

No labirinto da memória: metalinguagem e tradição em “O Resto de Onça”, de Monteiro Lobato

Juliana Santini*

Universidade Estadual de São Paulo

Resumo:

Publicado pela primeira vez em 1919, o conto “O Resto de Onça”, de Monteiro Lobato, retoma a imagem do contador de “causos” populares e promove uma reflexão metalinguística acerca da essência do ato de narrar. Considerando a importância do riso na construção literária dessa imagem, este trabalho analisa os recursos estilísticos e formais utilizados na composição do narrador tradicional que, no texto lobatiano, representa tanto a valorização de uma forma narrativa esquecida, quanto a crítica à literatura afetada da época de sua produção.

*Mas uma flecha mais rápida que o
relâmpago fez rolar ali mesmo
aquele matinal gatão elétrico e
bigodudo que ficou estendido no
chão feito um fruto de cor que
tivesse caído de uma árvore!*
Cassiano Ricardo

Intelectual consciente das transformações de seu tempo, Monteiro Lobato foi muito mais do que um escritor, foi homem público, polemista, que ultrapassou as fronteiras da criação literária para empenhar-se na divulgação da literatura, tanto por meio da produção de textos mais acessíveis ao leitor médio da época, quanto pelo importante papel de editor que desempenhou no estado de São Paulo, publicando obras de diversos autores, quase sempre ligados à tendência nacionalista que começava a se fortalecer no início do século XX. Homem polêmico, porém muito lúcido, Lobato transitou entre diversos movimentos ideológicos, condutores tanto da sua postura enquanto ativista quanto dos principais traços que compunham sua obra literária: entre o autor fazendeiro dos primeiros anos do século XX, que considerava o caboclo um entrave ao desenvolvimento, e o simpatizante que apoiava o Partido Comunista Brasileiro, há um caminho marcado por uma literatura destoante dos moldes literários largamente produzidos no período, concebida para abranger um público maior do que aquele composto apenas por literatos e representantes da burguesia mais abastada.

De fato, o esforço em dessacralizar a leitura e a tentativa de retirar do texto

* Este texto integra o projeto *O campo e o riso: imagens cômicas de narradores sertanejos na prosa brasileira do século XX*, pesquisa de iniciação científica financiada pela FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo), sob orientação da Profa. Dra. Sílvia Helena Telarolli de Almeida Leite, (UNESP/FCLAr).

literário a aura mística que o envolvia nortearam parte dos trabalhos do autor paulista, interessado em difundir, para o maior número possível de leitores, a imagem de um país segmentado em pólos distintos, que não deixava de marcar a sobreposição da cidade em relação ao campo, espaço de habitantes colocados à margem do progresso e do desenvolvimento econômico e social, intensificados nas primeiras décadas do século XX. Assim, Lobato tracejava uma literatura de traços fotográficos, interessada na fixação de retratos superficiais do homem e da vida roceiros, com personagens sem muita profundidade psicológica, desenhados com contornos bem definidos, figuras-tipo que traziam para a narrativa literária a imagem do caboclo paulista.

A brevidade dos contos e a retomada da tradição popular, resgatada tanto no folclore da região quanto nas crenças e costumes do sertanejo, afinam-se à proposta de revelação desse universo, onde passeiam sacis-pererês e mulas-sem-cabeça. Da mesma maneira, a simplicidade da linguagem também contribui para tornar o texto mais acessível ao leitor, conduzido por entre caminhos de realidade e fantasia por narrativas que se assemelham ao “causo” popular, transitando entre o trágico e o anedótico. Histórias sugestivas são contadas, como a de “Pedro Pichorra”, menino que vê esvaída a oportunidade de firmar-se como adulto quando confunde com um saci-pererê o movimento de um vaga-lume sobre uma pichorra de água que resfriava sob o relento; ou tocadas por um tom sangrento de tragicidade, como no conto “A vingança da peroba”, história da rivalidade entre dois vizinhos, que culminou com a morte de Pernambi, filho do velho Nunes, esmagado pelo monjolo construído com a madeira da velha peroba outrora derrubada pelo decadente fazendeiro.

Criador do Jeca Tatu, o indolente dos artigos “Velha praga” e “Urupês”, Lobato destruiu a imagem literária produzida sobre o sertanejo que, até então, era “antes de tudo, um forte”. Desculpando-se pela injustiça que cometera ao rotular o homem do campo como preguiçoso e parasita, o autor redireciona sua crítica e inicia maior reflexão sobre a situação marginal do caboclo, apontando os fatores que impulsionavam a miséria de que era vítima. Transformado em paradigma de representação crítica, o Jeca imprime seus traços em grande parte das produções regionalistas que se fizeram posteriormente ao seu aparecimento, ressaltando a importância de seu autor na construção do novo quadro literário que começa a se desenhar no início do século XX. Cultivando os primeiros germes de uma tendência que critica tanto a representação idealizada do ambiente e do homem regionais quanto a literatura afetada, que se fazia atrelada aos moldes parnasianos, trazendo para o texto elementos populares sem promovê-los de forma exótica, Monteiro Lobato antecipa alguns dos traços que nortearam a primeira fase do movimento modernista, embora, paradoxalmente, permanecesse contrário ao exercício de “deglutição” das vanguardas européias, promovido pelos artistas que compuseram a “geração de 22”.

O livro *Cidades mortas*, de 1919, confirma essa preferência pela narrativa curta, permeada por elementos do folclore popular, que oscila entre o trágico e o anedótico, características já presentes nas páginas do volume *Urupês*, cuja publicação data de 1918. Os contos que compõem a obra de 1919 são marcados pelo riso, que ora desmistifica a imagem do elemento estrangeiro, enaltecendo o valor do nacional, como em “A enxada e o parafuso”, ora critica o desconcerto provocado pelo advento

do progresso, mola propulsora da marginalização do caboclo e do descaso com o ambiente rural. Esse sentimento de nostalgia de um tempo perdido aparece sulcado nas páginas da primeira edição do livro, com o comentário: “entra neste livro um punhado de coisas antigas, impressões d’uma mocidade que vegetou no ambiente marasmático das cidades mortas, Oblivion, Itaóca... Quantas saudades!...” (Lobato 1956:1).

O conto que apresenta a história do caboclo, conhecido como “O Resto de Onça”, imbuí-se desse teor crítico, projetado para a narrativa literária que ainda carrega traços das estéticas simbolista e parnasiana, largamente produzida no final do século XIX e no início do século XX. Uma conversa sobre a natureza do conto literário e a narração de um “causo” sertanejo conduzem essa discussão metalingüística, que valoriza a maneira tradicional de narrar oralmente em detrimento da prosa ornamental e rebuscada, herdeira dos exageros românticos e parnasianos: o narrador critica um conto de Alberto de Oliveira e ouve o relato da aventura de Cerqueira Cesar, que acabava de voltar de uma caçada no sertão, onde teria conhecido o famoso “Resto de Onça”, comparando a história contada pelo caçador com a narrativa de Alberto.

A articulação de três narradores produz um emaranhado de vozes que ecoam e se entrelaçam durante todo o texto, tecendo uma teia com discursos proferidos tanto por um homem citadino, aparentemente culto, quanto por um habitante do sertão, caçador de onças. Assim, um primeiro narrador não nomeado, autodiegético, conduz uma conversa, conjecturando sobre a essência da arte de narrar e discorrendo sobre os conhecimentos literários de sua cozinheira Josefa. Essa voz introduz um outro narrador, homodiegético, representado por Cerqueira Cesar, que passa a contar a história que ouviu do caboclo caçador, personagem que assume a função de narrador autodiegético, que relata a Cerqueira os movimentos de uma caçada grandiosa, ocasião em que teve parte de seu corpo devorado por uma onça.

Pontilhado por diversas referências intertextuais, o discurso do citadino permite identificá-lo como um personagem de nível cultural elevado, detentor de um saber que o autoriza a desempenhar a função crítica de analisar, comparativamente, o conto de Alberto de Oliveira e o “causo” narrado por Cerqueira Cesar. Esse narrador possui uma cozinheira muito especial, “velha mulata sabidíssima, parenta da cozinheira de Molière” (Lobato 1956:65). Inspirando-se no costume do comediante francês, o narrador consulta sua empregada sempre que tem alguma dúvida sobre o valor artístico de uma narrativa, ouvindo a opinião da mulher e aceitando sua postura sem fazer-lhe objeções:

- Mas, Zefa, que diz o homem, afinal de contas?
- Não diz nada; engrola, engrola, vai p’ra lá, vem p’ra cá e a gente fica na mesma. É dos tais perobinhas da miúda que outro dia mecê chamou... como é mesmo?... pici... pici.
- ... cologos, psicólogos. Os homens dos estados d’alma. Penso como você, Josefa. Quero conto que conte coisas; conto donde eu saia podendo contar a um amigo o que aconteceu: como fulano morreu, se a menina casou, se o mau foi enforcado ou não. Contos, em suma, como os de Maupassant ou Kipling...
- Ou de sêo Cornélio Pires... (Lobato 1956:66)

Quando aceita a opinião da cozinheira “como emanada da própria Minerva” (Lobato 1956:66), filha nascida do cérebro de Júpiter, deusa da sabedoria, das ciências e das artes, o narrador puxa o primeiro fio que conduz à idéia de que a literatura deve despojar-se do vocabulário rebuscado, apropriando-se de material popular e linguagem simples, que tornam o texto acessível ao leitor médio, alheio à alta burguesia.

A voz desse narrador não nomeado, que participa da ação diegética como personagem, imbuí-se de uma ambigüidade ao dirigir-se tanto a um narratário intradiegético quanto a um narratário que se coloca no exterior da diegese. Sob esse aspecto, a indagação “- Leram o conto de Alberto de Oliveira?” (Lobato 1956:65), que dá início ao conto, compartilha dessa ambigüidade e projeta-se, simultaneamente, aos interlocutores que interagem com o condutor da conversa e ao próprio leitor, criando uma discussão metalingüística que abrange caminhos estendidos além das fronteiras que enquadram os personagens da narrativa.

Em oposição ao registro da fala culta desse narrador, constrói-se o discurso de “Resto de Onça”, que predomina durante todo o texto. O distanciamento que se estabelece entre os dois registros intensifica-se por meio da abundância de elementos que caracterizam a expressão dialetal do onceiro: habitante do sertão, o caboclo carrega em sua narração marcas que constroem um retrato da fala do caipira paulista:

Tudo isso que levo agora um tempão contando se passou num corisco de minuto. Lá em certo momento pude alcançar a faca - faquinha à-toa de matar porco. Saquei a faca e casquei no pescoço da bicha. Quem disse enterrar? Vergou, a porquera, como se fosse de lata, sem calar nem a pontinha! Me vi perdido. (...) (Lobato 1956:71)

A mesma distância colocada entre os discursos dos narradores marca a lacuna que separa dois universos. Sob esse aspecto, a representação da oposição entre campo e cidade faz-se por meio do distanciamento dessas duas instâncias narrativas, já que ao cidadão cabe um discurso mais elaborado, marcado pelo uso da variante culta da língua, enquanto o onceiro tece sua narrativa com os fios da fala roceira. Malgrado tal oposição, essas duas extremidades aproximam-se por meio do relato do narrador homodiegético, representado por Cerqueira Cesar, voz que introduz a história da caçada de “Resto de Onça”: colocando-se na fronteira que separa dois pólos distintos, esse narrador firma-se como um elemento de mediação entre duas culturas, levando a narrativa “artesanal” do sertanejo até o círculo de pessoas cultas, que debatem sobre a essência da arte de narrar.

Embora Cerqueira Cesar seja o porta-voz de uma cultura quase esquecida com o advento do progresso, tendo retirado da condição de testemunha dos acontecimentos a autoridade que necessita para moldar seu relato (Reis e Lopes 1988:124), sua condição de cidadão não permite que seja diluído o fato de que a história narrada, feita sobre o universo sertanejo, é produzida por um homem da cidade e para habitantes do espaço urbano (Paes 1985:252), de forma que os traços que desenham a imagem do roceiro permanecem submetidos ao filtro ideológico imposto pela visão desse narrador homodiegético. Essa relação permanece latente em grande parte das produ-

ções regionalistas que predominam desde o movimento romântico, com o advento da literatura indianista, até o início do século XX, traduzindo o posicionamento externo que traceja uma imagem idealizada e pitoresca do ambiente e dos costumes roceiros em textos produzidos para leitores distantes da realidade regional.

Feita a ressalva de que a intenção primordial desenhada nas páginas desse texto de Lobato é menos a de retratar um tipo-humano regional ou de captar o retrato de um universo peculiar do que a de recuperar uma forma tradicional de contar histórias, obliterada pelo artificialismo literário, avulta a valorização da cultura popular, que brota tanto da transposição do abismo espaço-cultural que impulsiona a dualidade entre campo e cidade, quanto da postura crítica daqueles que discutem sobre a arte de narrar, elegendo a história do “Resto de Onça” como paradigma da construção de narrativas: o “causo” do onceiro que teve parte de seu corpo devorado por uma onça aloja-se na memória de Cerqueira Cesar e viaja com ele em direção à cidade, onde prende a atenção de ouvintes “aparvalhados”:

De fato, vi. Tudo organizado, na véspera da caçada, à tarde, o primeiro a apresentar-se foi “Resto de Onça”.

- “Stardes”.

Era um caboclo chupado, sem o braço direito, sem um olho, sem um pedaço de cara. Horrível! Uma bochecha fora lanhada e despregara com parte dos lábios e um dos olhos, de modo que aquilo por ali era uma só pavorosa cicatriz, repuxada em várias direções. Entreabriu a camisa: no peito, a mama esquerda, arrancada a unhaço, era outra horrível cicatriz de arrepiar. (Lobato 1956:68)

Essa valorização da narrativa popular acentua-se por meio do rebaixamento da literatura que predominava nos primeiros anos do século XX, produzida ainda com os traços dos moldes artísticos que impulsionavam a estética parnasiana. Ligada ao riso de zombaria da sátira, a crítica acerba à literatura “acadêmica” do período surge dos comentários feitos pelo narrador não nomeado, tecendo associações paródicas que revelam o que há de decadente e ultrapassado no estilo artístico que toma como alvo:

Josefa, quando lhe falam da Academia de Itaoca, regala-se toda, e toda se expande em risos. Ficou assim desde que leu a *Condessa Herminia* e outras imortalices quejandas.

- “E então este são Alberto também é imortal, dos tais que escrevem homem sem h?

- “É, Zefa, é imortal vitalício, com patente e direito de podar os *hh* da língua e comer o s de sciencia, e - que é pior - com privilégio de maçar a humanidade com sornices pacovias, que só não engolem criaturas como tu, sãs de paladar e sinceridade. (Lobato 1956:67)

A designação “Academia de Letras de Itaoca”, criada por Monteiro Lobato, estabelece uma relação irônica com a Academia Brasileira de Letras, numa alusão paródica que, por meio da exacerbação ridícula dos traços recorrentes nas produções dos escritores membros da Academia, rompe com um sistema aceito e estabelecido. Se “a paródia em literatura demonstra que a corrente literária parodiada começa a ser supe-

rada" (Propp 1992:86), a derrisão da sátira, nesse caso, projeta-se para a afetação e o artificialismo de uma literatura de traços ultrapassados para um contexto de transformações, intensificadas com o desenrolar dos primeiros anos do século XX, permanecendo estática, alheia às inovações que impulsionavam os novos artistas do período, que culminariam com a realização da Semana de Arte Moderna, em 1922.

Da mesma forma, a discussão que, no texto, critica um conto de Alberto de Oliveira, escritor muito valorizado na época, ícone do Parnasianismo brasileiro e dono da expressão "culto da forma", que definia a natureza da estética que também foi de Olavo Bilac e Raimundo Corrêa, estende-se por um espaço mais amplo, caminhando entre obras e autores diversos por meio de um processo metonímico, de maneira que a redução do estilo individual e a tentativa de correção do que há de automático e mecânico no objeto parodiado, funções latentes no riso de zombaria, direcionam-se além das páginas de um autor isolado, expandindo-se para todo um estilo desgastado.

O teor metalingüístico do conto de Monteiro Lobato não pára na crítica aos traços da estética dominante no período e continua deslizando entre os discursos dos três narradores embrenhados no texto. A discussão que se desfia durante todo o texto valoriza a narrativa-arte, construída por meio da concatenação de fatos engendrados na memória do narrador, que transmite suas experiências oralmente a interlocutores interessados em compartilhar os ensinamentos amarrados ao fio que conduz o auditório a terras e tempos distantes, iluminados pela chama viva da memória do contador. Resgatando e valorizando esse modelo primitivo de narração, o autor paulista utiliza a tradição como instrumento de ruptura que se opõe à "gelatina insossa da Academia de Letras de Itioca" (Lobato 1956:66).

O material artístico tomado da memória, arca que guarda os caminhos tortuosos percorridos pela vida que se escoia, é colocado como principal componente da narrativa, instituindo "a corrente da tradição que transmite o acontecido de geração a geração" (Benjamin 1983:67). Para o narrador não nomeado, a verdadeira narrativa carrega, riscado em sua essência, um certo tom de aventura, de sofrimento ou de riso, movimentos de homens que dançam entre as malhas da arte literária, emaranhado onde se fundem realidade, imaginação e trabalho artístico:

- Contos andam por aí a pontapés, a questão é saber apanhá-los. Não há sujeito que não tenha na memória uma dúzia de arcaibouços magníficos, aos quais, para virarem obra d'arte só falta o vestuário da forma, bem cortado, bem cosido, com pronomes bem colocadinhos. Querem vocês a prova? Vou arrancar um conto ao primeiro conhecido que entrar. (Lobato 1956:67)

A essência da narrativa-arte, tomada do sertanejo que conhece suas terras por ter permanecido nelas durante toda a vida ou do viajante que recorda as aventuras que viveu em empreitadas longe de casa, é revestida pelo trabalho artístico de lapidação da linguagem, que não é dispensado, embora não seja colocado como fator principal para a construção do texto narrativo: a forma deixa de ser praticada apenas pela forma e apropria-se de elementos tomados de fontes tradicionais e fatos cotidianos, colorindo o texto literário com as cores do folclore popular, transpassadas pelo tom mítico

das crenças roceiras.

A transmissão oral da matéria narrada percorre todo o texto de Lobato, criando uma cadeia que valoriza o ato artístico tradicional, já que Cerqueira Cesar tomou conhecimento da história de “Resto de Onça” por meio do relato do próprio onceiro, que lhe contou sua aventura, e também a transmite a seus interlocutores oralmente. Da mesma forma, quando um dos companheiros do citadino desafia seus amigos e diz que é capaz “de arrancar um conto ao primeiro conhecido que entrar” (Lobato 1956:67), dessacraliza a essência da literatura, colocando-a no nível da manifestação popular ao mesmo tempo em que valoriza o armazenamento, na memória, do material que deve compor a narrativa.

O tom metalingüístico do texto envereda-se também por galerias esculpidas pelos níveis diegéticos que compõem a narrativa (Gennete s/d:226), de maneira que a articulação estabelecida entre esses níveis cria um elo temático condutor da discussão sobre a concepção do conto literário. Sob esse aspecto, o nível diegético, que descreve o momento em que o narrador autodiegético desafia a seus interlocutores conjecturas acerca do conto de Alberto de Oliveira, liga-se diretamente ao primeiro nível hipodiegético que, pincelado pelo discurso de Cerqueira Cesar, retrata a atividade enunciativa de “Resto de Onça”. Novamente, o narrador homodiegético, representado por Cerqueira, coloca-se como elemento intermediário e constrói uma ponte que possibilita o trânsito entre dois espaços diversos, agora intrínsecos à diegese: enquanto o nível narrativo criado pela narração do homem citadino projeta uma reflexão sobre a essência da arte de narrar, a história do onceiro é a própria realização desse fazer artístico, que chega até a primeira discussão por meio da teia tecida pelo narrador que acabava de chegar do sertão, “refeito’ e “reverdecido”.

Concluída a narração da caçada vivida por “Resto de Onça”, o personagem que outrora desafiara seus interlocutores vangloria-se por ter confirmado sua afirmação sobre a natureza da prosa artística, encerrando a discussão metalingüística que iniciou o texto por meio da conclusão de que o conto literário deve conter lances de ação ou emoção que sejam capazes de manter a atenção do leitor, matéria narrativa a ser transmitida entre gerações:

- Então, que lhes dizia eu? Comentou, voltando-se para os companheiros, o que prometera extrair um conto ao primeiro conhecido que passasse.

- Sim - retrucou o ranzinza do grupo - mas não é um conto, não passa dum caso, duma anedota de caçador.

- 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.

Dê ao fato forma literária, umas pitadas de descritivo, pronomes p'r'ali, uns enfeites pimpões e pronto! - vira conto dos autênticos, dos que não secam a paciência da humanidade com a arquimaçadora psicologia do sr. Alberto de Oliveira... (Lobato 1956: 72)

“Resto de Onça” não tem a intenção de firmar-se ante o citadino por meio de habilidades individuais, pelo contrário, não consegue sair ileso da luta com o animal,

que devorou parte de seu corpo. De fato, o texto lobatiano, escrito em 1918, é conduzido pela crítica à literatura parnasiana e simbolista, marcando em suas páginas pegadas que também compuseram parte do caminho percorrido pelos jovens modernistas de 22: negando o “lirismo burocrático”, o autor paulista faz da tradição popular e da cultura nacional instrumentos fundamentais à ruptura com uma literatura “burguesa”. A metalinguagem, latente no discurso dos narradores sertanejos que contam “causos” nas páginas de João Simões Lopes Neto, Cornélio Pires e Graciliano Ramos, toma a forma de uma discussão entre amigos, propagando-se no eco das vozes narrativas amalgamadas no texto. Menos interessado em perpetuar traços da identidade de um tipo-nacional, esse eco encontra no riso de zombaria o impulso necessário à crítica que atinge um estilo literário estático e anacrônico, que desconsidera a metamorfose que se define no contexto que o envolve.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BENJAMIN, Walter. (1983). O narrador. In: *Benjamin, Horkheimer, Adorno, Habermas*. São Paulo, Abril Cultural. pp. 57-74. (Os pensadores. v.XLVIII).
- GENETTE, Gérard. (s/d.). *Discurso da narrativa*. Lisboa, Vega.
- LOBATO, Monteiro. (1956). *Cidades mortas*. 7.ed. São Paulo, Brasiliense.
- PAES, José Paulo. (1985). Arcádia revisitada. In _____. *Gregos e baianos*. São Paulo, Brasiliense, pp.242-253.
- PROPP, Vladimir. (1992). *Comicidade e riso*. São Paulo, Ática.
- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. (1988). *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo, Ática.