

ELEMENTOS DE COMICIDADE EM “A VINGANÇA DA PEROBA” DE MONTEIRO LOBATO

Orientanda: Vanilza Machado de **PONTES** ¹

Orientador: Prof. Dr. Emerson Calil **ROSSETTI** ²

RESUMO

A proposta deste trabalho é identificar no conto “A vingança da peroba”, de Monteiro Lobato, alguns elementos de comicidade típicos do estilo do autor, os quais estão afinados com a proposta de desenvolvimento de uma literatura regionalista desenvolvida entre os anos de 1902 e 1922, período conhecido em nossas letras como Pré-Modernismo. Pretende-se, dessa forma, estudar a presença da ironia, da caricatura, da cultura popular e do grotesco, recursos devidamente analisados à luz de teóricos que são referência em suas avaliações sobre comicidade.

PALAVRAS-CHAVE

Pré-Modernismo. Monteiro Lobato. A vingança da peroba. Comicidade.

Introdução

O Pré-Modernismo é um momento de transição nas letras brasileiras, indicando a passagem da tradição para as tendências modernistas que se estruturavam desde as manifestações vanguardistas as quais caracterizaram as diversas produções artísticas. Trata-se de um período de confluência de estilos em que o “velho” e o “novo” encontram seus lugares na literatura.

¹ Especialização em Estudos Literários – FIRA-Faculdades Integradas Regionais de Avaré – 18700-902 – Avaré-SP – Brasil – vanilzamachado0@gmail.com

² Docente do Departamento de Letras – FIRA-Faculdades Integradas Regionais de Avaré – 18700-902 – Avaré-SP – Brasil – dr.ecrosseti@uol.com.br

O Pré-Modernismo não é uma estética literária, mas um período de transição entre as tendências do fim do século XIX e o Modernismo. Compreende os vinte anos que antecederam a Semana de Arte Moderna de 1922. Tal designação foi dada pelo crítico literário Tristão de Ataíde que, debruçando-se sobre a produção literária brasileira do século XX, isolou um grupo de escritores que, sem estarem inteiramente ligados a nenhuma das correntes nascidas no século XIX, já indicavam alguns dos pressupostos temáticos e/ou formais do Modernismo. (OLIVEIRA, 1999, p. 348).

A época foi marcada por diversas questões de natureza política e econômica, tais como as crises posteriores à proclamação da República. Assim, não faltam às obras alusões a questões como a “República da Espada”, a revoltas como a da Vacina e a da Chibata, ou à guerra de Canudos, para citar alguns exemplos. Também a sociedade passa por diversas mudanças em função do processo de crescimento das cidades, do incremento do processo de industrialização e das novas configurações decorrentes desses processos, envolvendo as relações entre as pessoas, seus valores e práticas – sejam elas no âmbito público ou individual. Ao lado desses acontecimentos, questões como a pobreza, o preconceito e a corrupção alimentam as páginas da ficção com elementos facilmente encontrados na realidade.

Enquanto o Sul e o Sudeste desenvolviam-se a olhos vistos, sustentados notadamente pela ascensão do café, o Nordeste sofria as consequências econômicas e sociais do acelerado declínio da cana-de-açúcar. A República não produzia as tão esperadas transformações na vida social do país, ao contrário, acentuavam-se cada vez mais os contrastes da realidade brasileira. De um lado, formava-se uma elite detentora de dinheiro e poder, representada pelas oligarquias rurais; de outro, camadas sociais não favorecidas pelo clima de prosperidade e euforia. (OLIVEIRA, 1999, p. 347).

O Pré-Modernismo endossa ainda vários estilos do século XIX como realismo, naturalismo, parnasianismo e simbolismo. E a isso acrescenta elementos característicos da estética moderna que, cada vez mais, desponta com força e vigor – o nacionalismo de tom crítico que abandona a idealização romântica, a linguagem de teor coloquial que se opõe aos preciosismos parnasianos, ou a análise de natureza sociológica que começa a se impor aos métodos estritamente cientificistas das produções realistas.

Somente a partir de 1922, surgirão artistas que impõem nova feição à expressão literária, colocando em prática as inovações estéticas já anunciadas e rompendo de forma definitiva com os parâmetros de tom conservador que vigoravam nas artes em geral.

Assim, com a Semana de Arte Moderna se estabelece uma atitude artística radical de negação do passado e de preocupação com novas formas de expressão afinadas com uma realidade que, a cada dia, transformava as relações políticas, econômicas, sociais e, consequentemente, artísticas.

José Bento Renato Monteiro Lobato nasceu em uma pequena cidade do interior de São Paulo – Taubaté. Alfabetizado pela mãe, logo despertou o gosto pela literatura. Com temperamento forte, logo aos 13 anos de idade foi estudar em São Paulo. Formou-se em Direito e logo voltou para sua cidade, onde conhece a esposa, com quem teve seus filhos. Tornou-se, mais tarde, Promotor Público. Recebeu de seu avô, o Visconde de Tremembé, um sítio como herança, e, com essa experiência, pôde conhecer mais de perto a vida do interior e as dificuldades econômicas ligadas ao trabalho na zona rural.

Lobato começou a publicar seus contos em jornais e revistas. Exemplo disso é uma carta à redação destacando as queimadas (“Velha Praga”), que o autor considerava a miséria que acabava com o desenvolvimento da agricultura na região, o que gerou grande polêmica – consequência, aliás, muito recorrente na postura, nas declarações e nos escritos do autor. Mais à frente, publica um novo artigo: “Urupês”, texto no qual aparece seu personagem mais conhecido até os dias de hoje: o famoso Jeca Tatu, uma das caricaturas mais bem compostas das letras nacionais.

O autor de “Paranoia ou Mistificação”, artigo de ataque à obra de Anita Malfatti, é reconhecidamente considerado um grande nome da nossa literatura infantil. Suas histórias, ao sabor dos “causos”, são repletas de oralidade e agregam o caráter imaginoso próprio da ficção, além de intenções críticas e didáticas que podem ser percebidas, por exemplo, nas Fábulas ou nas narrativas do Sítio do Picapau Amarelo.

A literatura infantil lobatiana, além do caráter moralista e pedagógico, não abandona a luta pelos interesses nacionais empreendida pelo autor, com personagens representativos de várias facetas de nosso povo e o Sítio do Picapau Amarelo, que é a imagem do próprio Brasil. (NICOLA, 2007, p. 389).

Fundador da Editora Monteiro Lobato, o escritor paulista destacou-se por ser crítico e ter uma postura assertiva e polêmica diante da realidade. E isso pode ser constatado sobretudo nos contos que produziu conferindo novo vigor ao regionalismo brasileiro com narrativas que abordavam o universo rural, folclórico, popular, povoado de personagens populares, costumes locais e aguda percepção da realidade da zona rural.

Aos temas impôs uma cor crítica que ganha forma por meio da atitude irônica que perpassa toda sua produção para adultos. Para Clenir Bellezi de Oliveira, sua obra é “matizada de uma graciosidade, de uma ironia fina, instrumentos para a crítica social” (1999, p. 365).

Com relação a esses contos regionalistas, destacam-se com recorrência no estilo de Lobato as seguintes características:

- retrato do interior (Vale do Paraíba).
- visão crítica da nossa realidade.
- valorização da cultura popular.
- domínio da técnica de “contador de causos”.
- narrativas de feição anedótica.
- linguagem simples.
- farto uso de expedientes cômicos.
- personagens tipificadas ou caricaturescas.

Como regionalista, o autor nos dá a dimensão exata do Vale do Paraíba paulista do início do século XX, sua decadência após a passagem da economia cafeeira, seus costumes e sua gente, tão bem retratados nos contos de Cidades Mortas. Nesse aspecto – a gente do Vale do Paraíba –, está o traço mais importante da ficção lobatiana: a descrição e a análise do tipo humano característico da região, o caboclo Jeca Tatu, a princípio chamado de vagabundo e indolente (mais tarde, o autor denuncia a realidade daquela população subnutrida, socialmente marginalizada, sem acesso à cultura, acometida por toda sorte de doenças endêmicas). (NICOLA, 2007, p. 389).

Breve resumo do conto

O referido conto de Monteiro Lobato, publicado em Urupês (1918), fala da briga entre duas famílias: a dos Nunes e a dos Porungas. A primeira era composta toda por mulheres, exceto um menino, Pernambi, que, por influência do pai bêbado, começou também a beber, fumar e a bater nas mulheres. Em suas terras, não havia zelo ou cultivo algum, para desgosto do pai. Os Porungas, ao contrário, tinham um rancho bem cuidado, animais gordos e faziam sempre boas colheitas – uma vida próspera, enfim.

Diante da situação, um dia, Nunes, sentindo-se diminuído, decidiu reagir e investir em seu sítio também. Plantou milho e, com inveja dos vizinhos, resolveu fazer um monjolo também. Para isso, derrubou uma peroba que ficava na divisa de terras entre os dois proprietários.

Na manhã seguinte à derrubada da árvore, os Porungas vieram reclamar, alegando que a árvore, estando na divisa, também lhe pertencia. Nunes respondeu que, se a metade era dele, ia usar, então, sua metade. Entretanto, seu ajudante disse que havia lendas de que as árvores tinham alma e se vingavam daqueles que as derrubavam; mas Nunes não quis ouvi-lo.

Com o monjolo pronto, Nunes sonhava com a prosperidade que o milho lhe traria, mas a construção não teve êxito, pois o responsável pela engenhoca, sendo maneta, acabou por cometer diversas falhas. Para inaugurar a novidade, os vizinhos “concorrentes” foram convidados, mas tudo acaba mal – a estreia é um fracasso.

Diante da humilhação (o acontecimento vira motivo de riso em toda a redondeza), Nunes se pôs a beber com o filho, oferecendo cachaça também ao filho, pois queria que Pernambi fosse logo “homem”. Embriagado, ele dorme e, algum tempo depois, é acordado com choros e gritos.

O desfecho do conto aproxima-se, então: chegando ao monjolo, de onde vinha a gritaria, vê-se uma terrível cena: o corpinho de Pernambi estava separado da cabeça, pois moleque, embriagado, caiu acidentalmente no monjolo e acaba sendo socado pelo pilão – parte em que a narrativa explora, de modo a causar impacto, elementos de natureza bastante grotesca. A esposa de Nunes, desesperada, culpa o marido pela morte do menino – já que sempre avisou que, da maneira como foi construído, aquilo não ia dar certo. Nunes dava vários golpes de machado no maldito monjolo por ver a cena lúgubre. E a velha história da alma das árvores parece, então, ter-se concretizado na tragédia final.

Análise de elementos de comicidade a partir do conto

A comicidade é um recurso recorrente na literatura brasileira sobretudo a partir do século XX. Para alcançar o efeito pretendido – quer seja o riso ou a expressão crítica – serve-se de diversos expedientes, entre os quais identificamos alguns em “A vingança da peroba”. É importante ressaltar que esses expedientes são bastante utilizados em Monteiro Lobato e contribuem para fazer desse autor um dos contistas mais apreciados e populares nas letras nacionais.

Ironia:

Veio daí a malquerença. O espigão vinha do período um pouco mais remoto em que a crosta da terra se solidificou.

Agravava a dissensão uma rivalidade quase de casta. Pertencia Nunes à classe dos que decaem por força de muita cachaça na cabeça e muita saia em casa. Filho homem só tinha José Benedito, de apelido Pernambi, um passarico desta alturinha, apesar de bem entrado nos sete anos. O resto era uma récula de “famílias mulheres” — Maria Benedita, Maria da Conceição, Maria da Graça, Maria da Glória, um rosário de oito mariquinhas de saia comprida. Tanta mulher em casa amargava o ânimo do Nunes, que nos dias de cachaça ameaçava afogá-las na lagoa como se fossem uma ninhada de gatos. (LOBATO, 1994, p. 56).

A leveza da linguagem de Lobato torna cômica a maneira de o narrador explicar as desavenças entre as famílias. Para tanto, a ironia é utilizada recorrentemente ao longo do conto. Note-se a expressão “período um pouco mais remoto em que a crosta da terra se solidificou”: trata-se de uma forma de enunciar, de maneira engraçada, o tempo de desavença entre os Nunes e os Porungas. Não menos irônica é a passagem que se classifica a rivalidade como “quase de casta”, além de “classe dos que decaem”, que, ao lado de “casta”, sugere ausência de casta, algo ou alguém destituído de qualquer nobreza de origem.

Na ironia expressa-se com as palavras um conceito mas se subentende (sem expressá-lo por palavras) um outro, contrário. Em palavras diz-se algo positivo, pretendendo, ao contrário, expressar algo negativo, oposto ao que foi dito. A ironia revela alegoricamente os defeitos daquele (ou daquilo) de que se fala. Ela constitui um dos aspectos da zombaria e nisto está sua comicidade. (PROPP, 1992, p. 125).

Em outra passagem do conto, Lobato se vale mais uma vez da expressão irônica:

A mulher botou as mãos na cabeça.

— Nossa Virgem! É coisa de louco! Pois o compadre nem braço tem...

— Béeé! — urrou Nunes, estomagado.

— Cale essa boca! Mulher não entende das coisas...

E ela, nas encolhas:

— Tá bom. Depois não se queixe.

— Béeé! — rematou o marido.

Esta troada era o argumento decisivo de Nunes nas relações familiares. Quando ali roncava o “béeé”, mulher, filhas, Pernambi, Brinquinho, todos se escoavam em silêncio. Sabiam por dolorosa experiência pessoal que o ponto acima era o porretinho de sapuva. (LOBATO, 1994, p. 59).

No excerto apresentado, a ironia se faz presente quando a mulher constata que o marido não vai dar ouvidos às suas recomendações, ao que ela responde: “Tá bom” – e, naturalmente, não estava. Mesmo a afirmação “Mulher não entende das coisas” acaba por assumir, no sentido global do texto, função irônica, já que todas as decisões tomadas por Nunes acabam por corroborar as previsões da esposa, haja vista a construção do desastrado monjolo e o desfecho a que tal situação acaba levando.

De certo modo, trata-se de um procedimento de expressão que se situa no limiar de duas realidades: o que parece e o que é. É essa feição “em trânsito” que lhe confere tom mais ameno que o sarcasmo, o qual possui efeito mais direto, claro e demolidor. A partir do Romantismo, a ironia excede o limite de uma construção discursiva e retórica e se inscreve como uma atitude filosófica, uma maneira de ver o mundo. (ROSSETTI, 2007, p. 199).

Caricatura:

Trata-se de uma forma de exagero e, por isso, tem grande eficiência na produção de situações que podem passar de risíveis a impactantes.

O seu consolo era amimar Pernambi, que aquele ao menos logo estaria no eito, a ajudá-lo no cabo da enxada, enquanto o mulhério inútil mamparreararia por ali a espilhar-se ao sol. Pegava, então, do menino e dava-lhe a pinga. A princípio com caretas que muito divertiam o pai, o engrimanço pegou lesto no vício. Bebia e fumava, muito sorna, com ares palermas de quem não é deste mundo. Também usava faca de ponta à cinta.

– Homem que não bebe, não pita, não tem faca de ponta não é homem – dizia Nunes.

E cômescio de que já era homem, o piquirinha batia nas irmãs, cuspilhava de esguicho, dizia nomes à mãe, além de muitas outras coisas próprias de homem. (LOBATO, 1994, p. 56).

A caricatura, como se sabe, resulta de um processo de intensificação de determinada característica, o que acaba por construir uma imagem exagerada e em descompasso com o que se poderia considerar “natural”. É o que se nota em Pernambi: apesar de ser apenas criança, o menino, por incentivo do pai, toma ares de homem, não exatamente da melhor espécie – toma pinga, bebe, fuma, carrega faca à cintura, destrata as pessoas, “além de muitas outras coisas próprias de homem”.

É também válido ressaltar que o referido recurso está presente na reduzida e primitiva concepção do Nunes a respeito de ser homem, o que implica beber, pitar e ter faca de ponta, necessariamente.

Assim, a composição da figura de “homem” é submetida ao exagero quanto ao uso de determinados comportamentos e objetos, extirpando-se quaisquer outros traços ou características de comportamento.

A **caricatura**: Com a finalidade de criar efeitos burlescos ou ridículos, a caricatura resulta da intensificação absolutamente concentrada de uma característica que reduz uma personagem àquele traço. Deformadora por natureza, de farto emprego no gênero cômico, pode incidir sobre características de ordem física ou psicológica.

De certo modo, a caricatura oferece, pelo exagero intencional, alguma coisa que poderia estar velada sob a aparência física ou sob os modos e gestos convencionais aplicados ao comportamento. (ROSSETTI, 2007, p. 184).

Observe-se o trecho que segue:

Só a um bêbado como o Nunes bacorejaria a ideia de meter a manjoleiro um taramela daqueles, maneta e, ainda por cima, cego duma vista, mas era compadre e acabou-se. Bééé! (LOBATO, 1994, p. 59).

Não menos resumida a condições ou traços recorrentes é a imagem do sujeito que ajudará na construção do monjolo. Sua “identidade” já chama a atenção a partir do nome: Teixeira Maneta. Assim, além de cego – como adverte a mulher –, o compadre ajudante de Nunes é maneta, característica física tão conhecida que passa a fazer parte do nome, ou pelo menos de como ele é conhecido pelas pessoas.

Muito condizente com a farsa é a estilização de personagens cujas características são fortemente delineadas, chegando, por vezes, à constituição de predicativos que, por si só, são suficientes para identificá-las ou defini-las. Se a farsa como gênero requer a concentração excessiva de situações cômicas, a criação de tipos ou caricaturas é o procedimento que se constrói no mesmo sentido, isto é, o da ênfase, do acúmulo, do exagero que descreve um perfil marcado pela concentração e pela intensificação. (ROSSETTI, 2007, p. 278).

Cultura popular:

Um dos traços e contribuições mais importantes do Pré-Modernismo foi a valorização do regionalismo, e, com ele, desponta a importância da cultura popular.

A cidade duvidará do caso. Não obstante, aquele monjolo de João Nunes no Varjão foi durante meses o palhaço da zona. Sobretudo no bairro dos Porungas, onde assistia Pedro Porunga, mestre monjoleiro de larga fama, fungavam-se à conta do engenho risos sem fim. (LOBATO, 1994, p. 55).

O conto se abre com uma espécie de “advertência”: “A cidade duvidará do caso”. A menção a “caso” mostra que o acontecido (começando pela história da paca, depois o engenho) que se apresentará na narrativa cai no conhecimento das pessoas da redondeza, gerando “risos sem fim”. E, naturalmente, num ambiente propenso a tantas histórias e conversas, o referido “caso” deve ganhar diferentes versões. Eis a presença do trivial, do anedótico, “causos” do interior que se perpetuam, inscrevem-se na memória e passam a fazer parte da tradição oral de alguns lugares.

O conceito de popular, quando atribuído à arte, vem carregado de significação pejorativa, preconceito histórico que, na hierarquia dos gêneros, reservou para a comédia o último posto.

[...]

De maneira geral, o conceito de arte popular relaciona-se à produção de um bem cultural submetido a intensa mercantilização, o que acaba por transformá-lo em cultura de massa, afastando-o do caráter de “produção artesanal”, de mais nobre procedência. Por extensão, pertencer a tal categoria equivale a minimizar o valor de uma produção artística que, desmistificada, dispensa maior competência intelectual por parte de quem a consome. (ROSSETTI, 2007, p. 287).

O mesmo expediente se nota no seguinte excerto:

— O compadre sabe a história do pau de feitiço?

Nunes não sabia. Nunes não sabia coisa alguma, tirante emborcar o gargalo e difamar os Porungas. Sem interromper o esquadreamento da “virgem”, Maneta narrou o caso que ouvira ao pai, o Teixeira serrador, madeireiro de fama.

— Em cada eito de mato, dizia o meu velho, há um pau vingativo que pune a malfetoria dos homens. Vivi no mato toda vida, lidei com toda casta de árvore, desdobrei desde imbaúba e embiruçu até bálsamo, que é raro por aqui. Dormi no estaleiro quantas noites! Homem, fui um bicho do mato. E de tanto lidar com paus, fiquei na suposição de que as árvores têm alma, como a gente.

— Te esconjuro! — espirrou Nunes.

— Isto dizia lá o velho; eu por mim não dou opinião. E têm alma, dizia ele, porque sentem a dor e choram. Não vê como gemem certos paus ao caírem? E outros como choram tanta lágrima vermelha, que escorre e vira resina? Ora pois têm alma, porque neste mundo tudo é criatura de Deus.

— Lá isso...

— Então, dizia ele, há em cada mato um pau que ninguém sabe qual é, a modo que peitado pra desforra dos mais. É o pau de feitiço. O desgraçado que acerta meter o machado no cerne desse pau pode encomendar a alma pro diabo, que está perdido. Ou estrepado, ou de cabeça rachada por um galho seco que despenca de cima, ou mais tarde por artes da obra feita com a madeira, de todo jeito não escapa. Não adianta se precatar: a desgraça peala mesmo, mais hoje, mais amanhã, a criatura marcada. (LOBATO, 1994, p. 62).

É típica da cultura popular a crença em histórias das quais não se sabe a origem, a autoria – acredita-se apenas, e, por força do costume, difundem-se esses valores com ares de verdade. De tal forma que não importa a lógica, a comprovação ou a coerência das narrativas, bastando apenas que elas sejam aceitas dentro de um grupo. Assim se apresenta a ideia de que as árvores têm alma “porque sentem a dor e choram”. Mais: o “pau do feitiço” vingava-se daquele que o atinge: “estrepado, ou de cabeça rachada por um galho seco que despenca de cima, ou mais tarde por artes da obra feita com a madeira, de todo jeito não escapa”.

Essa crendice é a base do conto, dá título à narrativa. A história narrada confirma a lenda na medida que, tendo cortado a peroba, Nunes experimentará a vingança que chega por meio da morte trágica de Pernambi no monjolo feito exatamente com a madeira cortada pelo inadvertido pai, “a criatura marcada”.

Ainda quanto à comicidade, não se deve esquecer de que, não bastando o preconceito histórico contra a comédia, o século XVIII promoveu significativa condenação ao riso, tratando tal comportamento com inflexibilidade e rigidez. Partindo do princípio da teoria clássica de que o riso é escarnecedor e promove necessariamente o rebaixamento daquele que é satirizado, as cortes europeias tratam o comportamento como inferior e deselegante, abaixo da estatura da nobreza de conduta que se devia esperar daquela sociedade. Então, aos homens bem educados cabia, na medida em que conhecessem as precariedades dos outros, orientar-lhes a conduta, educar-lhes os modos. Escarnecer e sentir-se superior a alguém desprovido de maior destreza intelectual só faria rebaixar o caráter e a conduta de quem se propusesse a tarefa tão prosaica, e tal procedimento mereceria o mesmo julgamento imposto àquele que se tornara objeto do riso. [...] A propósito, à ascensão burguesa correspondeu a participação popular na determinação do gosto artístico; e aí o riso ocupará lugar privilegiado, reabilitando-se. (ROSSETTI, 2007, p. 168).

Grotesco:

Como uma espécie de herança do Naturalismo, o grotesco ecoa recorrentemente nos contos de Monteiro Lobato, tornando-se um dos recursos mais empregados pelo escritor.

Ao cachorro Brinquinho não lhe valia ser mestre paqueiro de fama; andava de barriga às costas, com bernes no toitiço. O pobrezinho não caminhava dez passos sem que parasse, pondo-se aos rodopios sobre os quartos traseiros, tentando inutilmente abocar o parasita inatingível. Que preasse. Cachorro é bicho ladino e o mato anda cheio de preás atolambadas. E tudo mais no Varjão afinava pela mesma tecla. (LOBATO, 1994, p. 57).

O grotesco diz respeito a tudo que é de natureza feia ou repulsiva. Trata-se de um expediente muito empregado em narrativas de tradição oral, sobretudo aquelas que tematizam os “causos” regionalistas e misturam os universos do trágico e do cômico. No excerto acima, nota-se esse recurso na caracterização de um cachorro que, apesar de ter o nome apontando para um diminutivo com tom afetivo, é caracterizado pela doença (bernes e parasitas) e de uma magreza deformante (“andava de barriga às costas”).

De grande eficiência na arte popular, também traz em si as marcas do descomedimento, podendo, pela elaboração do disforme, do feio e do mau-gosto, atingir o terrível e o monstruoso. Enfim, o grotesco é tudo que contraria o belo, o agradável, delicado e harmonioso. (ROSSETTI, 2007, p. 188).

Na passagem abaixo, desfecho do conto, o grotesco assume a função de expressar não somente a tragédia que se abate sobre a família, mas também o descontentamento da esposa em relação a um marido que sempre a tratou com indiferença e violência:

Arrostando com o marido, a pobre mãe afuzila nos olhos um raio de cólera incoercível.

— O que é? É tua obra, cachaceiro do inferno! É a tua pinga, homem à toa, esterco imundo! Vá ver, vá ver, vá ver, desgraçado!...

Nunes alcança o monjolo com dificuldade. E topa num quadro horrendo. No meio das filhas em grita, o corpinho magro de Pernambi de borco no pilão. Para fora, pendentes, duas pernas franzinas — e o monjolo impassível, a subir e a descer, chóó-pan, pilando uma pasta vermelha de farinha, miolos e pelanca...

Esvaem-se-lhe os vapores do álcool e em semidemência Nunes corre ao machado, ringindo os dentes, aos uivos. (LOBATO, 1994, pp. 68-69).

É explicitamente grotesca a maneira como a esposa caracteriza Nunes no acesso de raiva decorrente da tragédia que se abateu sobre Pernambi. O marido é, assim, tratado como “cachaceiro do inferno”, “homem à toa”, “esterco imundo”, “desgraçado”.

Mas o grotesco se expande também para a descrição do corpo do menino atingido pelo monjolo (“um quadro horrendo”): “corpinho magro”, “pernas franzinas”, transformado numa “pasta vermelha de farinha, miolos e pelanca”. Note-se que o vocabulário escolhido e os detalhes selecionados, confrontados com a fragilidade do menino (“corpinho”) conferem maior dramaticidade à cena.

Na literatura, por toda parte, tanto em escritores medianos quanto naqueles consagrados pelo alto alcance simbólico de suas obras, o grotesco irrompe em situações marcadas pelo conflito entre as leis da realidade empírica e as figurações excêntricas, encenadas pela imagem artística. (SODRÉ e PAIVA, 2002, p. 74).

Acrescente-se que, de época em época, os procedimentos podem se repetir, mas, em cada contexto, o grotesco tem uma finalidade e é empregado segundo propósitos bastante específicos de cada autor.

Considerações finais

A breve análise aqui empreendida ratifica as intenções iniciais da presente pesquisa. Os elementos elencados – ironia, caricatura, cultura popular e grotesco – de fato atestam a importância da comicidade em “A vingança da peroba” bem como nos outros contos de Urupês. Tais expedientes perpassam a narrativa, dando-lhe feição e contribuindo para a construção de uma atmosfera que, no desfecho, sobretudo a partir do grotesco, deslinda para o trágico, procedimento bastante comum no estilo do escritor paulista.

Verifica-se, finalmente, que a comicidade tem papel decisivo nos escritos de Lobato, e seu regionalismo não pode ser compreendido à margem dos estudos de comicidade que tanto enriquecem a estilística de seus textos.

Referências bibliográficas

LOBATO, José Bento Monteiro. **Urupês**. 37 ed.. São Paulo: Brasiliense, 1994.

NICOLA, José de. **Literatura Brasileira: das origens aos nossos dias**. São Paulo: Scipione, 2007.

OLIVEIRA, Clenir Bellezi de. **Arte Literária: Portugal/ Brasil**. São Paulo: Moderna, 1999.

PROPP, Vladímir. **Comicidade e Riso**. Trad. de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992. (Série Fundamentos; 84).

ROSSETTI, Emerson C.. **Riso e teatralidade: uma poética do teatro de Martins Pena**. Tese de Doutorado apresentada à Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho- Unesp-Campus de Araraquara. Araraquara-SP, 2007.

SODRÉ, Muniz e PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.