginal, mas popular, o dialeto macarrônico, e também ao recorrer a um tipo de literatura também à margem, mas apreciada pelo público, a sátira,¹² utilizando-se de recursos bem típicos da comicidade presente no teatro popular (o exagero, o absurdo, o patético e personagens de feição caricaturesca) e, finalmente, ao entremear nos textos referências elogiosas ao ítalo-paulista, com certeza seu fiel leitor (a beleza das filhas do Bom Retiro, o brio dos pequenos "paulistalianos"), e ao paulista de modo geral ("Mais o baolista chi é un pissoalo di valôre" - "Dudu").

A PARÓDIA MACARRÔNICA

A caricatura e a paródia são os mais evidentes recursos da sátira de Juó Bananére. Aparecem em geral associadas: são paródias os textos em que se delineiam as caricaturas; as paródias nada mais são do que caricaturas feitas em dialeto macarrônico de textos muito conhecidos e apreciados na época.

O desvio parodístico realizado nos textos de Juó tem como ponto de partida uma estrutura comum entre texto parodiado e texto parodiante, estabelecendo-se a descontinuidade ou a ruptura:

a) fundamentalmente pelo trabalho empreendido com o hibridismo da linguagem, por si só descaracterizador ou rebaixador dos propósitos do original;

b) pelo arrevezamento ou pela inversão das idéias expressas no original, comumente deslocando o conteúdo para o universo do ítalo-paulista.

Alguns exemplos: "O gondoleiro do amor", de Castro Alves, é rebaixado à condição d'"O varredore da rua", no poema de Juó. Os "Versos de um viajante" em que o poeta abolicionista enaltece os méritos das "belas filhas do país do sul", transfiguram-se na paródia "Sodades de Zan Paolo", em que Juó canta as "bellas figlia lá du Bó Ritiro", enfatizando especialmente alguns aspectos picantes: os "begigno ardenti", "o collo ardenti"... (não se deve ignorar que o bairro humilde abrigava costureirinhas, operárias, e também prostitutas). O caráter exemplar da fábula "O lobo e o cordeirinho" de La Fontaine, que expõe o embate entre a força arbitrária do lobo e a indefesa fragilidade do cordeiro, na paródia de Juó amolda-se ao confronto entre o "Gargamano" e a "Incelência".

A popularidade do texto-matriz é requisito imprescindível à eficácia da produção paródica; diluídas as referências intertextuais, é possível apenas uma compreensão parcial do texto, que perde a identidade, transformado num outro texto, com o desvirtuamento de seus propósitos. Os poemas parodiados por Juó eram bastante populares ao tempo da publicação das paródias; era hábito corrente serem decorados e declamados sonetos de Olavo Bilac, Raimundo Correia, Castro Alves, Casimiro de Abreu. Qualquer pessoa que tivesse algum dia frequentado a escola certamente teria decorado muitos poemas desses escritores; Patrício Teixeira, intérprete popular, cantava para os ouvintes uma versão musical de "Versos de um viajante", de Castro Alves. Guerra Junqueiro ("O gazua e a polizia", publicado em *O Pirralho* de 4.9.1915, lembra o "A caridade e a justiça", do poeta português) não era, como hoje, um poeta quase desconhecido.

No que se refere à expressão de ressalvas com relação a figuras eminentes da política, é exemplarmente cômica a versão paródica "Os migno Otto annoses (Versos futuriste)" (*O Pirralho*, 13.6.1914), em que *a persona* fala como se fosse o próprio Hermes da Fonseca, recordando com saudade os bons tempos da infância:

O' chi sodades che io tegno
 Da quillos tempo passado
 Che io faceva o surdato
 Gordo i disprocupatto
 Como um carrapatto.

A paródia de Juó Bananére desempenha distintas funções. A mais evidente é a *crítica desmistificatória*, forma de libertação da "aura mística" que cercava um certo tipo de literatura "consagrada". A crítica toca também a política contemporânea, questão já exaustivamente apontada, cujas referências se enredam no discurso parodiante, mas fundamentalmente atinge limitações da obra parodiada:

Juó Bananére só precisa ouvir as expressões nobres de Bilac... para sentir a falsidade dessa nobreza e traduzir para seu idioma de plebeus. (Carpeaux, 1958, p.202)

Basta verter para o dialeto ítalo-paulista a literatura preciosa dos parnasianos ("Che scuitá strella, ne meia strella!" - "Uvi Strella"); a grandiloquência de Castro Alves ("Boanotte Raule! Io vô s'imbora!/ Boanotte, boanotte, ó Bananére..." - "Boanotte Raule", paródia de "Boa noite, Maria"), o tom alambicado e queixoso de um certo tipo de poesia romântica:

Io dexo da vida come um tirburêro
 Chi dêxa as ruas sê cavá frigueiz;
 Come um pobri d'un indigraziato,
 Chi giá ando na Centrale arguna veiz
 ("Tristezza", paródia de "Lembrança de morrer",
 de Álvares de Azevedo)

a artificial ingenuidade dos "poemas caboclos" ou das singelas quadrinhas populares, feitas por eruditos da cidade:

Piga-pau é passarigno,
 O papagallo també
 Tico-tico non te denti,
 Migna avó també non tê.
 ("Versignos")

O Bacate é una fruitinha
 chi tuttos munno cunhece;
 a gente mexe bê elli
 I disposa... o che parece?
 ("Becedário poético")

A paródia de Bananére, em algumas situações mais raras, também se aproxima da *estilização*, aparentando-se nesses casos a uma espécie de homenagem, como se observa, por exemplo, em "Sunetto crássico" (*O Pirralho*, 4.9.1915), paródia do "Sete anos de pastor Jacó servia", de Camões; ocorre, entretanto, uma descontinuidade com relação ao tom "sério" do poema original, graças à linguagem híbrida e à inserção de marcas bem fortes da oralidade, de um léxico coloquial, na versão paródica: "sparrela", "garó di arara", "quibrava a gara", responsável por uma certa distensão jocosa.

Há, por fim, algumas outras paródias, também raras, cuja fatura tem apenas feição lúdica, "de efeito inofensivamente humorístico" (Carpeaux, 1958, p.201); em textos que não manifestam maior hostilidade, pois são despojados de intenção satírica, sendo cômica aqui especialmente a utilização do discurso paródico como uma espécie de brincadeira de estudantes, um jogo entre iguais. É o que se observa em "O gorvo" (paródia de "O corvo", de Poe), e em "Boanotte Raule": em ambos os poemas Juó Bananére se dirige a um interlocutor, "Raule", possivelmente um companheiro de trabalho ou de estudo:

Raul! mi impresta duzentó p'ru bondi,
I non seugliamba dispois faccia o favore.
("Boanotte Raule!")

É certo que, ridicularizando a "expressão literária da classe dominante, da velha oligarquia dos 'cartolas'" (Carpeaux, 1958, p.202), Juó Bananére motiva o desgaste e a desmoralização de estruturas ultrapassadas de pensamento que seriam empreendidos mais sistematicamente na literatura dos jovens de 1922. Entretanto, em certo sentido, esse "poeta" e "jornalista" vai ainda mais além dos modernistas, ao revelar a artificialidade de sua própria dicção na fase inicial, ainda fortemente apoiada nos modismos lançados pelas vanguardas européias. Juó Bananére faz sonetos que denomina "Sunetto futuriste" ou "Sunetto futuríssimo", cuja seqüência de disparates cômicos e aproximações absurdas é bastante reveladora:

Tegno una brutta paxó
P'rus suos gabello gor di banana,
I p'ros suos zoglios uguali dos lampió
Lá da Igreja di Santanna.

É necessário, portanto, rever com cuidado a proposição de Otto M. Carpeaux (1958, p.201), quando afirma que o alvo preferido de Juó Bananére são os parnasianos, pois o rastreamento das relações intertextuais estabelecidas nas

paródias mostra uma indiscriminada preocupação em provocar o canonizado, o estabelecido - seja ele parnasiano, romântico ou pseudopopular -, assim como em desvelar o artificialismo (mesmo que travestido de modernidade), instigando à polêmica, ao expressar a provável visão do homem do povo diante das novas modas. É o que se detecta na resposta dada por Bananére à questão acerca de Marinetti, em que *a persona*, apenas constatando evidências, revela a impermeabilidade dos mais simples ao arrojamento das novas estéticas:

Io axo chi u Marinetti é um numaro!... O futurismo é una tioria literária chi manda aprantá batata tuttas tradiçó, a storia, u passato i tutto chi é veglio. (Carelli, 1985, p.117)

Como se observa, o humor de Juó Bananére explora justamente o contraste entre o "provincianismo bairrista" e uma certa modernidade "compulsória e meio canhestra da São Paulo da época" (Saliba, 1991, p.8).

A LINGUAGEM

Como é possível notar até mesmo nas citações e exemplos já referidos, Juó Bananére cria uma linguagem híbrida, procedendo à mesclagem entre português e italiano, para compor uma espécie de dialeto ítalo-paulista, expressão macarrônica que se aproxima da utilizada pelos imigrados italianos e seus descendentes.

Otto Maria Carpeaux (1958, p.202-3) desenvolve a respeito dessa linguagem híbrida uma teoria interessante, definindo a expressão macarrônica por suas manifestações em diferentes momentos da literatura universal. Identifica no macarronismo um objetivo comum, ligado à função artística que desempenha, como técnica literária que mistura intencionalmente duas línguas para fins parodísticos.

No que se refere especificamente à expressão utilizada por Alexandre Ribeiro, o ensaísta encontra seu significado na relação entre língua e classe:

Há uma relação entre língua e classe. As classes sociais têm, cada uma, sua própria língua. A língua parnasiana dos "cartolas" de São Paulo não podia ser a mesma da classe mais pobre do Estado, dos recém-imigrados italianos. Deliberadamente ou não, Juó Bananére usou a língua macarrônica, ítalo-portuguesa, dessa gente, para ridicularizar os "cartolas", cujo reino acabou em 1929. (Carpeaux, 1958, p.204)

Sobre a fidelidade do registro lingüístico presente nos textos, desenvolvem-se posições distintas: Miroel Silveira (1976, p.165) vê nele a expressão fiel da

linguagem do imigrante na primeira fase; Ana Maria de Moraes Belluzzo (s.d., p. 106) o avalia como reelaboração literária, constituindo uma terceira língua que não era dialetal, era caricatural, e se situaria "entre o italiano falado em São Paulo e o português falado pelos italianos." Sud Mennucci (1934, p.225) pensa em uma linguagem "com deformações surpreendentes", que é "caricatural na caricatura, paródica na paródia". Alcântara Machado (1940, p.259) vê Juó como o grande estilista do português macarrônico dos italianos de São Paulo. Parece, portanto, haver um certo consenso entre os críticos no que se refere à interpretação da linguagem utilizada por Juó Bananére como *reelaboração literária*, resultante de um processo de estilização-caricaturização do dialeto macarrônico.

É certo que a linguagem utilizada pelo jornalista guarda grande semelhança com a utilizada pelos ítalo-paulistas (evidente nas interjeições, nos xingamentos, nas expressões: "avaccagliado", "indisgraziato", "troxa", "indisgambé" etc.), e justamente nessa correspondência se encontra muito de sua eficácia cômica. Entretanto, uma leitura mais atenta deixa entrever um processo de estilização, um trabalho de recriação literária. Assim, não se trata apenas do registro documental da fala do imigrante, mas o escritor procede à elaboração de uma língua caricaturesca, utilizada como expressão peculiar dessa persona também caricaturesca.

O código lingüístico utilizado pela *persona* compõe uma das facetas (certamente a mais marcante) de sua personalidade. Essa relação avaliza as imagens prosaicas e mesmo vulgares que vincam os poemas-paródias:

Bê difronti adondi io móro
Móra un ómi indifferenti;
Quano a genti passa lá
Illo gospi inzima da a genti.
("Versignos popularo")

recorrendo a aproximações rebaixadoras ou cômicas: lua/pomarolla, pesig-no/passarigno, "pinta amarella" (do rosto da namorada)/ "carrapatto" etc. Desse modo, a par da estocada no tom aguado e lugar-comum das esgotadas imagens parodiadas, o léxico selecionado e reajustado em aproximações absurdas e grotescas também é índice que auxilia o delineamento desse ridículo e simpático bufão que é Juó Bananére.

A caricaturização na linguagem criada por Marcondes Machado tem como marca característica "a técnica do exagero cômico, ao jogar com as expressões populares" - livê mesimo *nu arto* da cabeça (a expressão "levar na cabeça" é ampliada comicamente como "nu arto") (Carelli, 1985, p.1 14-5) - e a ênfase na discrepância entre o significado almejado e o significante efetivamente registra-

do, gerador de ambigüidades, denotando limitações no domínio do código, desfoque comum na fala de estrangeiros, e também na de naturais com menor escolarização ou analfabetos: "A abóbora celestia" por abóbada celeste, "peora-çó" por peroração; "un uómo indifferente" por um homem diferente; "O estado da vítima é *morto gravi*", por "O estado da vítima é *muito grave*". Esse último recurso torna-se ainda mais cômico ao considerarem-se as pretensões intelectuais da *persona*, que se considera poeta, diz-se jornalista, e pretende ingressar na Academia Paulista de Letras.

A linguagem híbrida de Juó incorpora também apelidos e elementos da gíria corrente nos setores mais populares: "Briosa" (Guarda nacional); "Viúva alegre" (ambulância); "urucubacca" (azar, má sorte); "Dudu" (Hermes da Fonseca); "Kaká" (Oscar Rodrigues Alves) etc, o que certamente na época tornava seu texto mais cômico e próximo do receptor, que reconhecia como seu o jargão utilizado, sentindo-se íntimo e cúmplice do emissor.

Quanto à fonética, Mário Carelli (1985, p.1 19-20) se incumbe da síntese de alguns aspectos marcantes, identificando especialmente a reprodução gráfica de tudo que é captado pela audição:

as palavras italianas mais correntes (*signore*, *molto*, *migliore*), misturadas com palavras em português, em particular os verbos; as palavras não alteradas são comuns às duas línguas (*gente*, *quanto*, *caro*)

a italianização não só do vocabulário, mas também de construções, incluindo-se aí a reprodução quase que fonética das diferenças mais evidentes entre as duas línguas, com ênfase especial para a versão italiana:

o *e* inicial elidido (*squisito*), a última vogal deformada (*elli*), o artigo definido sem contração depois de certas preposições (do o Piques), os finais em *-om* e *ém* desfigurados para *ô* e *ê* (*bô*, *tambê*), o ditongo nasal português *ão* sistematicamente adaptado *-ó* (*nó*, *una pinió*, *purçó*)

substituições consonantais (*círgolo vizioso*) e substituições vocálicas (*barbuleta*, *pindurada*); acréscimo ou supressão de vogais (*mesima*; *rastera*) etc. As alterações assinaladas são obviamente resultantes da observação e do registro da língua falada, evidenciando a preferência pelas formas populares, mas não se restringindo apenas a "uma vil reprodução".

Juó Bananére escreve de modo próximo à maneira como o ítalo-paulista fala, por isso sua marca registrada, o traço mais forte da caricatura lingüística empreendida, é a aproximação à oralidade.

Elias Thomé Saliba (1991, p.8) constata a presença de um "lastro cultural caipira" na expressão utilizada por Juó Bananére. Comprovando a hipótese, aponta algumas marcas registradas por Amadeu Amaral, em *O dialeto caipira*, encontráveis no dialeto criado por Marcondes Machado: "... no aspecto fonético, as formas sincréticas de consoantes (b e v) e de vogais (a/u - ão/on) e, na sintaxe, as construções arrezadas do tipo: 'A pulitica é maisse migliore di bó' ou 'si o meu carculo non erra', 'temos fazido'" etc.

Desse modo, o historiador confirma a interpretação desse código como versão caricaturesca, "língua estropiada", que mistura o italiano, o português e assimila o linguajar caipira (presente na literatura regionalista; em crônicas híbridas freqüentes na imprensa; falado nas ruas; e certamente bem-conhecido por Alexandre Machado, que passou a infância e a adolescência no interior do Estado de São Paulo), definindo-o como registro do "caldo de cultura híbrido e instável, típico da *belle époque* paulista".

Vera Chalmers (1990, p.35) amplia os componentes dessa língua arrezada, observando que o dialeto falado pelos imigrantes de origem italiana em São Paulo,

misturava o calabrês, o napolitano e o Vêneto com o português falado pela população mestiça e negra, e pelo caipira, todos recém-chegados à metrópole.

A pesquisadora chama a atenção também para o fato de restar desta língua oral apenas "o registro escrito, através da inversão paródica, que é evidentemente uma criação da língua culta e escrita de Oswald de Andrade e Alexandre Marcondes Machado".

E realmente admirável que um intelectual de classe média, de castiça origem portuguesa, descendente de tradicional cepa paulista, dominando com perfeição a norma culta e cultivando considerável erudição, tenha se interessado tanto por esse novo e discriminado componente da cidade, utilizando-o como elemento cômico, caricaturesco, recurso satírico, mas sem deixar de registrar seu pensamento, facetas de sua psicologia característica, por meio de sua linguagem peculiar. Marcondes Machado teve sensibilidade para perceber o que muitos ainda ignoravam: o imigrado italiano como um forte componente da transformação que marcaria profundamente o perfil de São Paulo.

CONCLUSÕES

Independentemente do valor propriamente estético dos textos coligidos em *La divina increnca*, é inegável a sua importância histórica, como registro satírico

de uma época. Valem eles muito também como expressão de uma concepção e de uma prática mais libertária de literatura. Nesse sentido, como poeta humorístico e macarrônico, Juó Bananére é único, e compõe "uma categoria 'per se', modesta, mas na qual não tem companheiros" (Carpeaux, 1958, p.200).

Alexandre Ribeiro é um inovador na irreverência, no modo debochado como toca em tabus consagrados, mas também, e principalmente, na experimentação lingüística empreendida. As crônicas de Juó Bananére e as caricaturas de Voltolino são o nascedouro de onde Antônio de Alcântara Machado retirou muito da substância dos seus textos; é certo, todavia, que o autor de *Brás, Bexiga e Barra Funda* procede a uma "deglutição antropofágica dos estrangeiros" (Carelli, 1985, p.191), superando assim os procedimentos caricaturescos de seus precursores, ao utilizar-se do humor, mas como recurso que garantisse o almejado distanciamento para a composição de sua versão, mais ágil, dinâmica e mais literária, do ítalo-paulista.

Juó Bananére é o precursor de toda uma linhagem de produções que trazem as marcas deixadas pelo imigrante italiano, e abrange desde "O fisco", de Monteiro Lobato, até a expressão lingüística e o registro cultural peculiares expressos nas letras de Adoniran Barbosa, o tema de *Filhos do destino*, de Hernani Donato, um pouco do jeito do Bronco, encarnado por Ronald Golias, e até mesmo, bem mais recentemente, certas canções cômicas cantadas por grupos musicais, como *Domingão*, interpretada pelo Premeditando o Breque, ou *Conchetta*, interpretada pelo Língua de Trapo.

A obra de Alexandre Ribeiro foi analisada com distintos critérios, e portanto trilhando percursos diferentes: Carpeaux vê nela uma feição pré-moderna, como uma espécie de literatura de mediação, que antecipa aspectos da modernidade. Wilson Martins (1978, v.6, p.337) detecta duas tendências antagônicas nos textos de Juó: por um lado, atenderia aos compromissos do Modernismo com a grande cidade (e, no caso, com as peculiaridades paulistas), por outro, oporia "um desmentido sardônico ao nacionalismo programático dos modernistas"; essa oposição se associa ao que o crítico denominou "regionalismo urbano e dialetal", que floresceria depois mais intensamente na obra de Antônio de Alcântara Machado.

Mário Carelli (1985, p. 115-6) insinua uma possível relação entre a subversão de valores praticada por Juó e as idéias anarquistas ambientes, sugerindo também uma leitura da dimensão satírica da obra de Bananére "como uma carnavalização da vida política", para ao final defini-lo como herdeiro da tradição do teatro popular.

Décio Pignatari (apud Lemos, 1979, p.50) liga Juó ao mundo da sublitteratura, como portador de um estilo meio *kitsch*, tendo exercido influência nas publicações humorísticas, nos programas de rádio e até na música popular. Chama a

atenção, também, para o fato de ser "o único com o espírito de 22 que chegou às massas" e explica o fato pela opção jornalística do escritor, que nunca se dedicou a uma obra mais séria.

Maria Rita E. Galvão (1975, p.17) pensa a produção de *Bananére* como um gênero de subcultura, uma espécie de "esboço de cultura proletária", que se desenvolve ao lado da cultura da elite, nos fins da década de 1910:

na mesma época em que a *Semana de 22* se apresenta no Teatro Municipal, o *Juó Bananére* é expulso até mesmo das "cortinas" dos cinemas de segunda classe. A primeira subsiste, o segundo morreu de morte matada, condenado pelo imperdoável crime de *vulgaridade*.

A disparidade nas interpretações no mínimo revela o interesse e a urgência de estudos mais detidos e de uma edição mais completa e cuidada que reúna também a produção esparsa do jornalista. Mesmo a leitura mais superficial de *La divina incenca* identifica nos textos um tom que antecipa muito do espírito de 22: na irreverência, no deboche, na experimentação lingüística, na incorporação do novo, dos elementos transformadores, mas constata também certa reserva com relação à modernidade de aparato, evidenciada no necessário distanciamento do satirista, independente nos seus propósitos de crítica, que indiscriminadamente a todos atinge, apontando, já antes de 1922, limites comprometedores até mesmo em alguns excessos modernistas.

O pendor caricaturesco, se aproxima o texto desse escritor à subliteratura, por isso mesmo é também a expressão de uma opção mais popular, do jornalista que escreve no calor da hora, para ser lido e compreendido rapidamente, pelo maior número possível de leitores.

Com argúcia e graça a sátira de Juó Bananére flagrou o momento efervescente em que se processava o amálgama cultural e lingüístico que gerou o ítalo-paulista. Essa circunstância explica o aparente paradoxo da permanência dos seus textos, pois, se de um lado sua sátira foi desbotada pelo tempo, de outro, sobrevive solidamente,¹³ por meio do riso que a pereniza, porque são ainda hoje marcantes os traços da cultura ítalo-paulista definidos na época e caricaturescamente registrados por Alexandre Marcondes Machado.

NOTAS

1 A respeito de Voltolino há interessantíssima tese de mestrado, *Voltolino e as raízes do modernismo*, feita pela professora Ana Maria de Moraes Belluzzo, e apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

- 2 Esse sentimento de italianidade, evidenciado em algumas caricaturas de Voltolino, é traço mais cômico, patético, quando nos apercebemos de seu caráter defensivo, constituindo uma resposta ao tratamento discriminatório muitas vezes dispensado ao imigrante. Torna-se risível na caricatura a artificialidade desse comportamento, pois é aqui, já em franco processo de adaptação à nova pátria de adoção, que o imigrante desenvolveria mais fortemente esse sentimento de apego à sua terra de origem. Exemplo antológico é IIXX *Settembre*, em que o caricaturista flagra o típico colono italiano enriquecido no Brasil, comemorando espalhafatosamente a data significativa para os italianos, vestindo o filho constrangido de *bersaglière*.
- 3 A coluna foi criada inicialmente por Oswald de Andrade, que assinava "Annibale Scipione"; o nome é "referência ao bairro do Brás, antiga região que, segundo se sabe, integrava amplas posses da abastada família Piques, da tradicional nobiliarquia paulistana. A área, em que pese a denominação nascente de Brás, ainda continuava indicada como o Piques, segundo alguns por força da expressão ter pique com alguém, isto é, implicar com alguém, o que teria inspirado Oswald". (HOHFELDT, A. A cultura italiana e a literatura brasileira. In: BONI, L. A. de (Org.) *A presença italiana no Brasil*. Porto Alegre: Escola Superior de Tecnologia, 1987. p.416).
- 4 A propósito, é bastante cômica a irreverente resposta dada por Juó à questão acerca de Fradique Mendes, criação de Eça de Queirós, em envelope promovida por Oswald de Andrade; em *O Pirralho* (a resposta de Juó está no jornal de 1º.5.1915). Eram dirigidas aos escritores as seguintes questões: "Acha Fradique Mendes um tipo representativo de vida superior? Em caso contrário, qual na sua opinião o tipo perfeito?" Brito Broca transcreve e comenta alguns trechos: "Mas já então Juó Bananére (Alexandre Marcondes Machado) no seu dialeto ítalo-brasileiro atingia em vivo o formalismo 'raffiné' de Fradique. Começava declarando: 'A pergunta inzima non sta bête feita, pur causa che si podi intendê divaras manières. Podi sê rappresentativo d'aquillo chi têt inzisença reale, aripresentada inzima da a Sucieta'". E concluía que o "Frederico Mendeso - 'non passa di um tippo indiale, uma criação literarima, sê pé nê cabeça'" -juízo decerto justo, que muitos críticos de Eça, como atualmente João Gaspar Simões, assinariam.
 Não sendo Fradique um tipo representativo de vida superior, qual, pois, na opinião de Juó Bananére o tipo perfeito? "Na migna pinió - responde ele - 'un uómo p'ra sê perfetto precisa te cinco qualidadi: 1) non sê molhere; 2) sê xique e inleganti; 3) têt talentimo; 4) sabê p'ra burro; 5) afazê a barba nu migno saló.' Depois disso, seria difícil ao 'Frederico Mendeso' resistir." (BROCA, B.A. *vida literária no Brasil -1900*, 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960. p.124-5.)
- 5 Leia-se, a propósito, o poema "Nò mi spia assi", assinado por Juó Garrapato, na *Gazeta do Povo* (26.2.1926), de Araraquara.
- 6 A respeito das atividades do arquiteto em Araraquara, encontram-se algumas informações no texto "Juó Bananére, architecto", de René Antônio Nusdeu, apresentado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, como trabalho para o curso "Estruturas ambientais urbanas", em julho de 1978. (Mimeogr.)
- 7 Miroel Silveira, em *A contribuição italiana ao teatro brasileiro (1895-1964)* (São Paulo: Quíron/Brasília: INL. 1976, p.166) refere-se à primeira edição at *La divina incenca* como sendo de 1924. Mário Carelli (1985) e Vera Chalmers (1990) reportam-se a uma primeira edição possivelmente ainda incompleta, de *Ia divina incenca*, com 44 páginas, de 1915, seguida de outras edições e estando em 1924 já na 8ª (com 134 páginas). A versão por nós consultada é a da Folco Masucci, publicada em São Paulo, em 1966, com prefácio de Mário Leite, provavelmente baseada nas edições de 1924 e 1925, publicadas pela Globo.
- 8 A respeito, é sugestivo o depoimento de Décio Pignatari "Era um caricaturista verbal, muito lido pela classe média. Lembro-me do pessoal mais velho, com quem eu convivia na minha infância, que lia e comentava Juó Bananére. Ele era o porta-voz do Bexiga, ou melhor, da colônia italiana de São Paulo" (apud LEMOS, 1979, p.50).
- 9 Não só por Juó, pois, segundo Nelson W. Sodré, esse é um tempo extremamente fecundo e inspirador à verve caricaturesca: "o governo Hermes da Fonseca assinalou o apogeu da crítica política em caricatura no nosso país" (SODRÉ, N. W. *A história da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966. p.379).

- 10 Segundo Wilson Martins, a afirmação seria uma referência paródica a soneto em que Bernardino da Costa Lopes (1859-1916) homenageia o presidente Hermes da Fonseca, chamando-o "Bonito herói! Cheirosa criatura!" (Martins, 1978, v.6, p.337).
 - 11 O tratamento distinto reservado a Nair de Teffé pode se explicar pela conveniência em poupar a figura feminina, parecendo pouco cavalheiresca uma abordagem muito agressiva, ou talvez se justifique por uma motivação mais particular, ligada à própria vida da satirizada: sabe-se que Nair de Teffé não tinha um comportamento muito convencional para a época: dedicava-se ela também a delinear caricaturas, espécies de *ponrait-charges* de figuras da alta sociedade que freqüentava, tendo mesmo chegado a enfrentar a oposição do pai, o Barão de Teffé, quando decidiu dedicar-se mais assiduamente a essas atividades. Colaborou com trabalhos em famosos periódicos ilustrados (*Fon-fon*, *Careta*, edição dominical da *Gazeta de Notícias*), assinando os trabalhos com o pseudônimo Rian. Sua trajetória artística foi curta, mas intensa (de 1908 a 1913, quando se casa com o Marechal Hermes da Fonseca). A vida dessa caricaturista-cronista social registra alguns episódios sensacionais para a época, e que denotam um temperamento irrequeto: já esposa do presidente da República, um dia comparece a uma reunião ministerial trajando um vestido de baile, motivo de escândalo, com as caricaturas dos ministros feitas por ela na roda da saia; introduz o violão nas recepções oficiais do Catete; ordena à orquestra a execução, em *soirée* de gala, do chorinho popular *Corta-jaca*, de Chiquinha Gonzaga etc. Essas atitudes da então primeira-dama se provocavam escândalo entre os mais conservadores, muito possivelmente deviam ser encaradas com simpatia pelos mais irreverentes, o que talvez possa explicar esse tratamento mais cordial destinado à esposa de Hermes da Fonseca.
 - 12 Alexandre M. Machado sacrifica com isso inclusive uma possível valoração de sua obra pela crítica. O preconceito corrente contra a literatura satírica está evidente até mesmo no "Prefácio" (feito por Mário Leite, antigo companheiro na Escola Politécnica, à edição de *La divina increnca* publicada pela Folco Masucci, em 1966), quando afirma ter faltado ao escritor-jornalista conselheiros que o induzissem a voltar-se também para uma literatura "enquadrada na pureza e sobriedade da língua, criadora de imortais" (p.10). Sintetizando: para ser um escritor de valor, seria necessário que Marcondes Machado tivesse se dedicado a uma literatura mais bem comportada, talvez nos moldes daquela que Juó parodiava.
 - 13 Leituras recentes de textos de Juó Bananére atestam a sua permanência, pelo riso: "... Um macarrônico desgraçado que mata a gente de rir, mesmo quando ignoramos quem são os alvos das sátiras. Curioso esse fenômeno da literatura competente. Ela persiste ótima ainda quando os temas e motes caíram de podres ..." (AMÂNCIO, M. F. Concerto para viola caipira e violino. *Memória*. São Paulo: Departamento de Patrimônio Histórico da Eletropaulo, ano 4, n.13, out.91/mar.92, p.46).
- Na bela tese de doutoramento *As Cartas d'Abax'o Piques de Juó Bananere*, o professor Benedito Antunes (1996) resgata expressiva parte da produção de Marcondes Machado, desentranhando d'O *Pirralho* textos inéditos que, analisados sob um ponto de vista literário, deixam entrever uma certa unidade ficcional, podendo-se ainda enquadrá-los numa espécie de "gênero macarrônico", marcado pela mistura, pela mobilidade e fragmentação, que se espraiam da linguagem para a composição de personagens e para a estruturação do texto. Essa leitura ilumina novos elementos da produção do satirista, colaborando para a explicação do interesse que ainda hoje desperta.

6 MADAME POMMERY. UM DIÁLOGO DE SOMBRAS

Precisamos colonizar o Brasil.
O que faremos importando francesas
muito louras, de pele macia,
alemãs gordas, russas nostálgicas para
"garçonettes" dos restaurantes noturnos.
E virão sírias fidelíssimas.
Não convém desprezar as japonesas...
(ANDRADE, C. D. "Hino Nacional",
In: *Reunião*: 10 livros de poesia)

EFEITOS DE POMMERY

Madame Pommery foi publicado em 1919, pela Editora Monteiro Lobato e Companhia.¹ A crítica recebeu o livro com indiferença e frieza, exceção feita a alguns poucos: Alceu Amoroso Lima, Sud Mennucci, o próprio Lobato, Lima Barreto. A propósito, Lobato tece algumas considerações interessantes na correspondência que mantém com Lima Barreto:

Já a Pommery merece o teu apoio. É finíssimo e está sendo vítima do silêncio covarde da crítica. Ninguém - hás de crer? - atreve-se aqui a falar dele! Recordarás, falando dele, o tempo em que comíamos içás...²

Nessa correspondência, os dois escritores fazem algumas referências à obra assinada por Hilário Tácito, e Lima Barreto chega mesmo a cogitar se não teria

sido Lobato o autor incógnito da sátira, tão apreciada pelo criador de Policarpo Quaresma, ao que Lobato responde com seu humor característico:

Lima.

Sinto muito não ser o autor da Pommery, que é uma obra deliciosa de finura, estilo e humorismo. Infelizmente não é certa a informação que te deram no botequim (pouah!). O outro é Hilário porque ri e Tácito porque faz história. Deve atrás dele existir um engenheiro que talvez se chame José Maria, porque as obras finais vêm sempre dos Zés Marias (Eça, Machado etc). Lá vai o livro, e logo irei eu também passar um mês aí e tomar uma pinga com goma no teu informativo botequim.

Adeus. (Barreto, 1956a, t.2, p.75)

Já o público foi mais caloroso, talvez pelo mesmo motivo que tenha desmotivado a crítica: o tema picante e delicado. O tratamento da prostituição na literatura da época não era maior novidade, mas falar, em 1920, da alta prostituição em São Paulo, praticada por estrangeiras muito hábeis e requintadas na profissão, especialmente importadas para isso, algumas delas transformadas depois em damas inatacáveis de famílias quatrocentonas, era questão no mínimo surpreendente. Certamente esse é o maior motivo da atenção do público, cuja curiosidade seria decepcionada por um tratamento "aristocrático" de tema tão embaraçoso (Mennucci, s.d., p.230). De todo modo, o interesse pela novidade é evidente; Lima Barreto (1956a, t.2, p.76) afirma em carta dirigida a Lobato ter notícias de que até mesmo Rui Barbosa comprara um exemplar da obra no Brigueit.

De José Maria de Toledo Malta (1885 - 1951), criador de Pommery, muito pouca coisa se conhece: nasceu em Araraquara, fez o curso secundário em Itu, no Colégio São Luiz, freqüentou a Escola Politécnica e dedicou-se com sucesso à engenharia³ na cidade de São Paulo. Sabe-se que era grande amigo de Monteiro Lobato: pertencia ao grupo que freqüentava as instalações da *Revista do Brasil*. De Lobato mesmo são poucas as referências ao companheiro de partidas de xadrez: em toda a vasta correspondência mantida com Godofredo Rangel por mais de 40 anos, podem-se pinçar apenas algumas alusões elogiosas à sua única obra literária conhecida, e referências a uma progressiva surdez que teria acometido Toledo Malta. Sabe-se também, por informação do próprio Lobato a Mário Donato, que a idéia central de *O Narizinho arrebitado* lhe teria sido dada pelo criador de Pommery, naquele primeiro escritório da companhia editora (Dantas, 1982, p.1 18-9).

Quanto às atividades propriamente literárias, registra-se não muita coisa: a concepção de *Madame Pommery*, a tradução de *Ensaio*, de Montaigne, alguns prefácios. É possível constatar, de todo modo, na parca produção literária conhe-

cida desse engenheiro formado pela Escola Politécnica em 1908, a erudição e o íntimo contato com os clássicos da literatura e do pensamento universal. Esse fato não deve surpreender, pois o Relatório acerca do exame de admissão à Escola Politécnica, realizado pela primeira vez no ano de 1912, e apresentado ao Dr. Francisco de Paula Rodrigues Alves, então presidente do estado, pelo secretário do Interior, Altino Arantes, fornece informações elucidativas sobre o nível dos alunos que ingressavam na Escola Politécnica proximamente ao tempo em que o escritor cursou-a.⁴

Além disso, o jovem José Maria de Toledo Malta certamente teve situação privilegiada no que se refere à formação cultural e ao contato com um universo rico de informações. Era filho de Francisco de Toledo Malta, advogado intensamente dedicado ao jornalismo, que exerceu a função de Juiz Municipal em Araraquara no ano de 1882, eleito depois com a Proclamação da República deputado estadual, e a seguir deputado federal; foi secretário da Fazenda no governo Rodrigues Alves, foi membro do Instituto Histórico e Geográfico, e autor do *Manifesto de apoio a Prudente de Moraes*, e de um trabalho de economia política: *A crise e seu remédio*, de 1899. Era homem de sólida formação intelectual, perfeitamente enquadrado no perfil do publicista, compromissado com questões da coletividade, típico dos políticos e intelectuais dos primeiros tempos da República Velha (Melo, 1954, p.340).

HILÁRIO TÁCITO, A *PERSONA*

Sobre Hilário Tácito talvez se possa falar um pouco mais, pois sua presença em *Madame Pommeroy* é quase tão marcante quanto a da personagem central. Todo o primeiro capítulo "Em que se trata do autor da história e dos motivos que teve para a escrever" é dedicado ao delineamento da *persona*, que muito machadianamente se dirige ao leitor, mantendo com ele um constante diálogo.

Hilário Tácito, como Juó Bananére, não é apenas um pseudônimo sob o qual se esconde o autor da sátira picante. É uma *persona* com vida e vontade própria, um narrador - personagem que expõe os fatos e indiretamente participa da ação da trama. A função assumida é a mesma desempenhada pelas *personas* satíricas de um modo geral: a quase didática apresentação e denúncia de fato do tempo; a crítica desmistificadora e persuasiva; a correção de hábitos e costumes. Hilário Tácito não é, entretanto, uma caricatura; seu delineamento não é grotesco, hiperbólico, nem ao menos intensamente ridículo. Ridículas são as personagens e os fatos por ele apresentados.

Hilário é sóbrio, simula seriedade, e se aproxima mais de uma estilização, resultante de um processo de apropriação intertextual: é uma espécie de síntese que congrega atitudes e procedimentos recorrentes nas sátiras convencionais. A referência é Montaigne, mas não se descartam componentes picarescos e a influência de Machado de Assis.

A ambigüidade que atravessa toda a narrativa já se observa no nome da *persona* — "Tácito, porque aquilo é história, e Hilário porque é história alegre" (Lobato, 1959a, t.2, p.215) - e instaura a tensão entre o registro histórico e a fantasia, entre o "sério" e o cômico, presente na composição do texto.

Hilário Tácito é "um homem de bem", dotado de cultura superior, com um gosto clássico:

Não se imagine agora que eu pertença a essa classe de peralvilhos das letras, que ao desejo de parecer originais tudo sacrificam, o bom senso, a compostura, até a decência. São estas qualidades, ao contrário, que, juntamente com a simplicidade e a clareza, sei estimar acima de quaisquer outras. (1977, p.13)

É um narrador que aparentemente se mantém a uma segura distância dos fatos narrados; é a voz do bom senso, o educador que visa formar as novas gerações; é, paradoxalmente, um homem "sério", que se propõe a registrar e enaltecer os feitos "exemplares" de Madame Pommery.

A *persona* deseja que o seu estilo escorreito sirva de escola aos jovens, assim como afirma acreditar que os fatos narrados são exemplos a serem seguidos. Afirma ter encaminhado um requerimento ao Senhor Doutor Secretário do Interior solicitando que sua obra seja adotada nas escolas públicas. A *persona* se apresenta como alguém carregado de boas intenções:

Com isto depara-se-me a ocasião de observar que a boa-fé, o amor à sinceridade, é o que me leva a tratar de minha humilde pessoa neste capítulo inicial, (p. 14)

A *persona* afirma que a sua auto-apresentação nesse capítulo só se justifica por querer mostrar-se

um cronista não desproporcionado para registrar as altas e maravilhosas aventuras de Madame Pommery, (p.14)

É um erudito, atento às "louçanias vernáculas", escrevendo em "português de lei, com pronomes policiados" (a face Tácito), mas é também assíduo frequentador do Bar do Municipal, que bebe o "champanha fatal" de Pommery, e usa roupas finas, feitas no alfaiate da moda (a face Hilário). Essa ambíguia discrepân-

cia que compõe um perfil intencionalmente paradoxal, associando na imagem do narrador o purista do vernáculo e o *smart* homem da vida e das coisas do seu tempo, o pedagogo e o perverso, é uma marca constante na concepção da *persona*, homem de múltiplas faces. É também uma forma de despiste: quanto mais Hilário Tácito se expõe e aparenta revelar-se, mais esquivo e difuso se torna sua imagem.

A ironia é a marca mais funda na elaboração do texto, de modo que ao leitor só resta a desconfiança. Nada deve ser lido como absoluto em *Madame Pommery*. O texto é móvel e fluido, toda afirmação da *persona* sugere ou deixa entrever o seu reverso, o que enfatiza o caráter convencional e arbitrário, essencialmente lúdico, forma de revelação e engodo, simulação e despiste, que é típico deste texto e de resto é também característica típica do gênero satírico.

A partir desse convívio constante entre a revelação e a dissimulação, pedra de toque de *Madame Pommery* (na configuração das personagens, no desenvolvimento da ação, na construção do texto, sempre intencionalmente oscilando entre o acobertamento e o desvendamento da referência intertextual), é que brota a percepção dessa obra única, mas muito bem urdida, de José Maria de Toledo Malta, como um *diálogo de sombras*.

A *persona* é amoral: não condena, não julga, não expõe preceitos, não desenvolve normas... que não sejam para valorizar a envergadura e os feitos da protagonista. E é obviamente um elogio às *avessas*, porque, fazendo a exaltação de Madame Pommery, desenvolve-se a crônica satírica dos costumes paulistas nas duas primeiras décadas do século XX, de um modo altamente revelador: apresentam-se os vícios de dentro para fora, pois o ponto de vista incorporado pela *persona* é aparentemente o do universo criticado - o objetivo da obra, segundo Hilário Tácito, é "registrar as altas e maravilhosas aventuras de Madame Pommery" (p.13) -, é o da dimensão "negativa", estabelecendo o desvio como norma e implicitamente a norma como desvio. O que deveria ser exceção é assumido como padrão, porque essa estória registra o lado negado da história de muitos vencedores. Mas, por outro lado, esta também é uma pseudo-história

fica estabelecido este ponto: -que Madame Pommery vive e respira, tão real e efetivamente como eu, que escrevo, e o leitor que me lê, apenas com muito mais apetite e fôlego, (p.30)

que conta estórias verídicas da República do Café.

Ao incorporar como seu o ponto de vista de Pommery, a *persona* revela e expõe as contradições do universo em que se dá a luta e a vitória da personagem.

O narrador conhece muito bem a protagonista e seu percurso, apresentado com riqueza de detalhes, mas curiosamente, no desenrolar da narrativa, o leitor vai conhecendo mais do narrador que dos fatos narrados; ao desvendar os mistérios de Pommery, a *persona* revela também muito dos seus próprios segredos. A sátira, atingindo Pommery, num efeito de ricocheteio, espelha o próprio satirizador e o atinge também, promovendo uma espécie de dissecação da *persona*. E à medida que Hilário Tácito é uma *persona-síntese* das vozes narrativas convencionalmente utilizadas nos clássicos da sátira, pode-se pensar também em *Madame Pommery* como uma *metassátira*, numa dimensão autocentrada, menos evidente, mas seguramente presente no texto; ou seja, é possível interpretá-la como uma obra que visa, a par da crítica aos elementos exteriores claramente percebidos numa primeira leitura, uma reavaliação do próprio discurso satírico.

Sintetizando: pode-se pensar em *Madame Pommery*: a) como uma sátira de costumes, questão já evidente numa leitura de superfície; b) como uma sátira da literatura convencional (visível no detalhamento e no descritivismo exaustivo à Flaubert, no excesso de citações e referências, nas digressões simulando erudição, no recorte purista e no vazo vernaculizante expresso pela *persona*), evidente numa leitura um pouco mais detida; c) como uma metassátira ou uma sátira da própria sátira, e aqui é que se amplia muito da sua significação, evidente especialmente na estilização do tom e dos procedimentos recorrentes na sátira convencional.

Recursos expressivos para o delineamento da *persona*

A mais intensa marca que rege a concepção do texto de Hilário Tácito é a ironia

Vale (o livro) sobretudo pela suculenta ironia de que está recheado, ironia muito complexa, que vai da simples malícia ao mais profundo "humor", em que assenta afinal o fundo de sua inspiração geral. (Barreto, 1956b, p.116)

Essa é a marca registrada da *persona* satírica, que por exemplo frequentemente explicita a necessidade de referendar e expor seu saber e erudição, fazendo-o, entretanto, de modo a sempre rebaixar o conhecimento aceito e estabelecido:

a) nas referências (que são às vezes paródias, outras vezes paráfrases, apropriações ou simples comentários) ao pensamento filosófico disseminado no tempo:

eu rezo pela cartilha do Taine darwinista e já lhe irão lembrando a *influência do meio*, a *série de quatro termos* e quejandas pedantarias ... (p. 17; os grifos são do autor)

b) na recorrência à mitologia grecolatina para a depreciação

enquanto, como na fábula de Júpiter quando gerou Minerva, me vem brotando do cérebro este livro divino ... - fruto, talvez espúrio, mas fruto, de outras orgias, muito diferentes... (p.18)

É preciso observar que Hilário estabelece uma equivalência entre ele e Júpiter, do mesmo modo que Pommery equivale a Minerva, propondo um nivelamento que rebaixa o elevado, comicamente enaltecendo o degradado;

c) nas reiteradas e freqüentes referências aos clássicos da literatura, de cujo estilo faz paródia, paráfrase ou apenas se apropria em colagens ou citações (Montaigne, Shakespeare, Eça de Queirós, Machado de Assis, Malherbe, Flaubert, Camões, Virgílio, Homero etc), compondo uma miscelânea que evidencia o intuito desmistificatório, desvelador, ao fazer a paródia da atitude pernóstica e afetada dos eruditos e por consequência despindo a literatura e o saber oficializado de sua "aura mística":

Valha-me o conselheiro Acácio!... (p. 18)

Pois ainda é tempo de acrescentar que muitas outras coisas há e houve por esse mundo de Cristo, além das que nos contam as vaníssimas histórias... (p.16)

Basta lembrar Camões com os seus *Lusíadas*:

As armas e os barões assinalados

Que da Ocidental praia lusitana

E Virgílio com a Eneida, já citada:

"Arma, virunque cano, Trojoe quei primus ab oris..." (p.27)

Esse recurso, ao mesmo tempo em que afetadamente expõe a erudição da *persona*, é também ambigualmente forma de homenagem aos clássicos e alerta contra a adesão ao estabelecido, apenas porque majoritariamente aceito, quando rebaixa autores e textos consagrados utilizando-os para legitimar a estória de Pommery;

d) nos paradoxos e aproximações rebaixadoras:

e prometo doravante contar as coisas sem mais rodeios eruditos, naquele estilo natural, singelo e pitoresco, que se aprende *nas cartas das marafonas e nos melhores escritores!* (p.19) (o grifo é nosso)

e) na ruptura imposta pelas expectativas decepcionadas:

o meu espírito vai retrocedendo pelos caminhos do tempo, até chegar àquela idade, tão celebrada dos poetas, em que comecei a curtir as náuseas dos primeiros cigarros e as conseqüências das primeiras dentadas no fruto proibido, *e quase sempre deteriorado...* (p.19) (o grifo é nosso)

A *persona* ironicamente declara a sua filiação clássica, o gosto pela sobriedade e pela contenção e, curiosamente, opta pelo discurso do desequilíbrio, o gênero do desprestígio, a expressão *à margem*, isto é, a sátira.

Os preceitos defendidos são negados pela prática literária efetivamente encetada no texto:

Nisto, como em vários pontos, outro mérito não tenho além de continuar as tradições greco-latinas - fora das quais só existe o erro, o mau gosto e a confusão, (p.52)

O discurso da *persona* é rede tecida por afirmações que se negam, por negativas que arrematadamente afirmam preceitos.

f) na descontinuidade cômica gerada:

- pela infiltração na expressão culta do narrador de termos e expressões da gíria bordelenga:

Os patos, todavia, recebiam-na e despachavam-na. (p.24) (grifo do autor)

É verdade que os poetas, e sobretudo os antigos, entoaram louvores ao bom vinho e à própria *carraspana*. (p.89) (grifo nosso)

como exemplos terrificantes aos devotos da *garrafeira*. (p.89) (grifo nosso)

- pela infiltração de expressões da língua francesa na fala vulgar ou prosaica de personagens, geradoras de uma descontinuidade ridícula:

mas queixava-se ao doutor de tonturas e dor no ventre "après diner". (p.91)

A Nenéia intrometeu-se na consulta, dizendo que nunca teve outra doença além de fome; e pediu um filé com "petit-pois". (p.91)

- Água de Janos! Um petit-verre ao levantar. Tomar todos os dias; ça suffit. (p.91)

b) nas digressões (algumas vezes cansativas pela repetição e extensão), que eventualmente se transformam em verdadeiras dissertações, como o paralelo traçado *pela persona* entre Pommery e Ninon de Lenclos ou a assertiva sobre os diferentes gêneros de leitores (leitores-pássaros, leitores-ruminantes etc.) (p.39-41).

As digressões são entremeadas por imagens sugestivas, hiperbólicas e cômicas, como no sonho-presságio em que Pommery se vê subindo

peias escadas acima cavalgando no bojo de uma colossal garrafa de champanha, carregada sobre os ombros dos homens, encasacados, vergados e sorridentes ... (p.25)

O autor também se vale de *metonímias* e *antíteses* que enfatizam ridiculamente a cristalização de hábitos e costumes:

O teatro municipal já estava inaugurado. Vieram aí o Titta Ruffo, o Bonci, a Graziella Paretto, o Cirino & companhia e cantaram *meia dúzia de óperas velhas para algumas dúzias de vestidos novos*, (p.104) (grifo nosso)

- nos recortes descritivos e dissertativos, digressões ampliadas, que se transformam em verdadeiras narrativas abrigadas no corpo da narrativa maior, bem exemplificados na preleção grotesco-cômica da *persona*, que impõe a dimensão às *avessas*, instaurada pela óptica carnavalesca, ao exaltar os benefícios do alcoolismo, especialmente para o funcionamento do bordel, num verdadeiro panegírico a Baco (p.88-90), e na espécie de encenação teatral, também marcada pela cosmovisão carnavalesca, que mostra um diálogo entre as discípulas de Pommery e os assíduos freqüentadores do bordel, o doutor Mangancha e o doutor Narciso. Essa passagem da narrativa toma aos poucos um ritmo acelerado e *nonsense*, compondo uma espécie de conversa de alucinados, no qual antropofagicamente se deglute: a modinha carnavalesca, teorias científicas, Goethe, Beethoven, interjeições e expressões francesas, numa desconversa em que se entrecruzam e embolam todos esses elementos. O narrador evita o caos completo com chamadas de personagens seguidas de suas respectivas falas, como no teatro. Observe-se também que nessa passagem há dois discursos superpostos: o das meretrizes que ridicularizam os doutores e o dos doutores que procuram simular seriedade - e são somente ridículos -, o que intensifica a dimensão de mundo ao revés, ao colocar os freqüentadores do bordel reificados na condição de objetos manipuláveis pelas prostitutas, inversão de resto freqüentemente operada pela *persona*;
- nas afirmações que sugerem e informam fatos e despistam o leitor, negaceio que simula encobrir para revelar mais intensamente:

nada posso dizer sobre o que se passou no gabinete reservado. Quem quiser imaginar, imagine. Eu só escrevo fatos, e não imaginações, (p.108)

- na *ambigüidade maliciosa* que explora e expõe o tratamento dúbio socialmente reservado à prostituição, absorvida na prática, e hipocritamente negada no discurso:

Mas, por mais fundamental, por mais impenetrável, por mais cimentada que estivesse a pedra básica (família, "pedra angular da sociedade"), não pôde deixar de *estremecer* e de *vibrar* enquanto Madame Pommery, num *maxixe descabelado* à frente de sua tropa, ia *trepando* às sumidades do edifício, mas estremeceu só. Não chegou a arrebentar. *Daí, é possível que estremeceu mais de gozo, que do susto*, (p.148)

Observe-se, no jogo de palavras, como os termos e expressões grifados intencionalmente conduzem a imaginação do leitor às atividades com que Pommery ganha a vida.

- na máscara do filósofo sarcástico e desencantado:

Porque os homens e as mulheres ainda não compreenderam as vantagens de se multiplicarem, simplesmente, como o bolor e como os cogumelos: com tranqüilidade, e com estupidez, (p.108)

- na voz sábia, que por meio do senso comum expressa *verdades*:

de modo que a meretriz vale de fato, não o que parece valer, mas o que se faz pagar. (p.75)

A última moda, quando nasce, parece às vezes de uma extravagância intolerável; mas, com alguma decisão, aceita-se e fica sendo logo depois uma coisa encantadora. (p.122)

Daí bem que os bons moralistas são filósofos medíocres, (p.125)

- na imagem que zoomorfiza o abstrato, identificando-o com animal de montaria:

O senso comum raciocina assim, com esta simplicidade. E depois sai trotando, muito contente de si e muito firme nos pés. Mas não se irá desta vez sem que eu o puxe pelo rabo de repente. Quero desemperrar aquela bronca firmeza ... (p.52)

- no descritivismo, talvez intencionalmente excessivo, que atravessa todo o texto, paródia caricaturesca do estilo naturalista;
- no desenvolvimento de uma metalinguagem que reflete e questiona sobre o fazer literário:

Nada me obriga, na verdade, a iniciar cada capítulo com termos análogos ao que se promete no título. Tal era, é certo, o uso dos antigos escritores, que nos legaram livros célebres e imortais, (p.27)

Por isso, vamos agora aos saltos, que é a maneira clássica de rematar histórias boas, e histórias bem escritas, (p.141)

A *persona* também rebaixa o vezo vernaculizante, quando se dedica prazenteiramente à busca do epíteto adequado para referir-se às prostitutas:

A hesitação é natural, diante da extraordinária exuberância da língua portuguesa, em termos apropriados a todas as espécies e a todas as categorias da mulher perdida. Uma estirada ladainha de mais de quarenta nomes ou epítetos de infinita variedade: desde a conselheira, a faniqueira, a cantoneira, miseráveis, até a miquela, a rascoa, a patrajona, desaforadas; desde a loureira, a madalena, a horizontal, interessantes, até a sereia, a hetera, a cortesã, ruidosas e magníficas, (p.128-9)

Aqui é necessário observar que a *persona* retoma recurso muito usado por Rabelais, as extensas enumerações, dando exemplo de "como um procedimento arcaico pode ser atualizado e soar com toda modernidade" (as palavras são de Luiz Roncari (1989, p.204), referindo-se a passagens de *Macunaíma*, mas podem também se adequar ao trecho de *Madame Pommery* acima transcrito).

É recurso rebaixador também a paródia do tom afetadamente humilde, comumente utilizado pelos narradores de textos "sérios" ao se referirem à própria produção para valorizá-la, por meio desse trejeito caricaturesco, o autor evidencia a pretensão encoberta:

o tema é mesmo ouriçado de asperezas, difícil de manear, rebelde aos temperos artificiosos da linguagem. Tentarei, não obstante, arrostar as dificuldades temerosas da empresa, só por não se privarem os contemporâneos destes frutos maduros de meditações profundas e demoradas, nas quais precocemente encaneci, (p.126-7)

É necessário frisar, por fim, que a definição da *persona* necessariamente se apóia no ininterrupto diálogo que Hilário Tácito mantém com o leitor, quando ao mesmo tempo se expõe e se esquia, firmando e negando posições éticas e estéticas, e dissimulando a amargura do olhar agudo do satírico na complacente ironia.

A ênfase na figura de Hilário Tácito é natural, pois a *persona* satírica é por natureza narcísica: ao ler *As viagens de Gulliver*, ficamos sabendo tanto do narrador quanto das novas terras visitadas, das aventuras vividas; ao ler *As cartas chilenas*, sabemos muito mais de Critilo que de Fanfarrão Minésio.

A persona se define no permanente diálogo com o leitor, no diálogo paródico com os clássicos da literatura, e por fim no diálogo-desafio lúdico que mantém com os clássicos da própria sátira, com eles esgrimindo recursos e processos, numa constante "recontextualização ou atualização de procedimentos", que dá o tom oscilante entre o arcaico e o moderno ao texto (Roncari, 1989, p.209).

A narração das aventuras de Madame Pommery é, assim, em parte, apenas o pretexto para o delineamento *da persona*, que é uma espécie de síntese às *avessas* das *personas* satíricas de textos clássicos, o que abre espaço à sugestão de uma leitura possível do texto como sátira da própria sátira.

Hilário Tácito, ao mesmo tempo em que faz referências explícitas aos clássicos - na maior parte das vezes paródica, porque retoma negativamente o original, invertendo ou degradando seus propósitos — também resgata procedimentos da tradição satírica, apropriando-se deles e recontextualizando-os, de acordo com as solicitações do percurso de Pommery. Assim, num processo dialógico, que oscila entre o embate e a aproximação, *a persona* obriga o leitor a uma reflexão sobre a própria sátira.

MADAME POMMERY: A CARICATURA DE SÃO PAULO

Segundo informações colhidas por Margareth Rago (1991, p.170), Toledo Malta teria se inspirado, para compor o perfil de Pommery, na figura humana de Madame Sanchez, rica cafetina da *belle époque* paulista.

Segundo os documentos do período, ela fora uma meretriz da baixa prostituição, que enriquecera "explorando coronéis e vendendo champagne". Tornara-se proprietária de inúmeros prédios da avenida São João, dos quais o mais importante - o Palais de Cristal - situava-se na rua Amador Bueno, nº 10. (p.170)

Madame Sanchez, como Pommery, enriquece com a prostituição, e "alguns sugerem que também como traficante de drogas" (p. 125).

De toda forma, satisfeita a curiosidade do leitor sobre as possíveis conexões entre a personagem da estória e a da história, o que há de mais marcante é a simbologia encarnada por Pommery, isto é, o que ela pode representar, como empresária capitalista. O capítulo do trabalho de Rago destinado à análise do texto de Hilário Tácito não gratuitamente é denominado "A máquina de Eva", e dá especial atenção ao romance por "privilegiar a função 'civilizadora' da prostitui-

ção na cidade em processo de modernização e por focalizar a vida e as fantasias que movimentavam um bordel de luxo" (p. 169-70).

A historiadora enfatiza um dado significativo: nos discursos mordentes da imprensa da época, Madame Sanchez aparece como uma "caftina ameaçadora", enquanto a literatura de Hilário Tácito apresenta versão amoral, em imagem inversa, às *avessas* da oficial:

seu bordel é apresentado como um espaço de sociabilidade elegante, lugar do prazer e da festa, como o nome indica, onde todos se divertiam ao som de valsas e maxixes bem tocados, na companhia de mulheres formosas, numa atmosfera próxima à que evoca o memorialista Cícero Marques, (p.171)

Madame Pommery registra um momento de transformação, em que a prostituição de alto luxo vai se definindo em moldes mais profissionais (da cerveja ao champanhe, da ausência de regras mais rigorosas às leis impostas por Pommery em seu conventilho), como máquina capitalista, e também apresenta "a importância do bordel de alta prostituição enquanto 'escola de civilidade'", onde se lançam as modas (inclusive para as moças e rapazes "de família") e se aprendem códigos de comportamento e interação social no submundo (Rago, 1991, p.172).

O espaço do bordel assume importância na vida social da cidade, e essa importância se deve em grande parte "às habilidades e perspicácia da cafetina"; era necessário que esta desenvolvesse algumas qualidades: diplomacia, sutileza, discrição e estivesse sempre bem informada: sobre os bastidores da política local, as preferências dos clientes etc.

Madame Pommery não se envolve diretamente com os fregueses; como empresária, mantém e preserva "uma relação de exterioridade com o desejo". Esse papel é peculiar à cafetina no cenário da *belle époque* paulista (e não apenas nesse momento e local), que não vivencia diretamente, mas promove a prostituição de alto luxo, atenta e solícita à demanda do mercado

cercando-a com todo um arsenal de erotismo, criando um ambiente voluptuoso em que abundam espelhos, tapetes, gravuras eróticas, bebidas afrodisíacas, drogas e literatura pornográfica, (p.192)

A personagem Madame Pommery é uma caricatura articulada com traços pouco usuais na configuração desse gênero de personagens. Comumente, a caricatura é recurso satírico, e assim tem uma feição clara, direta, hiperbólica, frontal, que permite imediatamente a identificação do caricaturado (pessoa, vício, instituição, segmento social etc.)

Ao mesmo tempo em que Pommery tem algumas características definidas, o leitor vê o perfil da protagonista delinear-se com traços etéreos, diluidores, que a revelam mais como um símbolo que propriamente uma caricatura, questão que será tratada à frente, com mais vagar.

O texto em questão não é propriamente uma sátira, ou melhor, não é apenas uma sátira. *Madame Pommery*, mesmo fazendo também a crítica de costumes, é um texto que predominantemente se aproxima do humor. E aqui faz-se necessária uma breve distinção entre esses dois gêneros de expressão aparentados ao cômico.

A sátira normalmente se define como uma espécie de zombaria maledicente, dura, sem solidariedade, que atinge mais diretamente os alvos visados e tem um fundo de antipatia. O satírico costuma selecionar indivíduos ou aspectos característicos a serem criticados; em suma, a sátira é mais particular, e por isso costuma ser mais datada, circunstancial - lembremo-nos aqui, por exemplo, das caricaturas de Juó Bananére, ou da sátira política empreendida por Lima Barreto, em *Numa e a ninfa*. O humor já é uma espécie de crítica cordial, benevolente, que gera certo sentimento de simpatia, beirando a compaixão; o humorista é mais pessoal, aparenta um maior distanciamento e isenção, zomba do outro e de si mesmo, enfim, o humor tem um caráter abrangente e genérico, e nesse sentido é mais universal -, a literatura de Machado de Assis, por exemplo, registra inúmeras passagens de humor.

Madame Pommery é uma composição que se aproxima muito do humor, por isso as personagens, especialmente a protagonista, extrapolam os parâmetros comumente utilizados na construção de personagens caricaturescas.

O texto constitui-se numa espécie de humor satírico. Essa feição mesclada, híbrida, que associa sátira e humor, ocorre fundamentalmente como consequência do estilo utilizado, que se alimenta substancialmente da *ironia* e do *paradoxo*, gerando um gênero de comicidade indulgente, ao expressar de um modo aparentemente sério idéias e situações bastante cômicas e risíveis.

A ironia, em oposição à sátira, implica um distanciamento com o "objeto repreensível desfeito", admitindo até certa simpatia e compaixão; há nela um sentido de integração e solidariedade, pois "o trocista também é afetado por aquilo de que zomba" (Joles, 1976, p.211). A ironia ameniza ou neutraliza o ressentimento, a agressividade e a rudeza que comumente marcam o discurso satírico.

Esse fundo irônico que atravessa todo o texto já se observa no título: *Madame Pommery, chronica muito verídica e memória philosophica de sua vida*, esclarecendo-se a seguir que a narrativa se baseia em "documentos inéditos, memórias próprias e no testemunho respeitável de várias pessoas abalizadas que mais se avantajaram no seu trato e intimidade", e certamente por isso a obra é dedicada

ao Instituto Histórico e Geográfico, à Academia Paulista de Letras, à Sociedade Eugênic e mais associações pensantes de São Paulo.

A dicotomia risível entre a aparente seriedade do tom e a sua essência ridícula - com a afirmação de veracidade pelo narrador - já se estabelece, portanto, na página de rosto, deixando entrever o tom dominante no texto. A ironia se apresenta como paradoxo, e o paradoxo gera e nutre a *ambigüidade* — o "testemunho respeitável" das figuras abalizadas acerca do percurso de Pommery referenda e imputa alguma confiabilidade ao narrado. Por outro lado, o "trato e a intimidade" dessas autoridades com Pommery faz que o leitor repense seus conceitos sobre a respeitabilidade dessas figuras. Assim, uma mesma informação traz sempre, no mínimo, duas leituras, o que desestabiliza as certezas do leitor, obrigando-o incessantemente a duvidar e a questionar-se sobre as verdades estabelecidas.

Madame Pommery é uma espécie de símbolo:

O romance situa claramente a cronologia e a localização geográfica e histórica dos acontecimentos, enquanto generaliza e abstrai nomes e situações reais. (Carone, 1991, p.141)

e nesse sentido é personagem que se aproxima mais do tipo que da caricatura. A ambigüidade que está presente em toda a obra já se patenteia no nome da protagonista, que é também o título do livro: o nome Madame Pommery pode ser lido de diferentes modos:

a) como paródia de *Madame Bovary*, ao descrever o percurso da personagem original às avessas — a personagem de Flaubert é sonhadora e tem como atributo-base a tendência à evasão, Pommery é realista, extremamente prática e tem como atitude básica o enfrentamento dos desafios; Emma é a mulher derrotada pela sociedade, Pommery é a mulher empreendedora e vitoriosa sobre um meio hostil, segundo Antonio Dimas:

Ida é calculista e profissional ... Ela é mulher de capacidade organizatória e empresarial afiada. Tão afiada que derruba um capitalista como seu primeiro namorado. Desse modo, ela se converte em ameaça não apenas à família constituída, enquanto prostituta, mas também ao orgulho machista que se arroga o direito exclusivo de gerir empresas. Num meio extremamente masculinizado, Madame Pommery é uma cabeça empresarial. (Zilberman, 1983, p.130)

b) como uma referência a *pomme* (no francês, maçã), o fruto proibido, associado à profissão com a qual Ida ganha a vida e ascende socialmente. Essa

ligação também se reporta à origem européia de grande parte das prostitutas que chegaram ao Brasil no começo do século;

c) como abreviação do sobrenome da personagem, Pommerykowsky;

d) como "a transposição nominal da marca de champagne 'Pommery'" (Chamie, 1970, p.27), apreciado pela personagem e vendido a peso de ouro no seu estabelecimento.

Edgard Carone aponta a ligação entre o início do reinado de Madame Pommery e o

fim do provincianismo dos cabarés, simbolizado pelo domínio da cerveja, e cujo custo variava, conforme o estabelecimento, entre 2\$000 e 2\$500, para outra bebida, a champagne, de maior status e naturalmente, de maior preço; bebida bem mais cara, seria consumida por fregueses mais ricos, por coronéis. (Carone, 1991, p.144)

e) como "a composição de Pompadour e Bovary" (Chamie, 1970, p.27).

Osmar Pimentel, na "Nota Explicativa" que introduz a edição de *Madame Pommery* publicada em 1977 pela Academia Paulista de Letras (p.8), chama a atenção para o caráter híbrido da obra, "um misto de crônica e memorialismo", que retrata muito dos costumes paulistas no começo do século, vendo a personagem principal apenas como "um pretexto", pois por meio de "sua biografia levemente acenada" se sobreleva a "crítica bonachona, mas contundente, da sociedade dos coronéis e políticos da chamada civilização do café".

Mario Chamie (1970) enfatiza o papel precursor desempenhado por José Maria de Toledo Malta, ao

lançar as coordenadas básicas de uma literatura cujo centro de interesse crítico passou a ser a aristocracia rural paulista em estado de desagregação, tendo por isso sofrido por parte da sociedade visada na obra uma *plena e insuperável sabotagem*, (p.191)

De todo modo, é evidente que *Madame Pommery* é apenas um meio, um dos recursos utilizados por seu criador para desenvolver a crítica, não apenas à prostituição, mas especialmente à sociedade de seu tempo. O autor não visa à correção do desvio moral, individual, mas sim dos vícios coletivos, sociais. Assim, não chega a ser motivo de maior interesse saber, por exemplo, se Madame Pommery realmente existiu, e como ela era, pois o texto registra fortemente e revela com agudeza a sátira abrangente de costumes do tempo, não sendo seu objetivo apenas a caricatura de circunstância.

Ao finalizar a leitura de *Madame Pommery*, resta ao leitor muito pouco das características individuais das personagens, inclusive da protagonista, um pouco

mais definida, mas à qual falta precisão. Os traços físicos, morais, psicológicos, das personagens são de um modo geral indefinidos e vagos. As caricaturas traçadas por Hilário Tácito são tênues, sutis, levemente delineadas, semelhando vultos ou sombras, pois sendo as personagens espécies de símbolos, é oportuno que certas facetas suas sejam vagas e imprecisas. O único perfil mais definido no texto é o do grupo mais abastado da cidade de São Paulo, expresso por meio de seus hábitos escusos. Por outro lado, o narrador observa em Pommery "naturais disposições para a caricatura viva" (p.48), constatação exemplificada no cômico episódio do torneio feminino de luta romana, em que a protagonista é consagrada campeã dos pesos-fortes.

Há algumas marcas ampliadas de Pommery que definem o traço caricaturesco: no físico, a gordura, a decadência (Pommery já tem "trinta e cinco primaveras vicejantes", p.24); no espírito, a esperteza, o senso de oportunidade:

Madame Pommery desembarcou um belo dia em São Paulo, com as suas roliças enxundias, quatro canções realezadas, um fato de toureador e dois baús. Começou pobremente. Depois cresceu e se multiplicou; granjeou fortuna, importância e honrosa fama, alargando-se cada vez mais por toda a terra seduzida o insidioso influxo de sua personalidade, (p.18)

Observe-se aqui novamente o caráter simbólico, de protótipo, da personagem, que é precursora, é padrão e matriz das outras suas iguais: Pommery cresce e se multiplica.

Por isso Pommery tem raízes indefinidas, sua origem é imprecisa: é figura universal, internacional, criação de todos os povos; sua marca é a *mobilidade* - tem costumes nômades, é mulher volúvel, é dinâmica, empreendedora:

Duas nações, a Espanha cavalheiresca e a Polônia das baladas, disputam-se a glória de lhe ter sido berço. Pois parece averiguado que foi seu pai um polaco israelita de nome Ivan Pommerikowsky, de profissão lambe-feras num circo de ciganos. Sua mãe era espanhola... (p.31)

E preciso considerar também que o nomadismo é um dos mais característicos traços da prostituta:

Nômade, a prostituta não se fixa num único bordel, não se sedentariza numa única relação, muda constantemente de identidade. Nomadismo geográfico, que a leva a viajar insistentemente ou a mudar-se com frequência ... Nomadismo sexual dos corpos: não apenas pela troca rápida dos fregueses, mas pelos usos sexuais do próprio corpo. Nomadismo de identidade: ora "francesa", ora "polaca", ora "brasileira", ruiva, loira ou morena, ela vive suas fantasias e as expectativas do freguês. (Rago, 1991, p.198)

É curioso observar que referências bíblicas são constantemente retomadas para sugerir equivalências aproximativas com o universo de Pommery. Esse procedimento, calcado na dimensão de mundo *às avessas*, simultaneamente enfatiza a grandeza dos feitos de Pommery, ao mesmo tempo em que rebaixa o universo religioso. Esse recurso é muito comum nas sátiras e já se registra inicialmente no texto, ao se delinear o perfil do narrador:

É verdade, conquanto nem todos o saibam, que Jesus, filho de Siraque, também começa nas Escrituras tratando de si próprio. Mas este escriba era um simples tradutor; ao passo que eu, por ser autor, sou muito mais do que ele. Donde decorre a superioridade deste livro sobre o eclesiástico da Bíblia, (p.13)

Mais à frente, ao enaltecer o importante papel catequético desempenhado pela protagonista, o autor se vale do mesmo recurso:

Cumpria-lhe o dever apostólico de remodelar esta gentilidade, anunciando-lhe a Nova Lei do amor corrupto, feito limpo, decoroso e sublimado pelo batismo do champagne. (p.25)

É necessário atentar ao paralelo empreendido pelo narrador entre a atuação "colonizadora" (doutrinadora e transformadora) de Pommery e os jesuítas das missões: Ida tinha uma "fé inabalável nessa Missão que os Fados lhe apontavam", aceitava resignadamente os desígnios do destino e lutava contra "aqueles desmanchos graves da prostituição indígena", sentindo-se "condoída da nossa bárbara estultícia" (p.25). Leve-se em conta que Hilário Tácito se diz natural de Botucúndia e o poderoso coronel Pacheco Izidro, casado com a prostituta Zoraida e freqüentador do bordel de Pommery, é chefe político de Botuquara. Assim, o autor explora as evidentes afinidades entre os nativos aqui encontrados por Ida e os botocudos doutrinados pelos jesuítas - a par da designação ligada a tribos indígenas o termo também significa "caipira" e "selvagem"; e nesses dois últimos significados se enquadra perfeitamente o perfil da São Paulo provinciana encontrada e transformada pela protagonista.

Como ênfase ao papel radicalmente transformador e desestabilizador desempenhado por Pommery na São Paulo do começo do século, o autor recorre a aproximações que revelam características empreendedoras da personagem, programaticamente organizadas, como numa empresa ou numa indústria:

Foi ela [Pommery] na verdade a única de todos os economistas, que pressentiu esta evidência: -que era rematada inépcia valorizar-se um produto sem a correlata valorização do produtor, (p.22)

Porque Madame Pommery já elaborava planos. Tinha o coronel, matéria-prima; o braço e a iniciativa. Só lhe faltava o capital... (p.50)

Sobrelevando das mais diferentes formas a missão transformadora, "desbotucudizadora" de Pommery, o texto sugere uma identificação entre a personagem e as radicais mudanças operadas na cidade de São Paulo, nos inícios do século. Nessa perspectiva, Ida é símbolo ou índice dessa face renovadora da cidade. Realiza-se, por outro lado, um intenso rebaixamento da industriosa cidade de São Paulo, instaurando-se a dimensão carnavalesca, de *mundo ao revés*, quando as transformações e os novos costumes mais cosmopolitas disseminados são apresentados como a resultante direta de interferências e designações de uma meretriz de coronéis:

As transformações dos costumes de São Paulo, de que agora se trata, são mais da espécie artificial do que da natural. Eu tive a fortuna de ser testemunha delas e observador não desatento. Conheço o gênio de Madame Pommery, de que todos derivam finalmente, por linha reta ou linha torta ...

Que uma simples rameira arrufianada haja influído nos bons ou maus costumes de uma capital como São Paulo, é verdade que pode passar por ousadia aos olhos de pessoas inespertas, ou mal informadas sobre os bastidores da civilização, (p.1 17)

O percurso de Ida Pommerikowsky, como um espelho, é ao mesmo tempo o avesso negado e o reflexo veraz da São Paulo do tempo:

Ao lado desse processo de industrialização pelo qual passava a cidade, temos, em nível subjacente, a industrialização do amor ... nesse sentido, o narrador revela um lado menos nobre da cidade. Não é a cidade apenas dos bandeirantes, das mulheres quatrocentonas, dos edifícios altos, do dinheiro solto, das chaminés orgulhosas, das indústrias vorazes, da cultura concentrada. E também o lugar do bordel mais famoso do país, lugar onde se requinta o vício. (Dimas, In: Zilberman, 1982, p. 131)

Pommery é a imagem tão distorcida como verdadeira da nova São Paulo, e por isso se define por antíteses e paradoxos: possui "caracteres contraditórios", infundidos pela hereditariedade; congrega a disposição para a disciplina - traço herdado da mãe, uma noviça reclusa num convento espanhol - e "taras patológicas de insofrível concupiscência"; da parte do pai, além do nariz adunco, herda "o gosto das finanças, a cupidez e o faro mercantil" (p.323).

Por paradoxo também é definida a ética amoral de Pommery, expressa na divisa assumida como lema:

*Con arte y con engano
Vivo la mitad del ano
y con engano y arte
vivo la otra parte, (p.50)*

Observe-se que muito da personagem se revela nos dogmas por ela adotados, como este, que expõe a ética financeira: "Faze tudo que quiseses" e "Paga tudo que fizeres". O narrador se refere também ao "temperamento poético de Pommery, evidente na escolha do nome do bordel 'Paradis retrouvée'", e depois enfatiza a sua ganância e disciplina. Jogando com os opostos, o narrador aproxima também a monja e a meretriz, pois "embora em polos antípodas, são as que oferecem a máxima impenetrabilidade ao sentimento de amor" (p.109).

Acentuando o tom irônico utilizado pelo narrador, a imagem de Pommery define-se por aproximações inusitadas e risíveis, visando sempre elevar a imagem da prostituta, rebaixando figuras e valores conceituados: a par das já citadas referências ao estatuto religioso, desenvolve-se um paralelo entre Pedro Álvares Cabral e Pommery:

porque Cabral era um homem-bólide, como Madame Pommery é uma mulher-meteoro, ambos arremessados a estas plagas por mãos da Divina Providência... (p.46)

O mesmo se observa na identificação Malherbe/Pommery, ambos precursores e inovadores, o primeiro na poesia francesa, a segunda na nossa boêmia libertina.

Projetadas no percurso de Pommery, lêem-se as modificações operadas na cidade. Por isso, o caráter híbrido da narrativa, que oscila entre o romance e a crônica, entre a crônica e o registro memorialista, entre a sobriedade e o deboche. *Madame Pommery* revela a mediação entre dois momentos, empreendendo uma espécie de ritual de passagem. O ponto de partida é o passado, idílica e ironicamente apresentado, mas já superado:

Naquele tempo tudo era diferente! Os bondes elétricos constituíam ainda uma novidade, cujas vantagens se encareciam diariamente nas palestras. Um automóvel que passasse por uma rua sossegada fazia abrir repentinamente todas as janelas, cheias no instante de caras assustadas e curiosas, (p.19)

É o tempo em que toda a vida paulistana gravitava em torno da Casa Seleta, no Largo do Rosário, é época primitiva, de cervejadas, quando ainda não se instituíra o "champanha na qualidade de acompanhamento obrigatório das troças de alto bordo", hábitos revistos e transformados por Pommery, ao desenvolver e praticar o seu programa de "profissionalização do vício" (Dimas, In: Zilberman, 1982, p.171), encarado e praticado apenas como negócio lucrativo:

As mulheres ouviam-na discorrer, e aceitavam sua *teoria*, segundo a qual o bem estar e a regeneração de todas elas estavam unicamente em saber explorar o Coronel, segundo os *métodos* do Paradis. Mas, se apesar de tantas *exortações*, alguma prevaricava e se entretinha com gigolôs - olho da rua! (p.110) (grifos nossos)

É preciso, entretanto, sempre desconfiar, pois Tácito não se restringe apenas à crônica memorialista, mas faz dela a paródia. Do confronto entre os cacos de recordações e as mudanças efetivadas pelo tempo, potencial motivo de consternação para os saudosistas, emerge da ironia a máscara hilária, que revela:

Das antigas instituições que possuía, somente o Castelões conserva, ainda agora, alguns traços apagados da feição antiga. O resto lá se foi, levado pelo progresso e primazia dos costumes novos. E, com franqueza, não merece as duas lágrimas de saudade que o leitor está esperando, mas que eu retenho sensatamente para transe mais idôneos, (p.20)

Desfilam à frente do leitor os tipos que freqüentavam o alto bordo paulistano, suas taras e manias; registram-se por intermédio das alunas de Pommery as manhas das rufionas ao "depenar" os coronéis, os artifícios para o máximo lucro, como se constata na observação das personagens que fazem o pano de fundo da narrativa.



FIGURA 13 - Versão de Madame Pommery feita por Patrício Bisso, para a peça homônima, apresentada pelo Grupo da Província (In: RAGO, 1991, p.179).

PERSONAGENS SECUNDÁRIAS

As personagens secundárias delineadas por Hilário Tácito, como a protagonista, tendem à estilização, desempenhando também um papel simbólico. São tipos cuja definição parte do espaço por eles ocupado na ordem social; a primeira informação apresentada ao leitor é a da profissão praticada ou da ocupação que desenvolvem: o Coronel Pinto Gouveia é "comissário de café, sujeito de sessenta anos e abalizado comerciante"; o Dr. Filipe Mangancha é "tesoureiro da Companhia Paulista de Teatros e Passatempos", assim como é também ilustre cirurgião, conhecido pela alcunha "o Magarefe", como "alusão à fúria carniceira do seu bisturi contra as vísceras do próximo..."; o bacharel Romeu de Camarinhas é "almoxarife da Intendência" e recebe um salário atraente, o que justifica a receptividade a ele dispensada, e, como o seu nome sugere, é o mais romântico dos três - o primeiro nome obviamente faz lembrar a clássica tragédia de Shakespeare; o segundo nome bruscamente obriga o leitor a descer das alturas do amor desprendido e sublime do entrecho clássico para a "baixeza" do corpo, as necessidades da carne, face negada do amor, domínio de Pommery: camarinhas (diminutivo de câmara), dentre outras coisas, significa quarto de dormir.

Os três amantes de Pommery são componentes ou servidores da aristocracia local, os três são "adoradores" de Madame Pommery, os três são sócios potenciais em seus negócios; cada um a seu tempo, e de acordo com o espaço ocupado na ordem social, será de grande utilidade aos renovadores empreendimentos programados por Pommery.

Em consonância com cada estágio da vida da personagem na nova terra e, conseqüentemente, com os distintos momentos da vida airada paulistana, a protagonista, com o senso de oportunidade que a peculiariza, procurará associar-se a cada um dos pretendentes, de acordo com os objetivos almejados: o coronel é o primeiro "sócio", que com seus recursos econômicos e relações sociais dá o impulso inicial ao "Paradis retrouvé"; superado esse primeiro momento, Pommery o descarta, ligando-se ao Dr. Filipe Mangancha: é o tempo em que a prostituição paulistana tem no "teatro de variedades", mais especificamente no Teatro Casino e no Politeama, seu cartão de apresentação, local em que as damas do alto bordo se exibem aos consumidores. O médico é diretor e tesoureiro da Cia. Paulista de Teatros e Passatempos, garantindo para Pommery e suas discípulas "uma distinção especialíssima". Mais à frente, ao entrar o Casino e o Politeama em decadência (deixando de desempenhar importante papel no "mercado de luxúrias"), e sendo local da moda o Bar do Municipal, definido pelo autor como

"balcão de requebros", será o momento de nova troca de parceiro, pois "Os negócios do Paraíso tinham muito a ver, naquele instante, com as leis do município" (p.106). Como se observa, os amores de Pommery são intimamente orquestrados por seus negócios.

Pommery exerce um "influxo civilizador" sobre a cidade, e há uma fase em que é sinônimo de elegância, desembaraço, "smartismo" ser freqüentador do "Paradis retrouvé".

Os freqüentadores mais assíduos do alto bordo dos primeiros tempos são também caracterizados numa figura, o Sequeirinha, uma estilização do boêmio, típico da época:

Quem conheceu o Sequeirinha, o maior estróina, o peralta mais casquilho do tempo das cervejadas, não lhe esquecerá nunca o jeito, nem a fama escandalosa das suas dissipações com o mulhério ... O Sequeirinha já está gravado. E não fará má figura com o seu casacão até os joelhos e o chapelinho de palha quase sem aba, perfeitamente "smart" e "up to date" como se dizia naquela época dos primeiros automóveis, (p.1 15-6)

Esse boêmio-protótipo é apresentado como contraponto irônico ao coronel Pinto Gouveia, evidenciando as intensas transformações no volume financeiro absorvido pela alta prostituição. Com isso se reflete a passagem de um tempo artesanal, mais primitivo e desordenado, para um momento de intensa capitalização no ramo; modificação que se observa também nos costumes: Sequeirinha provocava escândalo com o esbanjamento de uma mesada de 500\$000 (quinhentos mil réis), o Coronel é desalojado do "Paradis" com uma conta devedora de 12:914\$400 (doze contos, novecentos e quatorze mil, e quatrocentos réis), provocando apenas alguns sorrisos coniventes na sociedade.

O freqüentador-protótipo do bordel dos novos tempos de intensa capitalização no ramo é Sigefredo: "um alemão vindiço, cara de Cristo de Alberto Durer, com um pincenê de ouro sobre uns olhos de carneiro". Ele se diz industrial, estuda empresas grandiosas e dissipa "no jogo e na gandaia o juro e os capitais das suas indústrias futuras" (p.80).

Quanto às "internas do colégio", também são elas concebidas num processo de estilização, são tipos que fixam padrões:

A Leda Roskoff, loura eslava, madura e muito grande, decotada até a cintura, exhibia sobre a carne de açucena muito creme de rainha, pó de arroz cheiroso, e uma parte do milhão de jóias que um grão-duque lhe dera na gloriosa mocidade.(p.79)

A Isolda Bogary era "muito graciosa francesinha"; a italiana Coralina é descrita como "*rechonchuda popolana*, que dava umas risadas malandras com os trinta e dois dentes fora e as ventas para o teto" (p.80).

É preciso atentar também às alusões implícitas no sobrenome Roskoff, que traz ambíguas conotações: *roscofe* é adjetivo associado a "má qualidade" e é empregado também na expressão chula "dar o *roscofe*", que se aplica a pederastas passivos. Ambos os sentidos são carregados de significação, levando-se em conta a atividade profissional de Leda. É cômica também a aproximação do nome Isolda - que reporta à personagem da ópera romântica de Wagner *Tristão e Isolda* - ao sobrenome Bogari, denominação de um "arbusto trepador" (novamente de ambígua conotação), uma espécie de jasmim muito cheiroso e alvo.

No quadro das figuras secundárias, apresenta-se também o Chico Lambisco, um simples redator de jornal, "sujeito útil aos políticos de cima, quando mandam, pouco temível aos de baixo, que ainda poderão mandar" (p.140), cuja função no desenrolar da ação será a intermediação entre Pommery e Justiniano Sacramento.

Justiniano Sacramento é uma caricatura cômica; terceiro lançador da prefeitura, trabalha nas horas vagas com a revisão de anúncios em jornais; é um funcionário público exemplar e incorruptível, sujeito opiniático e de idéias emperadas. Coloca o dever acima das paixões e seus mais insignificantes atos se inspiram na religião católica e na Constituição de 24 de fevereiro. É uma figura marcada pela redução grotesca:

Tinha os seus dias de florir e aparecer à luz, com pompa e solenidade. Justiniano florescia e Justiniano se ostentava, nos dias de procissão e de festas nacionais. Sair de opa e estandarte na procissão de Corpus Christi, envergar a sobrecasaca, pôr cartola e cumprimentar o presidente no dia 15 de novembro, eram os acontecimentos mais festivos, as grandes funçanatas de toda a sua existência, (p. 141)

Justiniano é o obstáculo maior a ser enfrentado por Pommery, pois é "um lançador inexorável, zeloso de se não burlarem num vintém que fosse os direitos do Erário público ..." e lhe cabe a vistoria e o lançamento de imposto sobre o "Paradis retrouvé", qualificado como "pensão".

É cômica e desveladora a apresentação da atitude incorruptível do funcionário, nessa trama que carnavaliza e inverte valores, mostrando o honesto, o honorável como ridículo. O paradoxo se evidencia, por exemplo, na indignação do Exmo. Coronel Fidêncio Pacheco Izidro, M. D. Ministro dos Impostos, com a atitude do subalterno que pensa agir de modo exemplar, exigindo do funcionário uma ação mais moderada: "diga p'r' aquele sarambé pra fazer as coisas na ordem" (p. 142). E a "ordem", nesse mundo "às avessas", logicamente está com Pommery, não com o erário público.

A caricatura do funcionário exemplar se delineia também no registro da expressão lingüística por ele utilizada, de modo afetado e formal, como na fala em que é apresentado a Pommery, em visita ao "Paradis":

Sou apenas, excelentíssima senhora, um ínfimo servidor de V. Exa., que se sente sobremaneira honrado em ser admitido entre a brilhante coorte dos fervorosos admiradores de V. Exa. (p.144)

O ridículo do confronto entre o excessivo formalismo e seriedade de Justiano e a atitude debochada das prostitutas sobreleva-se na passagem que explora o encontro do funcionário com as "discípulas" de Pommery:

Ele não descurava as amabilidades e gentilezas do estilo. Oferecia-lhes champanha, gabava-lhes a distinção e o gosto, e queria saber de cada uma a igreja que freqüentava. (p.144)

O velho funcionário termina por gastar no prostíbulo suas economias, encontrando-se em estado de total penúria, quando, num novo paradoxo, é salvo por um aumento em seus vencimentos salariais, decorrente da interferência de Pommery junto a Pacheco Izidro.⁵

Pommery é o signo da mudança: daí ser caricatura-símbolo, cuja marca mais contundente é o dinamismo ("mulher-meteoro"). Nada mais natural que seus primeiros namorados na Botucúndia, cada qual oportunamente descartado, sejam figuras oriundas ou associadas à aristocracia rural decadente e que seus últimos pretendentes (agora para o matrimônio), significativamente, sejam caricaturas de novos ricos, componentes da nova burguesia empreendedora e emergente: um é negociante de couros, o outro é droguista de vinhos e o outro comissário de mamona. A riqueza dessa burguesia nova provém "das negociatas de guerra", e por isso ela é tão vulnerável, podendo assim Pommery "exercer mais facilmente a fascinação de sua audácia" (p.154).

Os três são "sujeitos levantados da poeira na véspera, ainda meio tontos da altura em que se viam"; os três são protótipos que representam os bem-sucedidos recém-enriquecidos, na nova São Paulo que a todos abriga. Não têm nome, não apresentam qualquer indício que os personalize: são imagens reificadas, próximas a fantoches, designadas pela ocupação desempenhada e caracterizadas apenas pela origem étnica e social:

Dizem que o do óleo de rícino era libanês, armênio, sírio ou turco, de uma dessas raças indeterminadas que infestam a orla esquerda da Várzea do Carmo...

O químico das pipas começara a indústria há muitos anos, compondo e multiplicando modestamente chiantes, grignolinos e barberas, na sua bodega do Bom Retiro...

Quanto ao das couramas, era filho de um mondongueiro e escorchador do matadouro, onde esfolou muito boi morto... (p.154)

O que os homogeneiza entre si é o comportamento grotesco: "uma tendência muito acentuada a se abeirarem da gente fina, cujas maneiras copiavam grotescamente, numas paródias ridículas".

O narrador não esconde a função de amostra social desempenhada pelos prováveis maridos de Pommery: "um dos três estava fígado. Se não, paciência, e era passar adiante; que há novos ricos aos magotes por esse Bar Municipal" (p.155).

É curioso como todas as personagens, sem qualquer exceção, atuam como bonecos manipulados pelos dedos ágeis da *persona*, instância mediadora, que enfatiza o caráter convencional, arbitrário, simbólico da narrativa. Por isso, ler *Madame Pommery* é saber muito mais da São Paulo dos anos 20, e de Hilário Tácito, a sua *persona* satírica, que saber detalhes das personagens, reduzidas a sombras esvanecidas.

Esse sombreamento na apresentação das personagens é intencional e se deve ao caráter híbrido que permeia a concepção do texto, dividido entre o velho e o novo ["Hilário Tácito com linguagem (intencionalmente) velha escarpela o fato novo..."] (Chamie, 1970, p.192).

Madame Pommery é uma sátira aguda e irreverente dos costumes, que faz paralelamente a crítica desmistificadora da concepção acadêmica de literatura, e aí assume feição mais transgressora e libertária:

A "Biografia de tão conspícua senhora" vem feita com todos os requisitos de uma antiga crônica e imitante, até nos títulos, o estilo poeirento em que os nossos maiores costumavam contar os sucessos de seu tempo... Seguir-lhes a maneira contrafazendo-lhes os torneios, imitando-lhes mesmo o bolcio do frasear, mas eivando-o ao gosto e sentir contemporâneo. (Mennucci, s.d., p.226-7)

O texto não esconde, entretanto, uma certa intenção moralizadora subjacente à crítica, que visa à correção de excessos e desvios sociais, e mesmo à preservação de algumas normas e hierarquias, evidentes, por exemplo, na acintosa rejeição dos "novos ricos", de origem indefinida, "sujeitos levantados da poeira na véspera ... e muito encoscorados do cascão da gleba" (p.154).

Se a aristocracia não inspira confiança, muito menos crédito merecerão seus substitutos, apresentados como imitadores vulgares. Como se vê, o prognóstico de Hilário Tácito é arrasador, não deixa espaço para qualquer ilusão.

CONCLUSÕES

No tempo da publicação de *Madame Pommery*, a crítica de um modo geral se mantém alheia ou tímida com relação à obra. Entretanto, os poucos que tratam

desse texto, na época e depois, fazem-no com discernimento. Vale a pena retomar alguns aspectos apontados.

Lima Barreto, contemporâneo à publicação, toca em questão fundamental ao chamar a atenção para a dificuldade de análise do texto no que se refere ao enquadramento do gênero literário, evidência significativa da modernidade do trabalho, que transcende os preceitos usuais:

Seria estulto querer encarar semelhante obra pelo modelo clássico de romance, à moda de Flaubert ou mesmo de Balzac. Nós não temos mais tempo, nem o péssimo critério de fixar rígidos gêneros literários ... Os gêneros que herdamos e que criamos estão a toda hora a se entrelaçar, a se enxertar, para variar e atrair. O livro do senhor Hilário Tácito obedece a esse espírito e é esse o seu encanto máximo: tem de tudo. É rico e sem modelo. (1956b, p.116)

O escritor carioca atenta para o *caráter misto* (de crônica e romance) do texto e considera residir nesse aspecto o seu maior interesse.

Realmente, a mistura e a fluidez de limites é característica bem peculiar de *Madame Pommery*, assim como também é característica típica da sátira de um modo geral - o termo sátira origina-se de *lanx satura*, do latim, cuja significação se reporta ao prato cheio e diversificado de frutos oferecidos a Ceres (Moisés, 1992, p.469-71), portanto, associando-se à idéia de *excesso* e *pluralidade*. Certamente por esse motivo é que Mário Chamie detecta uma identidade entre a expressão "da idéia de uma superação da crise da prosa" e o gênero de literatura escolhido pelo autor, que "sem pensar em transformação, *satura*, satiricamente, os processos dos grandes modelos"; essa saturação, segundo o crítico, far-se-ia "por um uso paralelo, culto e limpo de técnicas de estilo": de Rabelais, o escritor adota o sistema de dar nomes aos capítulos e de explicar genealogicamente o herói; de Montaigne, incorpora o "ceticismo (às vezes cinismo) e a sutileza condescendente"; de Flaubert, é a "minúcia descritiva"; no próprio nome da personagem encontrar-se-ia "a soma de estilos resolvida homogeneamente" (Chamie, 1970, p.1934).

Graças à heterogeneidade e à fluidez (intencionais) verificadas no estilo de Hilário Tácito, composto como uma espécie de "enxerto de formas", é que Alfredo Bosi sugere (para uma abordagem propriamente literária do texto) que se trate da questão do gênero.

A contigüidade das partes lembra o modo de compor da crônica, mas o tom geral supõe a distância da sátira, esta, por sua vez, escolhe nas filigranas da sintaxe e do vocabulário as formas de uma paródia cujo ponto de referência é o purismo que então dominava o trabalho de elocução. (Bosi, 1978a, p.311)

Para esse estudioso do pré-modernismo, há um sentido de continuidade entre a paródia empreendida no nível propriamente literário e os costumes do tempo, satirizados.

Em uma linguagem que imita com leveza os sestros vernaculistas do tempo, a crônica incide sobre o clima devasso dos grã-finos de dupla moral que freqüentavam o *Paradis retrouvé* de Madame Pommery ... A respeitabilidade dos coronelões paulistas tem o mesmo ar postiço do pedantismo oficial. A paródia de um serve para desmascarar o outro. (Bosi, 1978a, p.311)

Esse caráter híbrido da obra de José Maria de Toledo Malta, especialmente no que se refere aos gêneros e ao estilo, é decorrência, dentre outros motivos, do campo literário adotado, a sátira, mas certamente atende também a uma intenção bastante definida. No "Prólogo Dispensável", introdução feita por Malta a *Vida ociosa*, de Godofredo Rangel, o escritor faz esclarecedora afirmação de autonomia com relação ao modismo das escolas literárias ou à imitação dos clássicos:

O realismo, o romantismo, o classicismo, até o cubismo podem ser bons, contanto que sirvam para a cultura de um temperamento, jamais para a sujeição. (Tácito, s.d., p.15)

O ponto de vista tão claramente colocado por Hilário Tácito ao prefaciá-la obra de Godofredo Rangel não deixa de ser uma pista importante para a compreensão da paródia empreendida em *Madame Pommery*, como uma recriação artística, numa elaborada colagem que se apropria com intimidade e desenvoltura dos clássicos para reapresentá-los de forma bastante pessoal.

E certo que uma releitura mais atenta constata afinidades entre Hilário Tácito e Léo Vaz na ironia pelos dois utilizada, e denuncia claramente a influência de Machado de Assis, no tom aparentemente benevolente que se espraia num humor abrangente; ambos atingem antes uma dimensão humana, não se restringindo à pura sátira localizada, datada e circunstancial. Wilson Martins (1978, v.6, p.152 e p.180) observa a influência de José Agudo, autor também de uma memória filosófica, na concepção de *Madame Pommery*, questão cuja confirmação exigiria um estudo mais detido. De toda forma, é incontestável a renovação representada pela obra de Hilário Tácito.

A novidade do tom e do assunto, apontada já no momento da publicação do texto, é certamente a causa da sua leitura como obra precursora, que em muitos aspectos antecede produções do modernismo. Antônio Dimas considera marcante o fato de a obra revelar "novas feições e novas possibilidades" para a literatura que se criaria logo em seguida (Zilberman, 1983, p.126). Mário Chamie (1964, p.189), na busca de "uma situação para Oswald", contextualiza a linguagem e a criação desse escritor modernista associando-as à produção de Adelino Maga-

lhães, Antônio de Alcântara Machado e Hilário Tácito. Na aproximação entre a obra de Toledo Malta e a de Oswald de Andrade, constata afinidades:

- a) o sentido de sátira e de paródia; b) a visão do literato e do beletrismo; c) Botocúndia, antropofagia e marco zero; d) aculturação e invasão européia; e) a simbologia da viagem; f) a crise do café; g) sexologia e primitivismo; h) permanência (incidental) do texto arcaico; i) biografia e pantagruelismo.

Assim, *Madame Pommeroy* poderia ser lida em parte como o nascedouro do estilo de Machado Penumbra (1924), trazendo algumas sugestões para a poesia pau-brasil (1925) e guardando afinidades com a paráfrase empreendida na "Carta pras Icamíabas", de Mário de Andrade (Chamie, 1964, p.193-4).

Entretanto, para Chamie (1964, p.193), o "ensaio satírico" exposto por Hilário Tácito também representa o esgotamento a que chegara "o linguajar arcaico e arcaizante" — assim, Hilário apenas indicaria uma transição, enquanto Oswald, "com o conflito estabelecido parte para a transformação da prosa".

Sem descartar a importância de *Madame Pommeroy* como texto precursor ou antecipador, mediando a literatura acadêmica produzida no começo do século e as inovações empreendidas pelos jovens modernistas, é preciso lembrar que a criação de Toledo Malta merece e exige uma leitura mais atenta, que não se restrinja apenas a rotulá-la como "pré-moderna".

Os limites evidentes numa primeira leitura do livro, já apontados e sintetizados especialmente por Sud Mennucci (s.d., p.229-30) e Alceu Amoroso Lima (1948, p.232) — a irregularidade na composição, que decai, especialmente nos capítulos finais, e a monotonia da narrativa, o excesso de citações e digressões, que dão um tom hesitante ao texto - com certeza não justificam o descaso a que a obra tem sido relegada.

Afora o caráter precursor do texto, ao tratar com irreverência temas delicados, ao dilatar a crítica na corrosão dos modelos clássicos, empreendendo o rebaixamento e o questionamento de valores sociais e culturais consagrados e estabelecidos, aproximando e amalgamando no espaço ficcional o sagrado e o profano, o sério e o cômico, o sublime e o desprezível, é necessário levar-se em conta o caráter desestabilizador, dialógico, carnavalesco, que o texto assume ao desenvolver a sátira da própria sátira, compondo uma espécie de metassátira, que se autoquestiona incessantemente, exigindo sempre novas e novas leituras.

Aspecto por fim peculiar, que deve também ser considerado, diz respeito à configuração de *Madame Pommeroy* como sátira de costumes que se aproxima de um gênero de humor que aborda o local e o circunstancial pela lente abrangente do tratamento da miséria humana.

NOTAS

- 1 Há depois a edição publicada pela Academia Paulista de Letras, em 1977, como parte da Biblioteca Academia Paulista de Letras (v.6), utilizada para as referências deste estudo. Mais recentemente (1992), a Editora da Unicamp e a Fundação Casa de Rui Barbora associaram-se para republicar a obra, com introdução, estabelecimento do texto e notas de Júlio Castanon Guimarães.
- 2 Carta de Monteiro Lobato a Lima Barreto, de 31.5.1920. In: Barreto, 1956a, v.17, t.2, p.75.
- 3 Publicou duas obras técnicas: *Cimento armado - cálculo rápido*, e *Lajes, vigas e pilares de cimento armado*, ambas em 1925; foi chefe do escritório técnico da Repartição de Águas e Esgotos de São Paulo. Projetou obras de relevo: uma rede especial para irrigação da cidade de São Paulo, o observatório de Água Branca, a ponte da Mooca (Tamanduateí), o reservatório da Lapa, a barragem de "Pedro Beicht" (Adução do Cotia), a retificação do canal do Tietê; trabalhou em 1922 na construção do dique e do cais da Ilha das Cobras; depois de aposentado dirigiu a equipe que projetou e calculou a estrutura do Edifício Mauá, no viaduto D. Paulina. Foi presidente do Instituto de Engenharia de São Paulo no biênio 1939-1940. (Cf. Melo, 1954, p.340).
- 4 A Escola Politécnica, fundada em 1896, realiza exames de admissão à matrícula pela primeira vez, em 1912, de acordo com as disposições do Decreto n.2.166, de 16.11.1911.
O exame consta de cinco séries nas quais se distribuem as matérias constitutivas das provas de admissão. O programa é amplo e abrangente: a par das disciplinas específicas da habilitação procurada pelo aluno, era necessário submeter-se às provas de Português (ditado, composição, leitura, análise gramatical e de lógica, dissertação sobre matéria de gramática, *Selecta clássica*, de João Ribeiro. *Os Lusíadas*); prova escrita e oral de francês, inglês, alemão (era necessário estar apto à leitura, à tradução, versão, análise gramatical e lógica, descrição na língua de um tema dado e dissertação sobre matéria de gramática). A quarta série abrange um extenso programa de Geografia, Cosmografia, História Geral e História do Brasil.
Como se observa, o exame de admissão, mesmo sendo considerado pelo relator como "relativamente pouco exigente, muito menos sobrecarregado do que os correspondentes a essas matérias nos ginásios estaduais", requisitava considerável erudição e preparo do candidato.
(*Relatório apresentado ao Dr. Francisco de Paula Rodrigues Alves, presidente do Estado, pelo secretário do interior - Altino Arantes - ano de 1912*. São Paulo: Typographia Brazil de Rothschild & Cia., 1914).
- 5 Testemunhando sobre o trânsito das prostitutas de luxo nas altas esferas da vida pública e política, mas ao mesmo tempo mostrando a enorme carga de preconceito existente com relação a elas, a sátira de Moacir Piza (*Roupa suja, polêmica alegre*) narra episódio ocorrido em uma festa no palácio do governo de São Paulo, durante a gestão de Washington Luís, em que, levada por um político ligado às hostes do governo, uma dama "elegante, bela, quase divina e, mais que tudo, alegre" (p.66) participa incógnita da comemoração. Depois vêm a saber a que tipo de atividade se dedica a dama e todos julgam mais conveniente ignorar o ocorrido. Nos dois capítulos (VI e VII) em que o narrador comenta com extrema ironia o ocorrido, faz ele referências elogiosas a *Madame Pommeroy*: com sarcasmo afirma ser a obra livro de cabeceira do governador, assim como lastima o fato de Washington Luís tomar contato com o texto de Hilário Tácito somente depois de escrever *A capitania de São Paulo*, pois se isso tivesse ocorrido antes, certamente o governador teria escrito uma obra-prima (p.845). A utilização de *Madame Pommeroy* como elemento que favorece a sátira, rebaixando o governante, certamente evidencia o mal-estar diante do tema do livro.
Mal sabia o satirista que, ironicamente, por ocasião de sua morte brusca, em trágicas condições, os jornais estampariam manchetes bombásticas que traduziam enorme preconceito diante da mesma questão, ao referir-se a Nenê Romano: "Matou-se Moacir Piza, o brilhante, o audaz, o valoroso escriptor que todo São Paulo admirava. Matou-se depois de ter matado Nenê Romano, a mulher fatal, que tinha um rosto de anjo e uma alma perversa" (*O Combate*, São Paulo, 26.10.1923).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há momentos da história de um povo que são mais propícios ao aparecimento da sátira e, conseqüentemente, da caricatura. É quando as contradições e tensões sociais com maior intensidade se aguçam, motivando a crítica, em períodos de transformações e mudanças, momentos intermediários, fases de transição, com uma natural turbulência, geradora de um forte sentimento de insegurança e instabilidade, enfim, de conflitos.

E o que se observa, no Brasil, a partir da segunda metade do século passado, no Segundo Reinado, bem retratado pela pena inspirada e aguda de Ângelo Agostini, na *Revista Ilustrada*. Essa tendência à sátira se espalhará na literatura pelos fins do século XIX até a década de 1920, e inícios de 1930, por exemplo, com as estiletadas de Oswald de Andrade e Murilo Mendes (*História do Brasil*, de 1932). A verdade é que a vida nacional brasileira sempre foi um campo fecundo para a caricatura, pois raros são os momentos de estabilidade, e daí raro ser em nossas artes o tempo sem espaço à criação caricaturesca.

Na segunda metade do século XIX a caricatura, na Europa, passa por um processo de afirmação com o aperfeiçoamento das técnicas de litogravura e com a possibilidade de uma difusão mais intensa, sendo valorizada na França, Inglaterra, Itália, o que se comprova mesmo com o artigo de Baudelaire acerca do tema, publicado em 1855, reivindicando um espaço de relevo para a caricatura no terreno das artes plásticas.

No Brasil, a caricatura será fortemente impulsionada pela difusão da imprensa (jornais e revistas), mesmo que restrita ainda a insignificantes parcelas das po-

pulações urbanas. Também o tom da imprensa da época é estímulo ao delineamento caricaturesco: agressivo, frontal, pasquinesco, chegando às vezes, no confronto das posições políticas, às raiais da brutalidade dos ataques pessoais.

As caricaturas gráficas, como charges ou retratos, com verbetes ou não, encontram um público extremamente receptivo, tornando-se populares, graças à facilidade de decodificação da mensagem, bastante clara, em que quase nada é sugerido; o conteúdo é sempre bem explicitado, dando pouca margem a dúvidas nas identificações de personagens e episódios da política do período.

A par da crença na possibilidade de mudanças e do ânimo para a transformação, associados a uma forte empatia de idéias e sentimentos entre emissor e receptor da sátira, o florescimento da caricatura exige a existência de relativa liberdade para a crítica, pois "sem liberdade da mais ampla a caricatura fenece como a gramínea, que tem sobre si um tijolo. Perde a clorofila. Descora" (Lobato, 1959d, p.21). Esse é o motivo insinuado por Lobato como responsável pelo empobrecimento do gênero no primeiro momento da Proclamação da República.

Os componentes necessários ao pleno florescimento da caricatura são, portanto: liberdade, modelos inspiradores, clima de instabilidade, gerado pela efervescência dos conflitos e transformações sociais, ânimo para interferir, alimentado pela crença na mudança, um público preparado política e esteticamente para a decodificação da mensagem e receptivo à proposta por ela expressa. Enfim, é preciso ter-se consciência das contradições e revolta diante delas, mas também o necessário distanciamento para torná-las objeto de riso.

Todavia, é certo que, mesmo compondo imensa maioria, não existe apenas a caricatura satírica, depreciativa, rebaixadora, provocadora do riso de rejeição. É possível encontrarem-se caricaturas - raras, é verdade -, imbuídas de uma comicidade mais gratuita, apenas prazerosa, sem a amargura do olhar do satírico, provocadoras de um riso de acolhida e simpatia, mesmo que eventualmente se aproximando de uma visão paternalista, condescendente ou idealizadora do caricaturado. É o que se observa, por exemplo, na imagem do caipira projetada por Cornélio Pires, especialmente Joaquim Bentinho -, desleixado, subnutrido, doentio, mas extremamente esperto, vivo, malicioso; um perdedor, mas nem tanto.

Juó Bananére, *a persona* satírica adotada por Alexandre Marcondes Machado, também passa fatalmente por caminho semelhante, pois não deixa de expressar a aceitação, com simpatia, do diferente, do novo, definido com exagero, pelos sentimentos e atitudes exacerbados, pela bizarria dos modos, próximos ao do bufão, cômico, farsesco; Juó é esperto, oportunista e simplório, mas por isso mesmo é simpático, humano.

No que se refere especificamente ao momento aqui estudado, o período compreendido entre 1900 e 1920, é também fundamental que se considerem as relações entre as artes e a "paisagem técnica" emergente, entre a literatura e o reclame, a literatura e as máquinas, a literatura e as artes visuais, mais ainda, entre a literatura e as revistas ilustradas, entre a literatura e a imprensa, pois

Além de ampliar o número de interlocutores para o texto literário, a colaboração na imprensa se apresentava, no período, como a única trilha concreta em direção à profissionalização para os escritores. (Sussekind, 1987, p.74)

No início do século há, nas revistas ilustradas, uma superposição da imagem ao texto, sendo possível pensar numa infiltração-contaminação do campo imagético, visual para o terreno da literatura e, nesse campo, nada mais oportuno que a concepção de personagens caricaturescas, tipificadas. Com isso, o leitor desenvolve uma "percepção distraída, fragmentária", desatenta, favorecendo uma espécie de *estética do descarte*, à qual perfeitamente se ajusta a crônica amena, os "contos-causos" breves, as sátiras superficiais, povoadas por personagens "quase figurinos de revista, propositadamente sem fundo, só-superfície" (Sussekind, 1988, p.45-6). Assim, há um deslocamento da percepção em duas dimensões, linha e plano, das charges e fotos de jornais e revistas, para o texto literário.

A literatura produzida no primeiro vintênio do século, inclusive a dos paulistas tratados nesse livro, deve interessar não apenas por seu caráter antecipador ou mediador com relação à literatura anterior ou posterior a ela, dando continuidade a traços do romantismo ou do realismo-naturalismo-parnasianismo, ou ainda antecipando o nacionalismo e as experimentações estéticas propagadas a partir de 1922, firmando uma visão mais consciente e crítica acerca do Brasil, que se encontraria com maior intensidade no regionalismo de 1930.

Essa literatura de entre-tempos vale também por si mesma, como expressão do pensamento, da visão de mundo de uma época, fazendo o registro (crítico, irreverente ou documental) de costumes, da vida de seu tempo, além de favorecer e abrir espaço à experimentação e à novidade pela própria liberdade e descompromisso que caracterizam a criação satírica. E a caricatura, concepção grotesca, hiperbólica, mesmo que superficial, é extremamente adequada a esse propósito. Ao mesmo tempo em que flagra no calor do momento as tensões de uma sociedade, a construção caricaturesca exige um razoável distanciamento do objeto, reconstruído como um "outro", motivo de riso (de acolhida ou rejeição). E, nesse caso, não sendo apenas documento estrito da verdade histórica, constituindo-se também como criação que extrapola os limites da referência datada, circunstan-

cial, a caricatura talvez ganhe também em grandeza, máscara disforme que não encobre, mas revela nossas fraquezas humanas.

Prescindível é agora explicar com muito vagar as especificidades dos autores aqui analisados, pois ao fim do capítulo destinado a cada um deles já foram retomadas as conclusões necessárias; apenas alguns elementos mais marcantes nessa produção serão sublinhados, a seguir.

A configuração caricaturesca que delineia considerável parcela das personagens de Monteiro Lobato parece resultar de uma opção consciente, que atende ao objetivo de criar uma literatura mais próxima ao gosto popular, do leitor médio, que o escritor sistematicamente, nas mais distintas áreas de atuação (imprensa, atividade editorial, literatura) se empenha em conquistar e manter.

Além disso, a caricatura em seus textos desempenha função corretiva, exemplar, associada à sátira como forma de assepsia moral e social "gênero de primeira necessidade, indispensável ao fígado da civilização" (Lobato, 1959d, p.7).

A definição de tipos é também identificada por Lobato na correspondência com Godofredo Rangel como requisito estético fundamental ao texto literário, sugerindo a necessidade de fixação por parte do leitor da imagem das personagens em sua memória. Desse modo, observa-se que a caricatura cumpre distintos papéis na ficção do criador do Jeca Tatu: recurso satírico, recurso estético, concessão ao gosto do leitor, forma de revelação e conhecimento de facetas ignoradas ou negligenciadas da nação. Assim, a caricatura, recurso freqüente na literatura de Monteiro Lobato, é motivada por diversos fatores: o pendor plástico, visual, patente no conjunto da obra do escritor a disseminação da caricatura visual no Brasil, acompanhada de perto por ele a tendência à estilização, evidenciada na literatura contemporânea à publicação dos contos; a opção por uma literatura mais simples, informal e popular; a feição retórica, persuasiva, com que o escritor delineia o seu texto.

Quanto ao tratamento do universo caipira efetivado por Cornélio Pires, evidencia-se uma oscilação entre o registro documental, a idealização e o anedótico. É certo que, ao oscilar no tratamento das personagens entre a caricatura risível e a estilização tipificadora, o autor favorece a disseminação de estereótipos. Se, por um lado, há justificadas reservas à superficialidade e ao esquematismo de personagens, situações e linguagem em sua literatura, por outro é inegável a importância do escritor ao contribuir para um maior conhecimento do caipira e de seu universo em contos-casos-anedotas e poemas-modas, talhados antes para a vivacidade do palco que para o sossego das bibliotecas.

Nas sátiras de Juó Bananére sobressai o *traço ridicularizador*, visando à exposição e à punição, de modo antiexemplar dos excessos da vida social e

política, em mordazes caricaturas de políticos e figuras proeminentes na vida nacional e local. Também se constata, nas paródias da literatura acadêmica, convencional, tão apreciada na época, o "desvelamento de estruturas arcaicas de pensamento" apontado por Otto M. Carpeaux (1958). Trata-se, portanto, de uma *persona* satírica que faz caricaturas e paródias de valores quase que incondicionalmente aceitos ao tempo da publicação dos textos.

A utilização da expressão lingüística e das marcas culturais do ítalo-paulista para satirizar é dúbia, pois, ao mesmo tempo que evidencia a aceitação e a absorção do diferente, do novo componente que se agrega à vida paulistana, revela a rejeição desse novo elemento, ao valer-se de suas peculiaridades culturais como recurso depreciativo.

Juó apenas eventualmente fala do italiano, pois sua prioridade é tomar a expressão do italiano como recurso, a crônica do imigrante italiano não foi para Marcondes Machado o objetivo fundamental - como fizeram Voltolino ou Antônio de Alcântara Machado - mas foi utilizada como um *meio* para a sátira.

Necessário é observar que o satírico (muito mais jornalista que literato), como Lobato, também faz significativas concessões ao leitor: ao valer-se de um gênero de expressão lingüística à margem, mas popular; ao expressar-se por meio de crônicas rápidas e simples; ao fazer sátiras claras, diretas, compondo um tipo de literatura muito apreciado pelo público; e utilizando-se de recursos bem típicos da comicidade presente no teatro popular (exageros, absurdos, patético etc). O resultado desse trabalho são textos muito interessantes como registro às *avessas* de um tempo, e também como expressão de uma concepção e de uma prática mais libertária e inovadora de literatura, que incorpora a experimentação com o hibridismo lingüístico e cultural (italiano-português-caipira) e pode ser vista como o nascedouro de toda uma literatura que traz as marcas da presença italiana em São Paulo.

Para a compreensão de *Madame Pommery* é fundamental que se considere especialmente a *persona* satírica que narra, figura tão ou mais marcante que a personagem central; Hilário Tácito não é, entretanto, *uma persona* caricaturesca: não tem um delineamento grotesco, hiperbólico; aproxima-se mais da estilização, resultante de um processo de apropriação intertextual - é uma espécie de síntese que congrega características recorrentes nas *personas* de sátiras clássicas. A referência é Montaigne, mas também se agregam componentes picarescos e um tom machadiano.

O perfil da *persona* se constrói num processo dialógico: confabulando com textos e autores clássicos da sátira, dialogando com um leitor indeterminado, difuso, desenvolvendo extensas e monótonas digressões, apenas aparentemente

desnecessárias. Hilário Tácito compõe um perfil indefinido, fluido, num verdadeiro diálogo de sombras, que admite a leitura desta "crônica verídica" como uma *metassátira*.

Por outro lado, Pommery pode ser identificada como imagem, tão distorcida quanto verdadeira, da nova São Paulo, que se define proximalmente aos anos 20 - mutável, ágil, empreendedora - e certamente por isso se constrói por meio de antíteses e paradoxos, de aproximações inusitadas e risíveis, que elevam a imagem da prostituta, rebaixando figuras reverenciadas e valores estabelecidos. As modificações operadas na cidade podem ser reconhecidas no percurso de Pommery; isso justifica o caráter híbrido da narrativa, que oscila entre o romance e a crônica, entre a crônica e o registro memorialista, entre a sobriedade e o deboche.

A expressividade dos autores e textos tratados neste livro, que têm em grande parte como sustentação o traçado caricaturesco, reside no fato de, independentemente de quaisquer limitações impostas por compromissos menores com a política de circunstância, terem sido capazes, percorrendo os caminhos da sátira e do humor, de detectar e expor, ora didaticamente, ora debochadamente, nossas peculiaridades, o ridículo das instituições, a fragilidade dos valores estabelecidos. Assim, com talento, criatividade e ousadia deram continuidade ao percurso do riso, que sempre fertiliza e enriquece a literatura, trilhando o caminho da resistência, jamais abandonado na nossa literatura, mesmo que eventualmente despovoado.

APÊNDICES



Capa de *O Parafuso* (21.3.1920). (O Secretário da Agricultura do Estado de São Paulo, Rodolfo Miranda, é o semeador. Os "grilos" são políticos paulistas.)

FIGURA 14 - LIMA, H. *História da caricatura no Brasil*, v.3, p.1242.

1 AMOSTRA DE TEXTOS SATÍRICOS DE MOACIR PIZA

SÁTIRA POLÍTICA

I

Mais nous ne dirons jamais assez
d'injuries au desreglement de notre
esprit. Montaigne. *Essais*.

Se vierem contar-te que alguém diz coisas desagradáveis de ti, não procures desmentil-o, nem fazer a tua própria apologia; mas responde, tranquillamente:

- Este homem não sabe que eu tenho muitos outros defeitos: muito mais haveria que falar de mim, se melhor me conhecesse.

Acabava eu de lêr este conselho de Epicteto, quando me vieram referir que o sr. Julio Prestes, agachado atrás da Camara de Capivary, decidira aniquilar-me com aquelle pedaço de prosa immoral.

Li-o, e sorri. Li-o, porque a prosa era do sr. Julio Prestes, e eu não dispenso a leitura dos escriptos do sr. Julio Prestes; sorri, pela coincidência de encontrar, tão depressa, a prova da razão de Epicteto...

Realmente, o sr. Julio Prestes não me conhecia. Chamou-me, simplesmente, alma de esgoto, quando me poderia ter chamado collega illustre, ou coisa muito

peior. Eu, que o conheço, nunca seria capaz de qualificar-o, para o não fazer insufficientemente. Digo, apenas, que é o leader do governo do sr. Washington Luis, e tenho dito tudo...

Esta é, de facto, a qualidade que melhor o distingue, e extrema, das almas de esgoto. Faz-lhe supôr uma candura tal de sentimentos e princípios, que a gente chega a suspeitar, albergada naquella corpanzil de latagão magano, uma alminha de donzella!

O sr. Júlio Prestes donzella!

Foi, de certo, por isso, que o sr. Washington Luis sympathisou com elle. A virilidade pelluda dos antropopithecós tem, ás vezes, umas predilecções morbidas pela innocencia immaculada.

Attracção dos contrastes...

("A lavagem". In: *Roupa suja*: polêmica alegre. São Paulo: Editor A. F. de Moraes, 1923, p.29-31).

O Sodalício

Na ultima sessão do Instituto Historico o dr. Alfredo de Toledo propoz que, em homenagem a Teixeira de Freitas, cujo centenario se commemorava, todas as pessoas presentes, conservando-se de pé, pensassem durante cinco minutos em silencio, na obra do grande jurisconsulto. A proposta foi unanimemente approvada.

(Dos jornaes)

Foi um solenne pagode
A assembléa desse dia.
Bocage a celebraria,
Se fôra vivo, numa óde.
Com justo motivo póde
Regosijar-se o finado:
Pois culto mais elevado
Não teve o grande patrício
Que o do illustre sodalício
Conservando-se calado...

Num paiz onde a eloquencia
É soberana virtude
E desaba como alude

Sobre a misera assistencia,
Exibir tal continencia
- Cinco minutos! - de facto,
Não ha duvida que é um acto
Maravilhoso, estupendo,
Que só se acredita vendo,
Como eu vi, estupefacto!...

Certo haverá gente fôfa
Que, troçando o autor da idéa,
Critique a nobre assembléa
E ria, com ar de môfa;
Porém a opinião balôfa
Da récuva futil e ignara,
Que tudo no mundo encara
A sorrir com um riso estulto,
Não pôde offuscar o vulto
De uma homenagem tão rara...

Porque, enfim, esse mutismo
- Digam embora o contrario -
Seja ou não extraordinario,
Não denota cretinismo;
Por minha parte, até scismo
Que foi um bello expediente,
Com que o illustre presidente
Quiz livrar os seus consocios
Dos vãos conceitos beócios
De algum discurso imminente.

Que, entre os membros do Instituto,
Ha talentos formidandos
E que os sabios são aos bandos
- É coisa que não discuto:
Cá por mim, até reputo
Em grande conta os taes sabios,
Peritos nos astrolabios
E mecânica dos mundos,
Mas ainda mais profundos
Quando não abrem os labios...

Ha muita gente erudita
Na austera communidade;
Mais de uma celebridade

Conheço, que a felicita:
Pois não é pequena dita
- Entre outras muitas que, a medo,
Aponta o publico a dedo -
Ter á testa uma figura
Com as barbas e a compostura,
De um Alfredo de Toledo!...

Poucos serão, além disto,
Os congressos (não engrosso...)
Que possuam, como o nosso,
Um benedicto Calixto:
A cujo lado registro
Um Deusdedit Araujo,
Padre-philosopho e cujo
Talento e modos ufanos
São o pasmo dos profanos
E do vulgacho sabujo...

E o Passalacqua? E a madura
D. Maria Renotte,
Que de taes sabios no lote
Não faz, certo, má figura?...
E aquelle de pelle escura,
Conego Hygino chamado?
E o Ernesto Goulart Penteadado?
E o Ludgero famoso,
Que morreria de goso
Se chegasse a deputado?...

E o Oscar Marcondes? - Se cito
Tantos nomes de respeito,
Tem este todo o direito
De aqui figurar inscripto. -
Nem monsenhor Benedicto
Com seus robustos talentos
Tem tantos merecimentos
Como os que elle em si presume
Cada vez que deita a lume
Os seus partos succulentos!

O seu voto esclarecido
Sobre incas e bandeirantes
O Cantinho e o Altino Arantes

Botou de queixo cahido!
O mais que tem produzido
Sobre o chá, o queijo e o matte,
Lhe constitue o remate
De uma obra esplendida, incrível,
Que o eleva, de facto, ao nível
Dos campeões do disparate.

Ora bem: se realmente
Ha no Instituto taes ssbios,
Aquella inercia de labios
Não deve pasmar a gente;
Pois, embora ella apparente
Uma tolíce que espanta,
Ha por ahí quem garanta
- E eu affirmo, sem receio -
Não foi por falta de meio,
Nem por falta de garganta...

Sim: qualquer dos portadores
Daquellas fronte eleitas
Sobre Teixeira de Freitas
Podia dizer primores.
Eu sei, alli, de oradores
Tão versados nas sciencias
Que um só fez dez conferencias
Para provar aos confrades
Que o celibato dos frades
É de graves consequencias...

De outro que Dias se chama
Sei que esgotou mil recursos,
Fazendo trinta discursos
Para mostrar, como é fama,
Que barro é o mesmo que lama;
E que, dando-lhe na cuia
Provar que, em lingua tapuia,
Piracaia é peixe pôdre,
Falou, mas cheio que um ôdre,
Do Carvanal á Alleluia!

Em summa: applaudo a altitude

Do inegualavel congresso,
 A cujo bom senso peço
 Que de systema não mude.
 Ponha-se logo um açude
 Á oratoria avacalhada:
 Pois seria idéa azada
 Que, em vez de dizer tolice,
 O Instituto persistisse
 Sempre de bocca fechada...

(*Vespeiro*, p.3-10)

MARRADAS

I

(O vereador Joaquim Marra fez, na última sessão da Camara Municipal, um discurso insultuoso á memoria de Emilio de Menezes.)

Não te offendas, Emilio, se na escura,
 Na torva estancia onde o teu corpo jaz,
 Tenta escoucear-te uma cavalgada,
 Numa explosão de colera minaz.

Tu, sonhador, alma gloriosa e pura,
 Na memoria das gentes viverás,
 Tu não foste de todo á sepultura!
 Não te offendas, Emilio; dorme em paz...

Deixa-o marrar, na Camara ou na praça;
 Deixa ganir o excelso parvoeirão,
 Com mil esgares da figura baça.

É natural, não causa admiração,
 Que, roendo-te uns vermes na carcassa,
 Outros te roam na reputação...

(*Vespeiro*, p.26)

PERIGO AMARELLO

A falta de braços obrigou o governo de S.
Paulo a contractar com uma companhia nipponica
o transporte, para o nosso Estado, de cinquenta mil
japonezes.

Tenho ouvido, varias vezes,
Censurar, em verso e prosa,
A lembrança luminosa
De importarmos japonezes.
Penso nisto, ha muitos meses,
E chego a crêr insensata
A opinião que desacata
Tão opportuna medida,
Pelo engenho concebida
De D. Candido Batata.

Confesso que não atino
Com as razões de tal censura,
De que tóca, por ventura,
Bôa parte ao proprio Altino.
Pois só mesmo algum cretino
Podia achar imprudente
A immigração de uma gente,
Que, se a linguagem baralha,
Comendo o arroz, deixa a palha,
- Vantagem mais que evidente.

Vantagem não despicienda,
A qual, talvez, suavise
As aperturas da crise,
Dia a dia mais tremenda.
Vantagem grande, estupenda,
De benefícios a rôdo,
E que, sendo um bello engôdo,
Aproveita - dá na vista -
A muito nóbre estadista,
Talvez ao governo todo...

A raça é feia... Não digo
Que o não seja, nem discuto.
Mas semelhante attributo
Não oferece perigo.
Feio é - el nuestro bueno amigo,

Contador de patarata,
El mui noble diplomata,
Señor Leopoldo de Freitas;
É feio o Altino ás direitas;
Feio, o Candido Batata.

Feio, feio, feio, feio,
De infinita fealdade,
É o Zé Brazil Piedade,
Da "briosa" antigo esteio;
Feio que causa receio,
Mais feio do que um aborto,
É o boticario Oscar Porto.
Pasma infunde, mette susto
O Seabra (Demetrio Justo),
Que, sobre ser feio, é torto.

Se fealdade doesse,
Em constante berraria
Muita gente viveria,
Se de chorar não morresse.
O Gusmão (coitado desse!)
Certo, poria o Senado
Em tres tempos alagado,
Fazendo com elle coro
O Lins, num sentido choro
De bezerro desmamado.

Em pranto, o dia inteiro,
Commovendo todo o mundo,
Causariam dó profundo
O Virgílio e o Conselheiro.
Com o Káká por companheiro,
Chorariam tanto e tanto,
Que não era para espanto
Vel-os a patria querida
Afogar, perder a vida
na enxurrada do seu pranto...

O capitão... Que desdita,
Rodolpho, seria a tua!
Inundavas toda a rua,
Desgraçando a gente afflicta.
E, á falta de um paú de pita,

Em que escapasses, medroso,
Ao diluvio pavoroso,
Tu mesmo estarias fresco,
Com o teu topete claunesco
E o teu prestígio famoso...

Melhor sorte não tivera
O triste Mario Tavares,
Cujos comicos esgares
Lhe dão visos de megéra.
Mais feio que elle não era
A avó-torta de Rolando!
Pois ninguém o excede quando
Marca a heroica dentadura,
Ou na palestra se apura,
Perdigotos disparando.

Também por bello não passa
(Que é feio como quinhentos!)
O illustre auctor dos REBENTOS
De memoravel caraça,
A elegancia, o gesto, a graça,
Que elle imita de Petronio,
Nem com a ajuda do demonio
Corrigem a natureza,
Ou minoram a rudeza
Do seu todo de bolonio.

Com suas rezas ao Demo,
Do proprio Demo é o retrato
O poetarrão Wencesgato,
Ante cujos versos tremo.
Pope, feio em tanto extremo,
Que chegava a ser disforme,
Ao ver-lhe o carão enorme,
Um Adonis se creria.
Quasimodo sorriria
Do seu todo desconforme.

Cara côr de rapadura,
Ou de caboclo opilado,
Está o Gomide arrolado
Entre os de ruim catadura.
Tem tal geito, tal figura

Que, tomado de improviso,
Fica um homem indeciso
Ante este grave problema:
- Se é mais feio do que o Zema,
Se mais feio que o Adalgiso.

Nem todos (isto se entende
Como cousa muito clara)
Do Gabriel de Rezende.
A beleza não depende
Da vontade da pessoa.
Quem feio nasceu, é átôa...
Não ha geito, nem maneira:
Feio fica a vida inteira,
Tal qual o Zéca Lisbôa...

Esta, a verdade. E, pois, creio
Que, em bôa logica, é infame
Que a gente se insurja e clame
Contra um pôvo, por ser feio.
A idéa a seu tempo veio,
Que é tempo de ter juízo.
Pois, segundo o que diviso,
E mostram certos manatas,
Onde tanto sobram patas
De braços é que é preciso...

(Vespeiro, p.55-62)

SÁTIRA DE COSTUMES

DESASTRES...

(No último grande baile, arrebutaram os botões de certa peça íntima da "toilette" de uma senhorita. A peça caiu no meio da sala, com desenxabimento geral dos circunstantes. - D'A Cigarra.

São coisas desagradáveis
- Sobre isso ninguém duvida -
Porém... são coisas da vida,
E coisas inevitáveis.

A gente que vae ás festas
E se exhibe nos salões,
Está sujeita a uma destas
De arrebentar os botões...

Que a moça não se apoquente:
Coisas mais graves do que isto
Por este mundo de Christo
Succedem frequentemente.

Haja vista - o caso, li-o
Relatado nos jornaes -
O que aconteceu no Rio,
Nos ultimos carnavaes.

A coisa, lá, foi tremenda,
Pois, segundo se proclama,
Appareceram na lama
Quinhentas calças de renda!...

E todinhas, todas ellas
- Não se sabe de excepções -
Eram calças de donzellas:
Tinham perdido os botões...

(*Vespeiro*, p.53)

O CREDO

*Credo in unum Deum patrem omnipotentem,
factorem coeli et terrae.*

Creio em Deus Padre, todo poderoso,
E em seu filho - Jesus,
Que nos livrou das garras do Tinhoso,
Morrendo numa cruz.

Creio na Virgem-Mãe santificada
E admiro São José,
Exemplo da paciência illimitada
Dos homens que têm fé...

Creio ainda no céu, creio no inferno,
Onde, por nosso mal,

Pedro Botelho atíça o fogo eterno
Da caldeira fatal:

Dessa caldeira immensa em que elle frege,
O Gabiso feroz,
As almas dos atheus, da gente herége
E siurda á nossa voz.

Creio no papa, nos cardeaes, no clero
E na sua missão.
Creio que Deus é assim como um Cerbéro.
Do mundo eterno espião.

Creio na pacovice dos burgueses,
Excelsos parvoeirões.
Aos quaes a igreja arranca muitas vezes
Os ultimos tostões...

Creio que a ignorancia e a ingenuidade
Têm vantagens de truz,
Visto que a seára que a sciencia invade
Nunca jamais produz...

Creio nas leis da Santa Madre Igreja
E na resurreição
Da came... que, peccado embora seja,
É sempre um petiscão...

Que o diga o Santo Borgia, puritano
Á Biblia tão fiel,
Que chegou a mudar o Vaticano
Num sagrado bordel.

Creio que a pança cheia é uma delicia
E a vida faz amar,
Quando não custa mais do que a malícia,
Que intruja o mundo alvar.

Creio que a hypocrisia é uma belleza,
Pois, se não fosse assim,
Veria a padrecada, com certeza,
Perdido o seu latim.

Creio que muito vale a sacra astucia,
Que os homens presos tem.
Bem dita a estupidez e a santa sucia
Louvada seja. Amen!

2 SÉRIE DE TEXTOS SOBRE "A GRIZIA PULITTICA" DO PRP, PUBLICADOS EM FEVEREIRO DE 1924, N'O ESTADO DE S.PAULO

A GRIZIA PULITTICA

As digraraçó du Mussolino di Macahé - Isto é un sofismico - Va'ta Piá'u
Bôio - Quero asabê se istas digraraçó é Indiflnida e Indifinitivia

SEGONDO CASO

A Mussolino di Macaé fiz nu sabatto una digraraçó p'ru Curréu Baolisdano
dizéno: - *"Chi non fui, non é i non sará candidato c'oa prizidenza da a
Ripubliga"*

Istu inveiz non tê importancia pur causa che illo podi non sê candidato c'oa
prizidenza ma podi sê prizidentimo.

Sê candidato, é una cósa i sê prizidentimo é otra cósa.

Istu, na scienza da Logia si xame um "sofismico". Per inzemplo: o Soaros
do Côtto fiz una digraraçó chi é candidato p'ra disputado, non é? Isso non quére
dizê che illo vae sé disputado! Molto pelo contrario, illo vai sê adirrotado! Otro
inzemplo: o Luigi di Quiroiz dissu inda a Gamera Municipale, chi, apezar di tê si
avaccagliato intráno p'ra xiapa du guvernimo, illo séno integido á di sê indipen-
denti c'oa pinió du PRP (Põí, raspa, põi), inveiz nó pur causa chi desdi u die che
illo intrô p'ra xiapa du guvenimo illo non pregô maise né un alunzio inzima us
poste di luiz inletrica.

Maise un inzeplu: tuttas genti anda dizéno chi u Totó Lacerdimo non tê talentimo, ma istu, non quére dizê che illo segia burro!

Di adondi si concrué chi né tutto chi é luiz é ôra i né tutti chi inlumina é lamparina.

O Mussolino di Macaé dizéno chi non é candidato p'ra prizidentimo, non dissì chi, non sará prizidentimo.

As tale digraraçó

digraraçó du Curréu Baolisdano só una tapiaçó p'rus troxa ma io é chi non vô na onda pur causa chi já fui invacinado trez vez: gontra a bixighia, gontra a febrimarella i gontra as storia da garoxina.

I tê maise, seu Mussolino! Quano a genti quére alugá uma gasa a genti péga un pidaço di papelo bê grandi, scrive assi: *"lugase ista. Si trata na a Benha, xiaves nu Billezigno"*, i pindura bê na gianella da a frente i non inda a porta da a guzigna pur causa che sinó ninguê non inxerga. Vucê inveiz fiz as tale digraraçó i amandô impubricá nu Curreu Baolistano chi ningê lê. Io queriva chi vucê mandassi impubricá na "Sessó livria" du "Stá di San Baolo", ai si che io avia di creditá chi saria una dicraraçó *indifinida* i *indifmitivia*. Buttáno alunzio inda a porta da guzigna, seu Mussolino, vucê non aluga a gasa.

Manhá tê maise.

Juó Bananére

Poete, barbiére i giurnaliste, moradore c'oa rua Oxinto Luigi n.0B.

Arrigonheço a firma sopra coa tistimonia da Virdadi Pietro Gaporale, tabellio provisóro di Macaé.

(*O Estado de S.Paulo*, 12.2.1924, p.8)

UNA PIQUENA CIRCUMFERENZA INZIMA DU MUSSOLINO DI MACAÉ

TERCÊRO GAXO

- Bondie sô Mussolino!
- Bondie Bananére! O che manda?
- Io sô dottore!?! Io non mando nada! Chi manda aqui nista gapitania é u signore!
- É modestia sô Bananére!
- Intó io sô besta?! Intó io non tô veno!?! U signore quizi sê segretario da polizia, e fui! Quisi sê Guvernatore da città, i fui! Quizi sê Guvernatore du Stá di

San Baolo, i fui! Quizi sê Storiadore, i fui! Aóra u signore stá quireno sê Pridentimo da a Republiga i à di sê, i si um signore quizê sê Papa tambê à di sê, perché San Pietro non éra no importanti come u signore fui!!

Chi ti vê oggi i che ti viu! Chigné chi á di dizê chi vucê gia fui barítono abarato in Batatalo, vucê che oggi ganta di gallo nu Brasile intêro, i ninguê ganta maise artu chi vucê?!

- Você vai vê io gantá di gallo é nu die 17! Aí é chi vucê vai vê chigné um figlio di meu paio!

- Intó non tê pirighio du signore aperdê as inleçó?

- Che speranza! Já tumê tuttas pruvidenza! U Valuá... vucê si alembra du padri Valuá?...

- Uh! si mi alembro! Aquillo padri indisgrazia-

to chi atraui a patria na casió da guerre cos allamó?

- Issu mesimo! U Valuá fui p' ra Tobaté con centos vinte surdado p' ra agaranti p'ru inlettorado a liberdadi di vutá, "in quem io quizé"! U Taliba Lionélo livó guatros covêro da Gonsolaçó p'ra rinforçá um pissoalo du cimitéro di Biragiú.

- Si signore! Vucê é un bixo!

-I tê maise só Bananére! Disposa da dirrota da Galligaçó io vó dá una brutta festa nu Pallazzo i u Totó Lacerdimo vai afazê un brutto disurso.

- Discurpe só dottore! Io credito tutto chi u signore mi cuntá! Ingulo tutto chi u signore quizé! Ingulo até um viaduttimo du xá, ma o disurso du Totó Lacerdimo, isso io non ingulo! Si quizé podi manda tirá midida di mim, mandi afazê u gaxó i xame u Taliba Lionélo, ma io non ingulo u disurso!!!

I fui simbóra!

Maná tê maise.

Juó Bananére

Poéte, barbiére i giurnaliste, moradore c'oa rua Oxinto Luigi n. OB.

Arrigonheço a firma sopra coa tistimonia da virdadi Pietro Gaporale, tabellio provisóro di Macaé.

(O *Estado de S.Paulo*, 13.2.1924)

AS GARANTIA DU PROSSIMO PRETO - A CIRCULARA DU XICO RIBÉRO

QUARTO GAXO

O dottore Xico Ribêro, inlustro segretario de Polizia du onrado guvernimmo di sua incellenza u dottore Oxinton Stradêro, eis futuro pridentimo da a

Ripubliga, amandô onti una circulara p'rus indeligu du intiore ingoncibida nas seguinte parola:

"Signore indiligato di polizia.

Di ordia du onrado dottore presidentimo du Stá, acumunico p'ru signore chi você devi si disimpenhá u maise pussiver p'ra insigurá a libertá das prossimas inleçó. Si argunos alementes disordiére da oposiçó quizé perturbá as ordie du preto vuceis devi agi, porê com moita gautela!! Vuceis devi mandá amatá primière p'ra adisposa interrá. Non dexi inteira ninguê vivo, sinó podi argun incominciá di gridá im baxo da a terra i disposa a oposiçó chi é molto linguaruda é gapaze di dizê chi fui a genti chi mandô amatá.

U onrado prisidentimo du Stá feiz speciali gwestó di invitá o tutto transimo quarquére dirramamento di sangue. Si agazo segia prciso amatá arguê, é migliore manda torce u piscoço! Ma si istu non fô inpuisse, intó mandí gortá u piscoço i tampá con cera p'ra invitá dirramamento di sangue.

Nista gwestó di derramamento di sangue u onrado presidente tê una pinió 'indifinida e indefinitiva."

U onrado prisidentimo quére chi segia respetado nas prossimas inleçó aquillo celebros versigno da sua lavria, impubrigato na "Storia das Gapitania":

Io só gabre pirighioso
Quano pego a pirighiá!...
Amato sê fazê sangue, morena!
Ingulo sê mastigá!!...

Nisto sintido já sigui instruções també p'ru Taliba Lionelo.

U onrado prisidentimo du Stá també tê uma pinió "indifinide i indefinitiva" sobri u talento du Totô Lacerdimo. Si apparecê aí arguê chi aduvide du arifirido tatentimo non sisqueça du versigno da "Storia das Gapitania".

U nivelo intelektuale du Totó é molto maise arto chi u nivelo du Damanduateí in dies di inxurrada!

Saluti e figlio masculo!

"Impregato du Oxinto Stradêro con treiz conto; pur meze, sê gama i mesa i né roba lavada, maise con diretto a ottimobile i con diretto di insisti as nauguraçó das Strada di rodagia."

Manhá tê maise!

Juó Bananére

Poéte, barbiére i jornaliste, moradore c'oa rua Oxinto Luigi n. OB.

Arrigonheço a firma sopra coa tistimonia da virdadi Pietro Gaporale, tabellio provisóro di Macaé.

(O Estado de S.Paulo, 14.2.1924)

IN DIFESA DI SUA INCELLENZIA - CHE INGRATTIDÓ DU POVO BAOLISTA

QUINTO GAXO

Us nimighio du onrado präsidentimo du Stá, signore dottore Mussolino di Macaé ándano dizéno che illo non fiz nisciuno binifizio p'ru Stá durante a sua indigestó nu guvernimo. Mintira! Intrigues de opposiçó! Invegia distu pissoalo chi non tê u talentimo p'ra burro di sua Incellenza. Ma aqui stá u Bananére p'ra difendê u onrado guvernimo di Mussolino di Macaé numaro I. Iscuita só come é che si tampa a bocca da opposiçó!...

Quanto é chi costava un sacco di fijó antes du guvernimo di Mussolino di Macaé? Costava quindicis milaréis. Quanto gasta oggi? Centos vinte milaréis. Un sacco di assucaro chi primiero costava trintas mila reis oggi costa centos mila reis. Un ghilo di arroso chi primiero costava duzentó oggi costa dieci testó. As banana chi costava diece uno testó coste oggi testó gada una. Tuttos prodotto anazionalo oggi stó maise avalorizado. I perche? Chi fui che fiz estu milagro? Fui illo! Fui o dottore Mussolino di Macaé.

Fui u caso chi as Strada di ferro stávano quirêno cumpra maise vagó p'ra inxê u mergato di mergatoria i dismoralizá us precio. Intó u dottore Mussolino fico safato, pigô u dignêro da a Sorocabana i amandô afazê stradaza di rodagia; non dexô as Strada de ferro particolare afazê imprestimo i pronto! Tutto subi di precio chi fui una billeza! A genti chi aprantava dieci sacco di fijó pranta oggi uno solo, i gagna a mesima cósa. É virdade chi a vida oggi stá moita gára i a genti tê de prantá vintes sacco p'rá podê avivê, ma si a vita stá gara a corpa non é di sua Incellenza!

A corpa é de guérre c'oa Orópa!

Antigamenti a genti tenia un nigozio in giundiais, per inzempro! Teria de tumá u bondi, i na staçó, spera u trenhes, inbargá, livava un brutto tempo pra xigá lá, disposa tenia de aspettá u trenhes di novamente ecc, ecc. i ainda apagava dieci mila reis uno apassagio di seconda ida i vorta. Oggi inveiz nó! Oggi é una cangia! A genti xame uno attomobile, apaga dois gonto di réis, vai p'ra Giundiais i vorta i u trenhes ainda né xigó na staçó!

Non tivessi as Strada di rodagia chi u onrado guvernimo du dottore Mussolino mandô afazê i una óva chi a genti p'ra Giundiais di automóver!

Antigamente chi é chi rappresentava u guvernimo di San Baolo nu Rio du Gianére? Chi era u "lidere"? Era u Arvo di Garvaglio, un troxa!

U dottore Mussolino chi só gosta di genti di talentimo come illo, mandô simbóra u Arvo i vai buttá nu lugáro delli u Totó Lacerdimo chi é un bixo p'ra afazê un disgorso!! Quano aparla u Totó até us paralilepipe das rua si alivanta i grida: - Ai migno ermo! Mostra p'ra oposiçó chi vucê é un batuta!!!

I aóra queri vê chi é gapaze di arripiti chi o onrado guvernumo di sua Incellanzia non prestô! Quale é u ingrato chi tê curagio di dizê chi u Mussolino di Macaé non é un bixo! Un uómo chi fui segretario prefetto, pridentimo du Stá e chi desdi chi screveu a "Storia das Gapitania" apassó a sê un uómo preistórico!

Io si fossi u Mussolino adianti di tamagna ingratidó vurtava p'ra Macaé!!!
Manhá tê maise.

Juó Bananére

Poéte, barbiére i jornaliste, moradore c'oa rua Oxinto Luigi n. OB.

Arrigönhço a firma sopra coa tistimonia da virdadi Pietro Gaporale, tabellio provisóro di Macaé.

{O Estado de S.Paulo, 15.2.1924, p.8}

IO TAMBÊ VIRÊ GAZAKA - U PARTIDO DU GUVERNIMO É U MIGLIORE -
TUTTOS MUNO VIRA A GAZAKA PERCHE CHE IO TAMBÊ
NON POSSO VIRÁ - QUERO SÊ BURRO CO GUVERNIMO
I NON QUERO TÊ TALENTIMO C'OA OPOSIÇÔ!

SESTIMO GAXO

Venho oggi acummunicá p'rus mignos amigos che io tambê virê gazaka! Isti nigozio di stá na oposiçó no vali nada! Non vê u Luigi di Quirois che virô a gazaka i já vai sê disputado federalo giunto co guvernumo? I u Totó Lacerdimo intó chi era partidario do Arvo i fui só virá a gazaka já gagnó un imprego di senadore federalo?!

U dono dus imprego é u Guvernumo, u dono dos aramo du Tisôro é u Guvernumo, u dono da gadeia é u Guvernumo e u dono du Guvernumo é u Mussolino, intó, io chi non sô di ferro, mandê a oposiçó pranta batata e aóra sô também du partido du Mussolino! Evviva u Mussolino di Macaé! Cò Guvernumo a gente tê aramí, imprego pubrico, passi di bondi, tutti di meagára i podi quibrá a gabeza da oposiçó, podi sê ladró di galligna, podi sê burro, sim virgogna, tutto! i non vai p'ra gadeia!!

A genti c'oa oposiçó apanha, perdi a inleçó i ainda inzima di tutto vai p'ra gadeia! Co Guvernumo inveiz nó! Si un posicionista quére avutá contra agente é só axamá u Xico Ribêro i dizê: — Xico! prenda istu soggettigno na a gadeia!... i pronto!

Io já sê chi a oposiçó vai mi chamá di burro, ma non s'importo! Vô sê burro giunto cô Totó Lacerdimó, giunto co Giulio Presta, co Fretas Valle, vô se avacalhato giunto co Luigi di Queirois i vô sê cangacêro giunto co Taliba Lionelo man non ê di sê maise posicionista!

Quéro sê burro cô guvernimo, i non quero sê un talentimo na oposiçó!

Io dicraro aqui pubricamente chi ingulo tutto chi dissí gontra o dottore Mussolino!... Chi fui chi dissí che illo nascê in Macaé?! Che nascê in Macaé u che! Sua Incellenza nascê proprio nu Braiz i fui inrigistrado inda a igreja du o Billezigno i chi inrigistrô elli fui un tio du Dino Bueno xamado padri Tobia. Io fui testimonia distus fatto! Tambê istive lá u padri Valuá-Galabaro ecc, ecc.

Aóra que io só du Guvernimo io vô afazê una brutta cavaçó:

- Comme u dottore Mussolino non quére maise sê Prisentimento da a Republiga io vô pidi p'ra illo cavá isto imprego p'ra mim!

Manhá tê maise.

Juó Bananére

Poéte, barbiére i jornaliste, moradore c'oa rua Oxinto Luigi n. OB.

Arrigonheço a firma sopra coa tistimonia da virdadi Pietro Gaporale, tabellio provisóro di Macaé.

(*O Estado de S.Paulo*, 16.2.1924, p.8)

OGGI CHI NOIS VAMO VÊ CHI É CHI TÊ GARAFASIAS P'RA VENDÊ - NU
ABAIX'O PIQUES TUTTOS MUNDO VOTA C'OA XIAPA DU GUVERNIMO - IO
GOSTO MOLTO DI SUA INCELLENZA - NOIS DUGVERNIMO
VAMOS AFAZÊ UN FREGIO OGGI

SETTIMO GAXO

É oggi chi nois vamo vê chi é chi tê garafasias p'ra vendê! Chi stá con nois du guvernimo stá, chi non stá, va nu Rodovaglio tirá as midida! Axo bó tratá tambê di cavá u gamignó.

Nu Abaix'o Piques, dove stó'io u xefe da Gomissó Direttora, chi non vota c'oa xiapa du guvernimo vae p'ra gadeia.

Sua Incellenza quére i tê di sê! Io tambê sô assi! Con nois du guvernimo é asi! Pon, pon! quegio i marmelada!...

Si come as cosa stó meio pretta io já inriquisitê un batagliô de a forza publga p'ra agaranti a liberdadi di vóto nu Abaix'o Piques. Sua Incellenza quire chi tuttós muno possa avuta livrimenti na xiapa du guvernimo!

Oggi, nois du guvernimo stamos també admittindo tuttus funzionáro publígo chi stavo queréno avotá c'oa opposiçó. Chi non vóta c'oa genti non é amigo da a genti i chi non é amigo da a genti é nimigo da a genti i chi é nimigo da a genti é nimigo du presidenti e chi é nimigo du Prisidenti é nimigo du guvernino e chi é nimigo du guvernimo non podi sê impregato du guvernimo! É lógimo... i pur istu amutíve vae p'ro oglio da a rua.

Nois du guvernimo non queremos sabê di voto segreto! Tê di vutá na a frente di tuttus munno p'ra non atraí a genti.

Sô ordias du xefe! Chi manda aqui nista gapitania é u dottore Mussolino!

Io també mando un pochigno, maise é só lá nu Abaix'o Piques.

Nois du guvernimo també vamos mandá una purçó di surdado segreto prigá u pau nu pissoalo chi andaro dizéno chi sua Incellenza nascê in Macaé. Io non vô apanhá també pur causa che io já inguli tutto chi dissi contra Sua Incelleza! I se illo quizé io ingulo tutto otraveiz.

Io gosto molto du dottore Mussolino pur causa che illo é un uómo grandi, bunito, barbadigno, valenti e xiroso.

Manhá té maise una ganginha!

Juó Bananére

Poéte, barbiére i jornaliste, moradore c'oa rua Oxinto Luigi n. OB.

Arrigonheço a firma sopra coa tistimonia da virdadi Pietro Gaporale, tabellio provisóro di Macaé.

(*O Estado de S.Paulo*, 17.2.1924, p.12)

A GANGIGNACHE IO PROMETTI - IO DIVIRÕ A GAZAKA
OTRAVEIS - U GUVERNIMO LIVÕ NA A GABEZA, O MUSSOLINO
TAMBÊ E O VALUÁ TAMBÊ - SÔ INTRÕ U TOTÔ PUR CAUSA CHI
TÊ TALLENTIMO - MANHÁ NON TÊ MAISE

Conforme anuticiê altrodie io virê a gazaka gontra u pissoalo da colligaçó pur causa chi du lado duguvernimo a genti stava mais agarantido; oggi inveiz tegno de acumunicá chi disvirê a gazaka de novo! Io sô chi né u Totó! Viro i disviro a gazaka come chi mangia u pidaço di pon.

Io virê a gazaka co guvernimo també pur causa che io pinsava chi u guvernimo iva gagná as inleçó, inveiz u guvernimo livô mesimo nu arto da a gabeza!...

U pissoalo da colligaçó intró tuttós inveiz chi u guvernimo tive seis agandido dirrotado. Dista veiz u Mussolino predeu chi né tutto chi é luiz é óro i né tutto chi inlumina é lamparina!

Se stava io un Prisentimo, i si levassi un gontravapore come u Mussolino, giuro p'ra arma du migno avó chi apidia indimissó mediatamente! Si aóra che illo é Prisentimo já stá avaccagliado dista maniera guano illo asai da a prisidenza precisa a genti butta a mó nu narizi quano apassá aperto delle. Illo non pedi adimissó du guvernimo di medo di non cavá un passi i tê di vurtá di tercêra crassia p'ra Macaé... Io uvi acunta també chi u Valú vai livá nu certo da a gabeza! Uh! che bó! Se illo fô indigolato io vô apindurá a gabeza dilli bê nu arto du mastro du Parana! I vô mandá a banda di muziga tuccá u inno allemó.

Du pissoalo du guvernimo só intró u Totó pur causa che illo si, tê valore p'ra burro i talentimo intó ne si parla! É o che si podi adizê un gamarada podri di talentimo! É un talentimo "indifinido i indefinitivo".

San Baolo con una pareglia come u Totó co Margolino na gamara afederala é gapaze di acunduzi u gamignó du guvernimo come ningué!

Con istus dois, o nívelo intelletuale da arripresentaçó paulista attingi un nívelo intelletuale di sua Incelleza Mussolino Macaé numaro 1.

Quano u Mussolino vutá p'ra Macaé io vô na staçó acumpanhá elli i vô xurá p'ra burro! Quano u trenhes aparti io vô dizê p'ra elli assi: - Dexi stá giacaré! a lagôa à di seccá i vucê á di sê prisidentimo da a Republiga una óva!...

Manhá non tê maise. Cabô!

Juó Bananére.

Poéte, barbiére i giurnaliste, moradore c'oa rua Oxinto Luigi n. OB.

Arrignonhço a firma sopra coa tistimonia da virdadi Pietro Gaporale, tabellio provisóro di Macaé.

(*O Estado de S.Paulo*, 20.2.1924, p.10)

3 O ARQUITETO ALEXANDRE RIBEIRO MARCONDES MACHADO EM ARARAQUARA

O registro da presença de Alexandre Ribeiro em Araraquara diz respeito especialmente à sua atividade como arquiteto.

Alexandre era primo e cunhado de Trajano Machado (José Trajano Marcondes Machado). Trajano casou-se com uma prima, que era irmã do arquiteto; sendo ele órfão de pai, é possível supor que a família numerosa tenha vindo para Araraquara viver sob os cuidados do casal. Alexandre Ribeiro viveu parte de sua infância nessa cidade (Melo, 1954, p.327-8).

Trajano era advogado e, pelo menos desde os 25 anos de idade, atuou em Araraquara, aparecendo em processo-crime como advogado no ano de 1905. Viveu no local até 1926, tendo se retirado por pressão do grupo político que deteve o poder desde 1908. Atuara como advogado desse grupo (dos filhos do coronel Antônio Joaquim de Carvalho, morto em 1897) em que a liderança foi exercida por Tito de Carvalho, Dario de Carvalho e depois Plínio de Carvalho, com o qual Trajano se incompatibilizou em 1924, depois de ter sido um componente importante do PRP local.

Os projetos e desenhos produzidos por Alexandre Machado em Araraquara datam de 1918 e 1922; são, portanto, da fase de prestígio de Trajano na cidade, o que pode permitir supor que seria por instância, por pedido seu, que o jovem recém-formado pela Escola Politécnica teria atuado na arquitetura local. Os desenhos e projetos estão todos datados de São Paulo, mas alguns, como o da remodelação do Jardim da Matriz (2.4.1918), contêm detalhes que indicam um

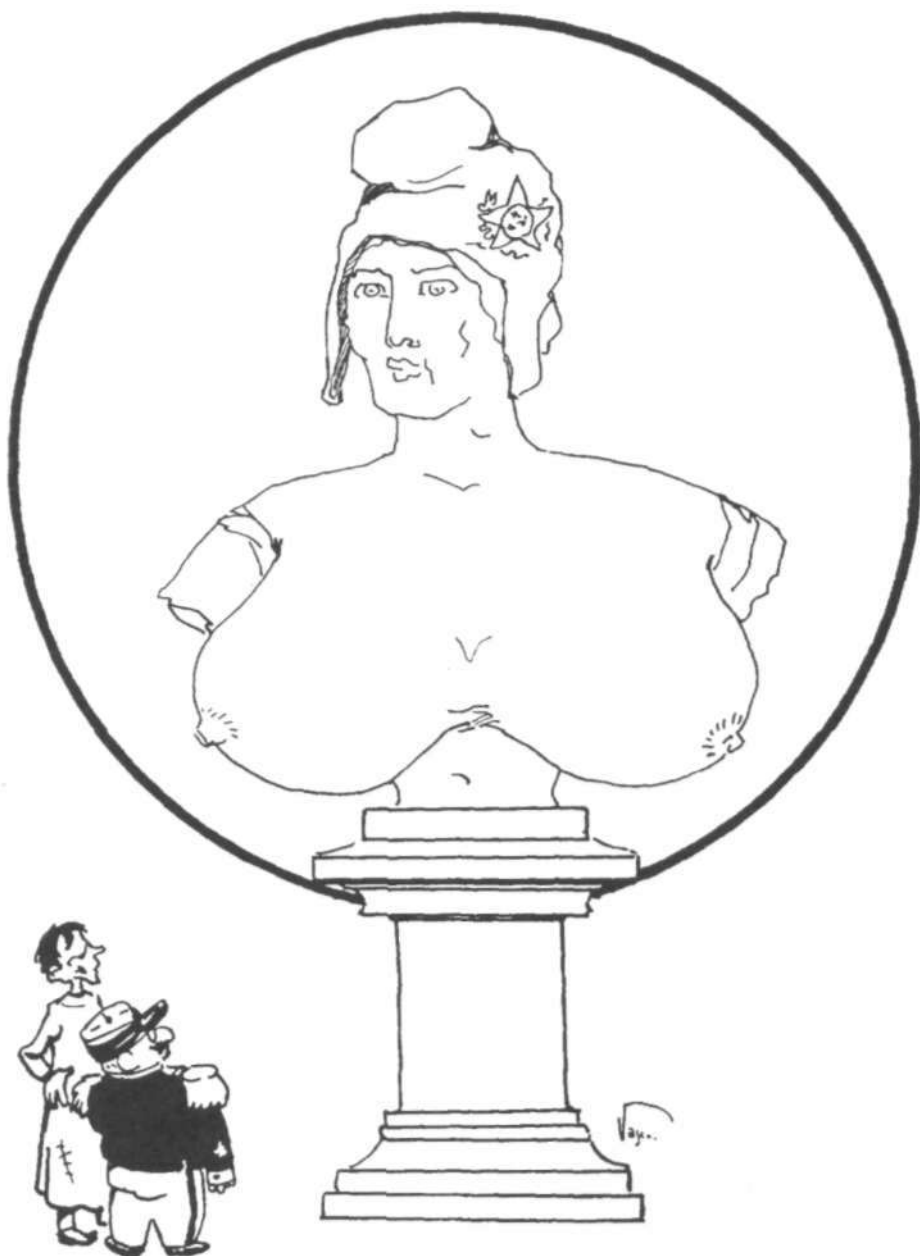
contato direto com o local (detalhes que foram concretizados e podem ser constatados ainda hoje, em 1995).

Os projetos encontrados nos arquivos da Prefeitura Municipal de Araraquara, que trazem a assinatura de Alexandre Machado, são os seguintes:

- Projeto para o novo jardim da Praça da Matriz (São Paulo, 2.4.1918, assinado Alexandre Machado, engenheiro civil).
- Escola Pública de Rincão (São Paulo, 9.10.1918, assinado por Alexandre Machado, engenheiro civil).
- Projeto para o Clube Araraquarense e jardim (São Paulo, 1º.1. 1919).
- Projeto para a Escola Profissional de Araraquara (Escola normal de artes e ofícios) (São Paulo, 5.4.1921). É o projeto da parte velha da atual Escola de Farmácia e Odontologia.
- Projeto para o Stadium Municipal (arquibancadas) (São Paulo, 3.11.1921).
- Projeto para o Stadium Municipal de Araraquara - campo de futebol, bosque, duas quadras de tênis e espaço para natação (3.11.1921).
- Projeto para Casa operária Tipo A, feito para a Câmara Municipal de Araraquara (São Paulo, 12.1.1922).
- O mesmo projeto, só que colorido, em papelão branco ondulado.
- Projeto para o Internato do Araraquara College (São Paulo, 29.8.1922, assinado por Sampaio & Machado, Escritório técnico dos engenheiros Octávio F. Sampaio e Alexandre R. M. Machado). O projeto tem a planta baixa com os cômodos do pavimento térreo e do sobrado (Rua São Bento, entre avenidas Prudente de Moraes e Bandeirantes).
- Projeto para o Internato do Araraquara College (São Paulo, 2.9.1922), fachada principal.

ESCRITOS DE JUÓ BANANÉRE EM ARARAQUARA

Não há qualquer registro de escritos de Juó Bananére na imprensa local. Isso não significa que nada tenha publicado; nada foi encontrado nas coleções mais significativas que são as do *O Araraquarense* (entre 1912 e 1917), *Jornal de Notícias* (de 1906 a 1910) e *Gazeta do Povo* (de 1925 a 1927). Há outros jornais com coleções menores; o mais importante deles foi *O Popular*, que atuou como porta-voz do grupo que esteve no poder até 1930. Esse jornal teve suas oficinas empasteladas em outubro de 1930 pelos adversários do grupo que detinha o poder. O jornal funcionava numa oficina na Avenida Brasil, largo da Matriz, e junto com as máquinas foi também queimada no Largo a coleção dos números publicados.



ISTO NÃO É REPÚBLICA.

– Acha-a com os seios muito desenvolvidos?... Que quer, Marechal! É a nudez crua da verdade. A República dá de mamar a tanta gente!...

Vasco Lima. *O Gato* (22.3.1923)

FIGURA 15 - LIMA, H. *História da caricatura no Brasil*, v.1, p.199.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros e Teses

- AMARAL, A. *O dialeto caipira*. São Paulo: Anhembi, 1955.
- AMERICANO, J. *São Paulo naquele tempo (1895-1915)*. São Paulo: Saraiva, 1957.
- ANDRADE, C. D. de Hino Nacional. In: *Reunião: 10 livros de poesia*. 9.ed. Introdução de Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- ANDRADE, M. de. *Poesias completas*. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.
- ANDRADE, O. de. *Poesias reunidas*. São Paulo: Difel, 1966.
- _____. *Um homem sem profissão, sob as ordens de mamãe*. 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976. (Obras completas, v.9).
- ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d. (Coleção Universidade de Bolso).
- BANANÉRE, J. *La divina incrensa*. São Paulo: Folco Masucci, 1966.
- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.
- BARBOSA, F. de A. Nair de Teffé: "Sou francamente pelo sorriso em matéria de caricaturas". In: _____. *Testamento de Mário de Andrade e outras reportagens*. Rio de Janeiro: MEC. (Serviço de Documentação).
- BARBOSA, R. A questão social e política no Brasil. In: _____. *Rui Barbosa, escritos e discursos seletos*. Seleção, org. e notas de Virgínia Côrtes de Lacerda. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960. p.429-70.

- BARRETO, L. *Correspondência ativa e passiva de Lima Barreto*. São Paulo: Brasiliense, 1956a. (Obras completas de Lima Barreto, v.17, t.2).
- _____. Madame Pommery. In:_____. *Impressões de leitura*. São Paulo: Brasiliense, 1956b. p.111-17. (Obras completas de Lima Barreto, v.13)
- _____. *Numa e a ninfa*. São Paulo: Brasiliense, 1956c (Obras completas de Lima Barreto, v.3).
- _____. Contos reunidos. In:_____. *Contos & novelas*. Estabelecimento do texto por Francisco de Assis Barbosa e Antonio Houaiss. Rio de Janeiro: Garnier, 1990a. (Biblioteca de Literatura Brasileira, 2).
- _____. Triste fim de Policarpo Quaresma. In:_____. *Três romances*. Estabelecimento do texto por Francisco de Assis Barbosa e Antonio Houaiss. Rio de Janeiro: Garnier, 1990b. (Biblioteca de Literatura Brasileira, 1).
- BAUDELAIRE, C. De l'essence du rire. In: *Curiosités esthétiques; l'art romantique et autres oeuvres critiques*. Paris: Garnier, 1962.
- BELLUZZO, A. M. de M. *Voltolino e as raízes do modernismo*. São Paulo, s.d. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.
- BERGSON, H. *O riso*. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- BOSI, E. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1987.
- BOSI, A. As letras na Primeira República. In: Fausto, B. (Org.) *O Brasil republicano, sociedade e instituições (1889-1930)*. São Paulo; Rio de Janeiro: Difel, 1978a. p.295-319. (Coleção História Geral da Civilização Brasileira, v.3, t.2)
- _____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1978b.
- _____. *O pré-modernismo*. 5.ed. São Paulo: Cultrix, s.d.
- _____. Poesia resistência. In:_____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1977. p. 141-92.
- BOUSONO, C. La poesia y el chiste: sus leyes. In:_____. *Teoría de la expresión poética*. 6.ed. Madrid: Biblioteca Románica Hispánica Editorial Grados, 1976. v.2, p.9-33.
- BRAIT, B. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985. (Série Princípios, 3).
- BRAYNER, S. *Labirinto do espaço romanesco: tradição e renovação da literatura brasileira: 1880-1920*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; INL, 1979.
- BRITO, M. da S. *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- BROCA, B. *A vida literária no Brasil -1900*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.
- CANDIDO, A. A personagem do romance. In:_____. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968. p.51-80.
- _____. Carta-prefácio. In: DANTAS, M. *Cornélio Pires: criação e riso*. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976a. p. 11-12.
- _____. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In:_____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 5.ed. São Paulo: Editora Nacional, 1976b. p.109-38.

- CANDIDO, A. A literatura na evolução de uma comunidade. In:_____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 5.ed. São Paulo: Editora Nacional, 1976c. p.139-92.
- _____. *Os parceiros do Rio Bonito*. 4.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- _____. Literatura e subdesenvolvimento. In:_____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987a. p.140-198. (Série Temas, 1).
- _____. A revolução de 30 e a cultura. In:_____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987b. p.181-215. (Série Temas, 1).
- CARELLI, M. *Carcamano e comendadores: os italianos de São Paulo: da realidade à ficção (1919-1930)*. São Paulo: Ática, 1985.
- CARONE, E. Madame Pommery Companhia Limitada. In:_____. *Da esquerda à direita*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1991. p.123-56.
- CARPEAUX, O. M. Uma voz da democracia paulista. In:_____. *Presenças*. Rio de Janeiro: MEC, Instituto Nacional do Livro, 1958. p.200-4.
- CASALECCHI, J. E. *O Partido Republicano Paulista (1889-1926)*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CAVALHEIRO, E. *Monteiro Lobato: Vida e obra*. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, s.d. 2v.
- CEARENSE, C. P. *Poemas bravios*. 11.ed. Rio de Janeiro: Bedeschi, s.d.
- CHALMERS, V. M. *3 Unhas e 4 verdades: o jornalismo de Oswald de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- CHAMIE, M. *Intertexto: a escrita rapsódica - ensaio de leitura produtiva*. São Paulo: Práxis, 1970.
- CONDESSA DE SÉGUR. *Memórias de um burro*. Trad. David Jardim Jr. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968.
- CUNHA, E. da. *Os sertões*. Edição didática preparada por Alfredo Bosi, cotejo e estabelecimento do texto por Hersílio Ângelo. 2.ed. São Paulo: Cultrix, Brasília: INL, 1975.
- DANTAS, M. *Cornélio Pires: criação e riso*. São Paulo: Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.
- DANTAS, P. (Org.) *Vozes do tempo de Lobato*. São Paulo: Traço Editora, 1982.
- DEAN, W. *A industrialização de São Paulo*. São Paulo: Difel, 1971.
- DEL FLORENTINO, T. A. *Prosa de ficção em São Paulo: produção e consumo (1900-1920)*. São Paulo: Hucitec; Secretaria do Estado da Cultura, 1982.
- DUARTE, P. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: Hucitec; Prefeitura do Município de São Paulo, 1985.
- FOOT, F., LEONADI, V. *História da indústria e do trabalho no Brasil: das origens aos anos 20*. São Paulo: Global Editora, 1982.
- FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Globo, 1969.
- FRANCO, M. S. de C. *Homens livres na ordem escravocrata*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1976. (Ensaio, 3)
- FREUD, S. *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Buenos Aires: Santiago Rueda Editor, 1952. (Obras completas, v.3)

- GALVÃO, M. R. E. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo: Ática, 1975.
- GOMBRICH, E. H. O experimento da caricatura. In: _____. *Arte e ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 1986. p.289-313.
- GRIECO, A. Um Maupassant brasileiro. *Ciência & Trópico (Recife)*, Fundação Joaquim Nabuco, v.9, n.2, 1981.
- GUIMARÃES, J. C. Poesia e pré-modernismo. In: CARVALHO, J. M. et al. *Sobre o pré-modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988. p.490-61.
- HANSEN, J. A. *A sátira e o engenho*: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria do Estado da Cultura, 1989.
- HARDMAN, F. F. Engenheiros, anarquistas e literatos: sinais de modernidade no Brasil. In: _____. *Sobre o pré-modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988.
- HODGART, M. *La sátira*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.
- HOHFELDT, A. A cultura italiana e a literatura brasileira. In: BONI, L. A. de. (Org.) *A presença italiana no Brasil*. Porto Alegre: Escola Superior de Tecnologia, 1987. p.405-37.
- JAKOBSON, R. Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia. In: _____. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1977. p.34-62.
- JOLES, A. O chiste. In: *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976, p.205-16.
- KAYSER, W. *O grotesco*: configuração na pintura e na literatura. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- KOSHIYAMA, A. M. *Monteiro Lobato, intelectual, empresário, editor*. São Paulo: Queiroz Editor, 1982.
- KRIS, E. *Psicoanálisis de lo cómico y psicología de los procesos creadores*. Buenos Aires: Paidós, 1964.
- LAJOLO, M. P. Jeca Tatu em três tempos. In: SCHWARZ, R. (Org.) *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p.101-55.
- _____. (Org.) Monteiro Lobato, o mal-amado do modernismo. In: LOBATO, M. *Contos escolhidos*. São Paulo: Brasiliense, 1989. [Introdução à antologia].
- LEAL, V. N. *Coronelismo, enxada e voto*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1975.
- LEITE, D. M. *O caráter nacional brasileiro*: história de uma ideologia. 3.ed. São Paulo: Pioneira, 1976.
- LEITE, L. C. M. Sobre João Simões Lopes Neto. In: CARVALHO, J. M. de. *Sobre o pré-modernismo*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1988. p.143-54.
- LIMA, A. A. *Evolução intelectual do Brasil*. Rio de Janeiro: Grifo Edições, 1971.
- _____. *Primeiros estudos*: o pré-modernismo em 1919 e 1920. Rio de Janeiro: Agir, 1948.
- LIMA, H. *História da caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963. 6v.
- LOBATO, M. Explicação desnecessária. In: _____. *Urupês*. São Paulo: Martins, 1944. (Biblioteca de Literatura Brasileira, 8).
- _____. *A barca de Gleyre*. São Paulo: Brasiliense, 1959a. (Obras completas de Monteiro Lobato, v.11, e v.12, 2t.).

- LOBATO, M. *Cidades mortas*. São Paulo: Brasiliense, 1959b. (Obras completas de Monteiro Lobato, v.2).
- _____. *Conferências, artigos e crônicas*. São Paulo: Brasiliense, 1959c (Obras completas de Monteiro Lobato, v.15).
- _____. *Idéias de Jeca Tatu*. São Paulo: Brasiliense. 1959d. (Obras completas de Monteiro Lobato, v.4).
- _____. *Mr. Slang e problema vital*. São Paulo: Brasiliense, 1959e. (Obras completas de Monteiro Lobato, v.8).
- _____. *Negrinha*. São Paulo: Brasiliense, 1959f. (Obras completas de Monteiro Lobato, v.3).
- _____. *O escândalo do petróleo e ferro*. São Paulo: Brasiliense, 1959g. (Obras completas de Monteiro Lobato, v.7).
- _____. *Prefácios e entrevistas*. São Paulo: Brasiliense, 1959h. (Obras completas de Monteiro Lobato, v.13).
- _____. *Urupês*. São Paulo: Brasiliense, 1959i. (Obras completas de Monteiro Lobato, v.1).
- LUCAS, F. Aspectos literários de Monteiro Lobato. In: _____. *Do Barroco ao Moderno*. São Paulo: Ática, 1989. p.58-83.
- _____. O conto no Brasil moderno: 1922-1982. In: _____. *Do Barroco ao Moderno*. São Paulo: Ática, 1989. p.108-54.
- MACHADO, A. de A. *Cavaquinho e saxofone: solos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940.
- _____. *Novelas paulistanas*. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Itatiaia, 1988. (Biblioteca básica de literatura brasileira, 2).
- MARTINS, W. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1977/1978. 6v.
- MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. 6.ed. São Paulo: Cultrix, 1992.
- MELO, L. C. de. *Dicionário de autores paulistas*. São Paulo: Comissão do IV Centenário, 1954.
- MENDES, M. *História do Brasil*. Organização, introdução e notas de Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- MENNUCCI, S. *Humor*. São Paulo: Piratininga, 1934.
- _____. *Rodapés*. 2.ed. São Paulo: Piratininga, s.d.
- MILLIET, S. *Diário crítico*. São Paulo: Martins, s.d. 4v.
- MOLIERE. *O Tartufo; Escola de mulheres; O burguês fidalgo*. Traduções de Jacy Monteiro, Millôr Fernandes, Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- _____. O avaro. In: *Teatro francês*. Prefácio de Sérgio Milliet. Trad. de A. F. de Castilho e Mendo Trigo. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc., 1952. (Clássicos Jackson, 28).
- _____. *As preciosas ridículas e Sganarello, o corno imaginário*. Trad. de Miécio Tati. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957. (Obras imortais, 14).

- OLBRECHTS-TYTECA, L. *Le comique du discours*. Belgique: Éditions de l'Université de Bruxelles, 1974.
- PAES, J. P. O "art nouveau" na literatura brasileira. In: _____. *Gregos e baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.p.64-80.
- PAES, J. P. Arcádia revisitada. In: _____. *Gregos e baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p.242-53.
- PAULINO, M. G. R. Leitura popular: o novo e o repetido. In: ZILBERMAN, R. (Org.) *Atualidade de Monteiro Lobato: uma revisão crítica*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983. (Novas perspectivas, 8).
- PEIXOTO, J. B. S. *Falamos escritores*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1971. 2v.
- PEREIRA, L. M. *Prosa de ficção (1870-1920)*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957. (Coleção Documentos Brasileiros, 63).
- PIMENTEL, O. Nota explicativa. In: TÁCITO, H. *Madame Pommery*. São Paulo: Academia Paulista de Letras, 1977. p.7-9. (Biblioteca Academia Paulista de Letras, 6).
- PINHEIRO, P. S., HALL, M. *A classe operária no Brasil (1889-1930)*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1979.
- PINTO, A. M. *A cidade de São Paulo em 1900*. São Paulo: Governo do Estado, 1979. (Coleção Paulística, 14).
- PIRANDELO, L. El humorismo. In: _____. *Ensayos*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1968.p.21-206.
- PIRES, C. Pro Montêro Lobato. In: _____. *Mixórdia: contos, anedotas*. São Paulo: Nacional, s.d.
- _____. *Quem conta um conto...* São Paulo: Seção de obras do "O Estado de S.Paulo", 1916.
- _____. *Cenas e paisagens da minha terra*. São Paulo: Edição da Revista do Brasil, Monteiro Lobato & Cia., 1921.
- _____. *As estrambóticas aventuras do Joaquim Bentinho, o queima campo*. 3.ed. São Paulo: Imprensa Metodista, 1927.
- _____. *Conversas ao pé do fogo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1987. (Edição fac-similar).
- PIZA, M. *Roupa suja, polêmica alegre*. São Paulo: Editor Antonio F. Moraes, 1922.
- _____. *Vespeiro*. São Paulo: s.n., 1923.
- PLAUTO. Aululária. In: PLAUTO, TERÊNCIO. *A comédia latina*. Prefácio, seleção, tradução e notas de Agostinho da Silva. Rio de Janeiro: Edições de ouro, s.d. (Coleção Universidade).
- POE, E. A. Excertos da marginalia. In: *Ficção completa, poesia & ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.
- RAGO, M. *Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1900-1930)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- RONCARI, L. D. Romance ou sátira. In: _____. *Anatomia do romance: a teoria e a experiência na construção do romance satírico Rum para Rondônia*. São Paulo, 1988.

- p.194-213. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- SALLES, A. *A pátria paulista*. Campinas: Tipografia a vapor da Gazeta de Campinas, 1887.
- SANTOS, M. *Pensando o espaço do homem*. São Paulo: Hucitec, 1982.
- _____. *Por uma geografia nova*. São Paulo: Hucitec, 1980.
- SHAKESPEARE, W. A comédia dos erros. In: *William Shakespeare*. Obra completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988. v.2.
- SILVEIRA, M. *A contribuição italiana ao teatro brasileiro (1895-1964)*. São Paulo: Quíron, Brasília: INL, 1976.
- SODRÉ, N. W. *A história da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- SUASSUNA, A. O santo e a porca. In: _____. *O santo e a porca e o casamento suspeito*. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- SUSSEKIND, F. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____. O figurino e a forja. In: CARVALHO, J. M. de. *Sobre o pré-modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988. p.31-47.
- SWIFT, J. *Viagens de Gulliver*. Tradução de Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Abril, 1983.
- TÁCITO, H. [José Maria de Toledo Malta] *Madame Pommeroy*. São Paulo: Academia Paulista de Letras, 1977. (Biblioteca Academia Paulista de Letras, 6).
- _____. Prólogo dispensável. In: RANGEL, G. *Vida ociosa*. 3.ed. São Paulo: Melhoramentos, s.d. p.5-17. (Ficção nacional, 3).
- TRAVASSOS, N. P. *Nos bastidores da literatura*. São Paulo: Edart, 1964.
- VEIGA, J. M. *A vida pitoresca de Cornélio Pires*. São Paulo: Edições "O livro", 1961.
- VOLTAIRE. Cândido ou o otimismo. In: _____. *Romances e contos*. Trad. de Lívio Teixeira; coleção dirigida por Vítor Ramos. São Paulo: Difel, 1959. v.1. (Clássicos Garnier da Difusão Européia do Livro).
- ZILBERMAN, R. (Org.) *Atualidade de Monteiro Lobato: uma revisão crítica*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983. (Novas perspectivas, 8).
- _____. Regionalismo e pré-modernismo. In: CARVALHO, J. M. de. *Sobre o pré-modernismo*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1988. p.131-40.

REVISTAS, JORNAIS, CONFERÊNCIAS E OUTRAS FONTES

- ÁLVARUS. *Caricatura e caricaturistas*. São Paulo. Conferência ministrada na Faculdade Getúlio Vargas, 1973. 10p. (Mimeogr.).
- AMÂNCIO, M. F. Concerto para viola caipira e violino. *Memória*. São Paulo: Departamento de Patrimônio Histórico da Eletropaulo, n.13, ano 4, p.45-8. out.91-mar.92.

- AMARAL, P. F. do. Cornélio Pires. *Revista da Academia Paulista de Letras*. São Paulo: Academia Paulista de Letras, n.89, p.33-50, mar.1977.
- ANDRADE, O. de. A sátira na literatura brasileira. *Boletim bibliográfico da Biblioteca Municipal de São Paulo*, ano 2, v.7, p.39-52, abr./maio/jun.1947.
- ARAGÃO, M. L. P. de. A paródia em *A força do destino*. *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, n.62, p.18-28, jul./set.1980.
- ARANTES, A. *Relatório apresentado ao Dr. Francisco de Paula Rodrigues Alves, presidente do Estado, pelo secretário do interior-Altino Arantes - ano de 1912*. São Paulo: Tipographia Brazil de Rothschild & Cia., 1914.
- ARAÚJO, A. M. Cornélio Pires: o bandeirante do folclore paulista. *Revista da Academia Paulista de Letras*. São Paulo: Academia Paulista de Letras, n.72, ano 25, p.109-31, nov.1968.
- ATHAYDE, T. de. Um homem livre. *Folha da Manhã*. São Paulo, 1º.8.1948.
- BANANÉRE, J. A grizia pulittica: segundo caso. *O Estado de S.Paulo*. 12.2.1924, p.8.
- _____. A grizia pulittica: terceiro gaxo. *O Estado de S.Paulo*. 13.2.1924, p.10.
- _____. A grizia pulittica: quarto gaxo. *O Estado de S.Paulo*. 14.2.1924.
- _____. A grizia pulittica: quinto gaxo. *O Estado de S.Paulo*. 15.2.1924, p.8.
- _____. A grizia pulittica: sexto gaxo. *O Estado de S.Paulo*. 16.2.1924, p.8.
- _____. A grizia pulittica: sétimo gaxo. *O Estado de S.Paulo*. 17.2.1924, p.12.
- _____. A grizia pulittica. *O Estado de S.Paulo*. 20.2.1924, p.10.
- BELLUZZO, A. M. de M. A caricatura e a modernidade. *Anais do curso: A Semana de arte moderna de 1922, sessenta anos depois*. São Paulo: Secretaria do Estado da Cultura, 1984. p.39-44.
- BRUNO, E. S. Cornélio Pires, o cronista de um mundo quase perdido. *Diário Oficial*. São Paulo. Imprensa Oficial do Estado, n.7, ano 1, dez. 1982. *Diário Oficial Leitura*, p.14-15.
- CANDIDO, A. O poeta itinerante. *Revista da USP (São Paulo)*, p. 157-68, dez./jan./fev. 1990.
- CARETA. Rio de Janeiro, n.2, ano 1.15.8.1908.
- CAVALHEIRO, E. Monteiro Lobato e a *Revista do Brasil*. *Revista Brasiliense (São Paulo)*, n. 1, v.1, p.5-14, set.out. 1955.
- CHALMERS, V. M. A crônica humorística de *O Pirralho*. *Revista Letras (São Paulo)*: Fundunesp, n.30, p.33-42, 1990.
- CHAMIE, M. Penumbra de Pommery. *Praxis (São Paulo)*, n.4, ano 3, p.189-94, 1964.
- CIÊNCIA & TRÓPICO. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, v.9, n.2, 2º semestre, 1981. (Número de homenagem pelo centenário de nascimento de Monteiro Lobato).
- DAMANTE, H. Rui, Lobato e o Jeca Tatu. *O Estado de S.Paulo*, 1º.7.1973. Suplemento Literário, p.2.
- FERREIRA, A. B. de H. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- FERREIRA, R. M. Um parágrafo na história: a caricatura. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (São Paulo)*, v.72, p.31-8, 1975.

- FRANCESCHINI, L. As sátiras de Juó Bananére não o pouparam do esquecimento. *Paulistania (São Paulo)*, n.72, p.29-31, out. 1966.
- GARAY, B. de. O movimento paulista na literatura brasileira. *Revista do Brasil (São Paulo)*, n.73, p.70-1, jan.1922.
- GARRAPATO, J. Nò mi spia assi. *Gazeta do povo (Araraquara)*, 26.2.1926, p.1.
- HANSEN, J. A. Anatomia da sátira (Texto inédito; conferência apresentada na Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, em maio de 1990), 1990, 17p. (Mimeogr.).
- JANOVITCH, P. E. Tempos de irreverência: São Paulo. *Diário Oficial*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, nov. 1991, Diário Oficial Leitura, p. 11 -12.
- LEMONS, F. C. O jornalista Juó Bananére e o engenheiro Alexandre Machado. *Folha de S.Paulo*. 26.8.1979, p.50.
- LUSTOSA, I. Humor e política na Primeira República. *Revista USP (São Paulo)*, p.53-64, set./out./nov.1989.
- NEVES, L. F. B. A ideologia da seriedade e o paradoxo do coringa. *Revista de Cultura Vozes (Rio de Janeiro)*, v.68, p.35-40, 1974.
- NUNES, C. Monteiro Lobato, segundo suas cartas. *Cultura*. Brasília: MEC, ano 11, n.32, p.8-14, jan./mar.1982.
- NUSDEU, R. A. Juó Bananére, architecto. (Trabalho apresentado para o curso de pós-graduação "Estruturas ambientais urbanas"). São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, jul.1978. (Mimeogr.)
- O COMBATE. São Paulo, 26.10.1923.
- O PIRRALHO. São Paulo 1911. (Centro de Documentação Alexandre Eulálio - Instituto de Estudos da Linguagem - Unicamp).
- _____. São Paulo, 1912. (Centro de Documentação Alexandre Eulálio - Instituto de Estudos da Linguagem - Unicamp).
- _____. São Paulo, 1913. (Centro de Documentação Alexandre Eulálio - Instituto de Estudos da Linguagem - Unicamp).
- _____. São Paulo, 1914. (Centro de Documentação Alexandre Eulálio - Instituto de Estudos da Linguagem - Unicamp).
- _____. São Paulo, 1915. (Centro de Documentação Alexandre Eulálio - Instituto de Estudos da Linguagem - Unicamp).
- REZENDE, O. L. Enfim um bom tema. *Folha de S.Paulo*. 8.11.1991, p.1-2.
- ROVAI, A. O caipira paulista. *Revista da Academia Paulista de Letras*. São Paulo: Academia Paulista de Letras, n.94, ano 25, p.57-75, set. 1978.
- SALIBA, E. T. Juó Bananére: testemunho da belle époque paulista. *O Estado de S.Paulo*, 19.1.1991. Suplemento cultural, p.8.
- VAZ, L. No jubileu de Jeca Tatu. *Revista da Academia Paulista de Letras*. São Paulo: Academia Paulista de Letras, p.51-60, set.1948.

SOBRE O LIVRO

Coleção: Prismas

Formato: 16 x 23 cm

Mancha: 29 x 47 paucas

Tipologia: Times 11/14

Papel: Offset 75 g/m² (miolo)

Cartão Super 6 250 g/m² (capa)

Matriz: Laserfilm

Impressão: Cromoset

Tiragem: 1.000

1ª edição: 1996

EQUIPE DE REALIZAÇÃO

Produção Gráfica

Edson Francisco dos Santos (Assistente)

Edição de Texto

Fábio Gonçalves (Assistente Editorial)

Nelson Luis Barbosa (Preparação de Original)

Vera Luciana M. R. da Silva e

Ada Santos Seles (Revisão)

Editoração Eletrônica

Lourdes Guacira da Silva Simonelli (Supervisão)

José Vicente Pimenta (Edição de Imagens)

Edmilson Gonçalves (Diagramação)

Projeto Visual

Lourdes Guacira da Silva Simonelli

Impressão e acabamento

CROMOSET
GRÁFICA E EDITORA LTDA.

Rua Uhland, 307 - Vila Ema
C E P : 0 3 2 8 3 - 0 0 0 - S P
Tel/Fax: (011) 271.0149
271.0324 - 271.8196 - 216.3325



SYLVIA HELENA TELAROLLI DE ALMEIDA LEITE nasceu em Araraquara (SP). É professora de Literatura Brasileira na Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (UNESP) desde 1985 e estuda a literatura paulista, o pré-modernismo, a sátira e o riso na literatura.

PRISMAS

"Neste livro analiso a composição de caricaturas na literatura de escritores paulistas cuja produção mais significativa foi empreendida entre 1900 e 1920 ... nada mais propício à estilização e à necessária rapidez exigida pelos novos tempos que a caricatura, forma sintética e incisiva, persuasiva, exemplar de compor personagens."



ISBN 85-7139-118-1



9 788571 391185