

## Manuscritos modernos: análise de um conto de Monteiro Lobato

Milena Ribeiro Martins<sup>1</sup>

### Introdução

O PRIMEIRO LIVRO DE CONTOS DE MONTEIRO LOBATO, *Urupês* (1918), tem a tragicidade como elemento central de boa parte das suas narrativas, motivo pelo qual o escritor considerava dar-lhe o título de *Dez mortes trágicas*. No conjunto de contos e artigos reunidos nesse livro, destaca-se “Bocatorta”, o segundo conto, no qual se narra a história de um personagem monstruoso que mora de favor dentro dos limites de uma fazenda na zona rural paulista, ambiente preferencial do universo lobatiano.

A complicação narrativa é motivada pela curiosidade de Eduardo, moço da cidade, em conhecer o personagem deformado a quem o capataz da fazenda faz alusão. Cristina, a filha do fazendeiro, revela-se extremamente sensível a essa visita ao Bocatorta, o que desencadeará uma doença, sua morte e ainda outras consequências trágicas.

Nesse artigo faremos uma análise do conto a partir de três versões publicadas e de algumas cartas nas quais o escritor comenta versões anteriores do seu texto, suas intenções e seus projetos gorados. Algumas das considerações feitas a respeito do processo de escrita desse conto podem ser aplicadas a outros contos do autor.

### Um romance que virou conto

Há hoje poucos manuscritos conhecidos das obras de Lobato. Dos contos, não há notícia de nenhum manuscrito no sentido estrito da palavra. Mesmo assim, é possível estudarmos o processo criativo do escritor por meio de suas cartas, que documentam etapas desse processo, e também por meio da comparação de sucessivas publicações dos seus contos, o que permite construir hipóteses consideravelmente seguras acerca dos movimentos do escritor no processo de escrita e reescrita de seus textos.

Com relação ao conto “Bocatorta”, o escritor o mencionou pela primeira vez em uma carta de 24 de agosto de 1904. Lobato era então um jovem estudante de Direito de vinte e dois anos de idade. Pelo que suas cartas documentam, ele lia intensamente, discutia literatura com os amigos escritores e escrevia sempre, em busca de um estilo próprio. Enviava seus textos para o amigo Godofredo Rangel, com quem os discutia. Com esse amigo, ele comentou e resumiu o texto que estava escrevendo:

O meu romance é a coisa mais complicada do mundo. Começa com duas gravidezes na mesma casa: a da mulher do fazendeiro, da qual sairá Cristina, e a duma preta cozinheira, da qual sairá Bocatorta. A linha<sup>2</sup> sismográfica das sensações (considero o romance uma coordenada de sensações) pode ser traçada assim: [falta um pedaço].<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Docente da Universidade Federal do Paraná (UFPR) e Pós-Doutoranda do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo (USP).

<sup>2</sup> Na edição consultada, consta “linda” em vez de “linha”, mas é visivelmente um erro.

<sup>3</sup> LOBATO, Monteiro. *A Barca de Gleyre*. Obras completas de Monteiro Lobato. Literatura Geral, v. 11, 2. ed. 1º tomo. São Paulo: Brasiliense, 1948. p. 65.

Se ele pensava em um romance, e não em um conto, isso parece indicar que muitas páginas devem ter sido escritas: como esta e outras cartas sugerem, havia um plano para o romance *Bocatorta*, um plano aqui resumido na expressão “linha sismográfica das sensações”, explicada em mais detalhes em carta posterior. O conto tal qual o conhecemos hoje apresenta no clímax emoções intensas – desde a cena de Eduardo na porta do cemitério, descobrindo que o túmulo de sua noiva estava sendo violado, vendo seu corpo nu e, sobre ele, o vulto que reconhece ser de Bocatorta, até a cena em que Bocatorta é atirado no atoleiro. Parecem ter sido apagados, portanto, os demais movimentos “sismográficos”, ou sensações, a que o escritor aludiu na carta citada: as gravidezes inexistem; tampouco existe a mãe de Bocatorta.

Cinco anos depois, em outra carta enviada ao mesmo destinatário em 20 de maio de 1909, há uma segunda referência ao “Bocatorta” – desta vez já transformado em conto:

Segue o meu conto nº 1<sup>4</sup>. Está pronto, só faltando a brunidura final. Quero que dele digas com a mais absoluta isenção. Meu fito principal é criar uma impressão fortíssima no espírito do leitor – coisa de que ele não se esqueça nunca. Tê-lo-ia conseguido? A cena final me parece inédita – não a encontrei nunca. A existência do atoleiro é atestada por um naturalista alemão em livro de viagem, e foi dessa leitura que a ideia me veio. O melhor é passarmos os nossos contos à letra de forma do *Minarete*, para melhor os consertarmos.<sup>5</sup>

As duas referências a elementos da narrativa – o ambiente, com o atoleiro, e a cena final, não descrita na carta – fazem supor que já estavam presentes no conto os elementos essenciais do enredo e da ambientação, semelhantes àqueles que encontramos no texto publicado em livro em 1918.

Pode-se supor que Rangel leu o conto recebido, rapidamente remeteu sugestões ao amigo, que as recebeu e aceitou: treze dias depois do envio da versão anterior de “Bocatorta”, uma nova carta de Lobato noticia o envio de uma outra versão do conto, reescrito sob influência dos conselhos literários de Rangel: “Segue [...] o meu Bocatorta refundido – e creio que melhorado. Teus conselhos abriram-me os olhos. Como estava infame o outro!”<sup>6</sup>.

Parece que dessa vez Lobato e Rangel ficaram mais satisfeitos com o texto: dois meses depois, o conto foi enviado para o jornal *Tribuna* de Santos, onde seria publicado pela primeira vez. Até onde se sabe, não há notícia da existência dessas versões manuscritas do texto de Lobato; também não há registros materiais do texto publicado no jornal santista: ao que tudo indica, os arquivos do jornal se perderam em um incêndio.

Mas a história da escrita do conto não terminou com a sua publicação em jornal. Dois meses depois, em 23 de outubro de 1909, Lobato continuava encafifado com sua narrativa, discutindo-a extensamente com o mesmo amigo, tentando explicar em detalhes o que queria ter escrito:

Hás de notar a minha insistência em Bocatorta, mas é que ainda não me fiz compreender. O meu conto com esse nome não dá plena ideia da Ideia, porque tive de podá-la muito, só deixando o essencial. A minha ideia completa é a seguinte: um monstro hediondo no físico, mas homem de sentimentos normais por dentro. Afora a teratologia visível, ele é um homem como todos os outros. Não é negro, não é rudimentar de espírito como o do conto. Quando chegado à puberdade, nasce nele o

---

<sup>4</sup> Lobato e Rangel estavam planejando editar um livro de contos. Um enviava para o outro suas produções. Assim, o conto “número um” é o primeiro conto de uma série que o escritor pretendia enviar e de fato enviou.

<sup>5</sup> LOBATO, Monteiro. *A Barca de Gleyre*. op. cit., p. 237.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p.238.

desejo de mulher e em consequência o amor. Mas ao mesmo tempo vai cada vez mais adquirindo a consciência da sua horrível condição de mostro, e ele, que em menino vivia na fazenda do pai de Cristina a vê-la todos os dias, ao tornar-se homem, e bem conhecedor da sua disformidade, entra a sofrer um martírio horrível e afasta-se. Vira bicho do mato, foge aos homens; e os sentimentos normais que a natureza lhe deu, vão, por influxo duma surda revolta contra o Destino, se avinagrando. O amor por Cristina (resultante da sua sexualidade expandida) transforma-se em ódio. Ele a espia do mato. Chora. Escabuja em acessos de cólera epilética. Pintar a vida dele na mata. Suas relações com a mata. Sua simbiose com a mata, mental e física. Amizade e antipatia por certas árvores (há mil coisas a desenvolver aqui). Algo daquele Mowgli do Kipling. Ensejo de pintar a natureza florestal com cores novas e processos novos [...]. Lá de dentro da mata Bocatorta acompanha o movimento da fazenda. Tira conclusões. Induz, deduz. Recompõe em espírito a vida de Cristina, que às vezes vê de longe, num passeio a cavalo. Chega a ir espia-la num dos seus banhos na cachoeira. Nua! O inferno do drama interior... Um dia passa o trole que vem da cidade, e no trole vem um moço desconhecido. Bocatorta adivinha nele o namorado, o noivo. Sua dor. O ciúme. Contrastes constantes. Na fazenda a alegria radiosa do noivado; na mata um círculo dantesco de impotência e ciúme e desespero. Bocatorta desabafa nos animais, trucidando-os, torturando-os, esmaga as flores que encontra, gasta dias quebrando os brotos novos das árvores e ervas, na ânsia de aniquilar a vida, de vingar-se da natureza, etc., etc. Depois, o casamento – o macabro casamento de Cristina, não com o noivo, pois morreu, mas com ele, Bocatorta, no cemitério, de noite. Cristina desenterrada! Imagino uma coisa fortíssima – Bocatorta sempre latente na mata, naquela mata, como o próprio gênio da mata, o seu Caliban, a sua alma secreta e noturna. Quanta coisa, Rangel! Mas da idéia à realização o caminho é áspero. Talvez você tirasse do assunto a coisa que imagino. Eu não me atrevo – por isso reduzi o romance a conto – um conto que é apenas um frouxo programa do romance<sup>7</sup>.

De fato, muito se perdeu. Muitos detalhes e elementos essenciais desse enredo romanesco cujas linhas gerais essa carta apresenta foram deixados de lado no conto em que “Bocatorta” se transformou. O projeto de conto acima descrito contém grande quantidade de elementos plásticos, qualidades pictóricas muito marcantes – o que pode ser percebido por exemplo no “ensejo de pintar a natureza florestal com cores novas e processos novos”. Nas versões impressas, a plasticidade da descrição da natureza se reduz quase que exclusivamente à descrição do atoleiro. Ao mesmo tempo, há uma complexidade psicológica do personagem Bocatorta que não pode ser reduzida a uma imagem. E que tampouco está presente nas versões impressas do conto. O personagem aparece mais como um mistério, advindo de um passado quase desconhecido, do que como o resultado complexo de um passado claramente apresentado.

Se muito se perdeu desde o plano do romance até sua realização no conto, o que restou? Restou uma descrição minuciosa do ambiente, com destaque para o atoleiro. Restou também a caracterização física de Bocatorta, com destaque para o aspecto hediondo de suas deformidades físicas. Restaram ainda alguns traços que permitem vê-lo com certa piedade, como o vê o dono da fazenda. Além disso, restaram rumores, boatos, como na sugestão de que poderia ter sido ele o autor da violação de um túmulo, antes do de Cristina – e nesse crime (a primeira violação) pode estar um resquício da surda revolta de Bocatorta contra o destino. Mas não estão mais presentes no conto as motivações das ações do personagem, sugeridas com bastante clareza nas linhas gerais do

---

<sup>7</sup> Ibidem, p. 279-280.

romance que a carta apresenta. No conto, Bocatorta é um mistério, sujeito a interpretações divergentes – o fazendeiro não o teme, conhece-o desde pequeno e se apieda dele; o capataz, simplório e supersticioso, vê em Bocatorta uma ameaça, prenunciando o que o desfecho da narrativa apresentará como um fato criminoso; o moço da cidade vê em Bocatorta um misto de símbolos literários, um Quasímodo caipira; e a mocinha apenas o teme, sem entender bem por quê: misturando a credence popular do capataz com a simbologia literária de seu noivo, ela vê em Bocatorta um bicho-papão. Sua sensibilidade, porém, é quase infantil: ela sente um temor inexplicável do monstro, tem pesadelos com ele. Sua relação com a figura do papão é, portanto, muito diferente da relação de Eduardo com o monstruoso (mas bondoso) Quasímodo.

Aumentando o sofrimento dos personagens e a tragicidade do desfecho, Bocatorta se revela mais perigoso e indesejável do que um símbolo literário. Mais do que assustador, ele é um criminoso – e para seus crimes parece não haver justificativa suficiente no mundo da cultura. A violação de sepultura e a necrofilia, provavelmente praticada duas vezes, tornam Bocatorta mais horrendo e perigoso que seus antecessores Quasímodo e Caliban. Este último (muito semelhante, em vários aspectos, ao Bocatorta do romance gorado) desejou e planejou violentar Miranda, mas não atingiu seu intento<sup>8</sup>.

Enquanto a complexidade de Bocatorta pode ser entrevista nessa sinopse do plano do romance, no conto a complexidade do personagem é reduzida a pouco. Ele é um mistério, seus atos restam inexplicados, sujeitos às interpretações dos leitores. E as interpretações dos leitores estão submetidas, parece-me, às interpretações que os personagens emitem sobre Bocatorta: ele é visto no conto ao mesmo tempo com piedade (pelo fazendeiro), com curiosidade e ceticismo (pelo homem da cidade), com medo (pela mocinha) e com desconfiança (pelo capataz). A multiplicidade de pontos de vista abre a possibilidade interpretativa de que as ações do personagem sejam julgadas sob essas diferentes perspectivas também pelos leitores. Mas a cena final – da violação do túmulo e a sugestão de que esse não fora o primeiro ato de perversão praticado por Bocatorta – faz caírem por terra o ceticismo de Eduardo e a piedade do fazendeiro, os dois que mais sofrem com a morte de Cristina. Prevaecem, portanto, as opiniões de Cristina e de Vargas a respeito do monstro: nos dois casos, é pelos olhos da cultura popular que Bocatorta é compreendido. Cristina enxerga nele um bicho-papão, sente por ele um medo incompreensível, irracional. Já Vargas, muito influenciado pela voz do povo, vê nele uma ameaça, um criminoso de fato ou em potencial. Não parece ser fortuito o peso da cultura popular no desfecho da narrativa lobatiana: aqui como em outras obras, as referências a obras canônicas da literatura europeia estão lado a lado com referências a elementos da tradição oral brasileira nas suas variadas matrizes. Ainda na década de 1920, personagens do cinema norte-americano atuavam ao lado desse já variado elenco de referências.

### *Três versões publicadas*

Depois da carta de 1909 e da publicação do conto na *Tribuna* de Santos, também em 1909, não há notícias de outras publicações do conto, nem de revisões ou reescritas ou novas alusões ao texto. Ele reaparece em 1916, quando é publicado na *Revista do Brasil*, um importante periódico cultural associado ao grupo do jornal *O Estado de S. Paulo*<sup>9</sup>. A *Revista do Brasil* foi o mais importante periódico no qual o escritor publicou: aparecem nela nada menos do que vinte e nove contos, além de excertos de sua literatura infantil e uma variedade de textos críticos. Por meio da revista, o escritor também deu início à sua atividade como editor.

Os contos de Lobato publicados na *Revista do Brasil* estão muito próximos da versão que seria, em seguida, lançada em livro. Assim, boa parte dos contos publicados entre 1916 e 1918 foi reunida no livro *Urupês* em 1918: “A vingança da peroba”, “Bocatorta”, “Colcha de retalhos”, “A gargalhada do coletor” (depois modificado para “O

<sup>8</sup> Até onde eu sei, ainda não existe um estudo a respeito dos ecos de Shakespeare na obra de Lobato. E não são poucas as referências textuais ao escritor inglês.

<sup>9</sup> Cf. LUCA, Tânia Regina de. *A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (N)ação*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1999.

engraçado arrependido”), “Pollice Verso”, “Cavalleria Rusticana” (depois modificado para “Os faroleiros”), “O mata-pau”, “O comprador de fazendas” e “O estigma”. Do conjunto de títulos que compõem o livro *Urupês*, apenas três contos e dois artigos não foram publicados na *Revista*: “O meu conto de Maupassant”, “Bucólica”, “Um suplício moderno”, “Urupês” e “Uma velha praga”. A revista funcionou, então, como um ensaio para a publicação em livro. Nisso reside a sua importância como documento do processo de escrita dos contos de Lobato<sup>10</sup>.

Além das referências ao conto em cartas, as versões publicadas na revista e em livro servem como documentos do seu processo de escrita. Desconsiderando a versão da *Tribuna* de Santos, por não ter sido encontrada, e as versões enviadas a Godofredo Rangel por carta (delas restam apenas as referências citadas anteriormente), temos então pelo menos três versões diferentes desse conto:

- a primeira (que chamarei de A) publicada em 1916 na *Revista do Brasil*<sup>11</sup>;
- a segunda (chamarei de B) publicada em 1918 na primeira edição do conto em livro<sup>12</sup>;
- e a terceira (chamarei de C) publicada em 1948 nas *Obras Completas de Monteiro Lobato*, organizadas por ele mesmo<sup>13</sup>.

Se colocarmos lado a lado essas três versões, poderemos observar o trabalho do escritor, como se estivéssemos observando um manuscrito, cheio de rasuras, inserções, cortes e reformulações.

Antes de propor o cotejo das versões do conto, convém esclarecer sucintamente uma questão conceitual. Há quem tenha pudores de chamar de *manuscrito* algo que não tenha sido de fato escrito a mão. A despeito disso, os estudiosos da Crítica Genética usam o termo “manuscrito moderno” quando se referem seja a manuscritos de fato, seja a datiloscritos, provas de edição, etc. Ou, optando pela expressão *documentos do processo criativo*, evidenciam como é multiforme o objeto de estudos do crítico genético: “Os documentos de processo são, portanto, registros materiais do processo criador. São retratos temporais de uma gênese que agem como índices do percurso criativo”<sup>14</sup>. As três versões impressas a que nos referimos nesse texto são tomadas, portanto, como manuscritos modernos, já que documentam materialmente o processo criativo do escritor.

Colocando lado a lado as três versões do conto “Bocartorta”, notam-se várias alterações linguísticas pontuais, que não analisaremos aqui (substituições de palavras, modificação de formas de tratamento, modificação de pontuação, quebras de parágrafos, acentuação, ortografia, etc.). Observaremos apenas as alterações mais significativas, que interferem na estrutura da narrativa. A mais visível e talvez mais importante das alterações é um corte efetuado na terceira versão do conto. Na versão C do conto, nas *Obras Completas*, portanto, não há os quatro parágrafos e meio com que o conto se inicia nas versões A e B.

Os parágrafos iniciais das versões A e B não parecem ter relação direta com o desenvolvimento do enredo. Eles foram cortados de C: a versão de 1948 aparece, assim, mais concisa que as anteriores, desprovida desse e de outros trechos menores. O conto ganha em concisão, mas o leitor perde uma página de um fino exemplar do humor lobatiano. Vejamos o início do texto da versão A:

---

<sup>10</sup> Para mais detalhes a respeito do processo de escrita e de edição dos contos de Lobato, vide respectivamente: MARTINS, M. R. *Quem conta um conto... aumenta, diminui, modifica*. O processo de escrita do conto lobatiano. Dissertação (Mestrado). Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, Campinas, 1998. MARTINS, M. R. *Lobato edita Lobato: história das edições dos contos lobatianos*. Tese (Doutorado). Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, Campinas, 2003.

<sup>11</sup> LOBATO, Monteiro. Bocartorta. *Revista do Brasil*, São Paulo, v. 2, n. 8, pp. 335-348, agosto de 1916.

<sup>12</sup> LOBATO, Monteiro. *Urupês*. 1.ed. São Paulo: Edição da Revista do Brasil, 1918. pp. 85-103.

<sup>13</sup> LOBATO, Monteiro. *Urupês*. Obras completas de Monteiro Lobato. Literatura Geral, v. 1, 1.ed. São Paulo: Brasiliense, 1948. pp.179-195. Nas próximas citações, indicarei a versão do conto pelas letras A, B ou C.

<sup>14</sup> SALLES, C. A. *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. 3. ed. revista. São Paulo: EDUC, 2008. p. 38.

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

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

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

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

As velhas fazendas não fugiram à praxe. Rara é a que toma nome d'algum estigma peculiar ao *facies* topográfico, escapando desse modo à santificação. Há-as, porém, e entre estas a fazenda do Atoleiro, propriedade do major João Lucas do Prado Botelho. A quarto de légua do arraial do mesmo nome, seus quinhentos alqueires de massapê vêm morrer à espalda do povoado, rente ao pequenino cemitério de taipa.

Na versão B, houve substituições lexicais pontuais e alguma alteração na pontuação. Na versão C, não existe no texto essa digressão inicial; o conto começa mencionando o arraial do Atoleiro e a fazenda do major, cujo nome aparece bem reduzido, simplificado: “A quarto de légua do arraial do Atoleiro começam as terras da fazenda de igual nome, pertencente ao major Zé Lucas.”

Nesse processo, o conto ganha em concisão: a digressão inicial não era necessária ao desenvolvimento do enredo, adiava a apresentação do pântano, dava um tom de humor leve e irônico, com crítica às práticas onomásticas herdadas dos portugueses. Afinal, a fazenda em que se ambienta a trama não segue essa prática – o que pode justificar o corte desse trecho. Mas ler o trecho cortado parece-nos instigante.

Assim como a fazenda do Atoleiro não foi nomeada da maneira mais comum desde o século XV (a ela foi dado um nome prosaico, e não um nome de santo), também os fatos que se passarão ali serão únicos. Além disso, o humor sutil presente nessa digressão do narrador o caracteriza, e esse humor está presente no conto, ainda que com leveza, a despeito do seu tom geral ser trágico. Para destacar o traço mais evidente desse leve humor, veja-se que, se inicialmente se davam nomes de santos a “ilhas, golfos, praias e montanhas”, acaba-se por usar do mesmo princípio para dar nomes a “ruas, becos infectos, padarias, bodegas, botequins e outras baiúcas onde se furta no peso”. Além disso, como a crítica se dirige a uma prática originalmente portuguesa, por nós herdada, é importante lembrar que uma das bandeiras levantadas pelo escritor era contra a dependência cultural do Brasil em relação à Europa (sobretudo Portugal e França) e a favor da busca de elementos que nos definissem como uma nação – culturalmente, sobretudo. Assim, a reflexão acerca de uma prática originariamente portuguesa mostra a sua derivação em algo que permite, inclusive, discutir a transformação da religiosidade ao longo dos séculos: nomes de santos passam a significar, por exemplo, porretinho e arção de sela. Se esses objetos são destituídos de significados religiosos, os nomes também passam a sê-lo. Da mesma forma, essa derivação de significado chama a atenção para a nomeação inicial dos “fidelíssimos portugueses”: também na nomeação originária de terras com nomes de santos poderia haver outras razões que não a fé. As palavras “vício” e “pecha” desqualificam o adjetivo “fidelíssimos”, colocando-o sob suspeita.

Mas, se todo esse preâmbulo foi eliminado da versão C, então qualquer interpretação nesse sentido também o foi. Conhecer o manuscrito – na medida em que ele revela sentidos que o texto tornou oculto ou menos evidentes – amplia o conhecimento sobre a obra do escritor. Como quem investiga obras pouco conhecidas, investigar um manuscrito pode auxiliar na construção de interpretações sobre um conto e sobre aspectos gerais da obra desse escritor.

Esse corte dos parágrafos iniciais é o mais significativo corte efetuado no conto. Há outras alterações menores, mas bastante significativas. Individualmente, nenhuma delas é tão significativa quanto em conjunto. As alterações que apresentamos a seguir revelam uma tendência de intensificação do *efeito* do texto, o *suspense*, por meio da inclusão de referências que fazem com que o texto anuncie, aos poucos, o seu desfecho.

Vejamos alguns casos.

No momento em que o major apresenta para Eduardo (e para o leitor) a figura de Bocatorta, refere-se a ele (em A) como “um pobre diabo cujo único crime é ser feio demais. Perdeu a medida, o infeliz, e está a pagar essa culpa.” Em C, a palavra “culpa” é substituída por “crime”. Apesar da repetição aí instalada, a palavra é mais adequada para remeter à cena que viria a arrepiar os cabelos de Eduardo e do leitor. Eis o trecho referido, em três versões:<sup>15</sup>

**A:** O povo diz dele horrores, que come crianças, que é bruxo, que tem parte com o diabo. Todas as desgraças acontecidas no arraial correm à conta dele. Para mim é um pobre diabo cujo crime único é ser feio demais. Perdeu a medida, **o infeliz**, e está a pagar essa culpa.

**B:** O povo diz dele horrores, que come crianças, que é bruxo, que tem parte com o diabo. Todas as desgraças acontecidas no arraial correm **à sua conta**. Para mim é um pobre diabo cujo crime único é ser feio demais. Perdeu a medida, e está a pagar **o crime que não cometeu**.

**C:** O povo diz dele horrores — que come crianças, que é bruxo, que tem parte com o **demo**. Todas as desgraças acontecidas no arraial **correm-lhe por conta**. Para mim, é um pobre diabo cujo crime único é ser feio demais. **Como** perdeu a medida, está a pagar **o crime que não cometeu...**

Quando Cristina fica sabendo da intenção do noivo de visitar Bocatorta, ela se lembra do medo que sentia do monstro: este é outro trecho que também merece atenção. Vejamos as suas três versões:

**A:** Bocatorta representara papel saliente na imaginação **da moça**. Pequenita, amedrontavam-n’a as mucamas **com o papão, e o papão era Bocatorta**. Mais tarde, com ouvir às crioulinhas todos os horrores correntes à conta dos seus bruxedos, a menina ganhou inexplicável pavor ao noctâmbulo. No colégio, lembrava-se, houve tempo em que **todas as noites um** mesmo pesadelo a atropelava: Bocatorta, **hediondo**, a persegui-la e ela, em transes, a fugir. Gritava por socorro, mas a voz morria-**lhe** estrangulada na garganta. E despertava arquejante, exausta, lavada em suores frios. Curou-**se** com o tempo mas a obsessão vincara fundos vestígios em su’alma. **Ir vê-lo agora? Não seria provocar o retorno dos pesadelos a cuja simples lembrança estremeceia ainda de horror?**

<sup>15</sup> Nas citações subsequentes, alguns trechos foram destacados em negrito para chamar a atenção para as alterações efetuadas pelo escritor.

**B:** Bocatorta representara papel saliente na **sua** imaginação. Pequenita, amedrontavam-n’á as mucamas **com a cuca, e a cuca era o negro**. Mais tarde, com ouvir às crioulinhas todos os horrores correntes à conta dos seus bruxedos, ganhou inexplicável pavor ao noctâmbulo. No colégio, houve tempo em que **noites e noites a fio o mesmo pesadelo a atropelou**: Bocatorta **a persegui-la**, e ela, em transes, a fugir. Gritava por socorro, mas a voz **lhe morria estrangulada** na garganta. Despertava arquejante, **exausta**, lavada em suores frios. **Curou-a** o tempo, mas a obsessão vincara fundos vestígios em su’alma.

**Ir vê-lo agora? Não seria provocar o retorno dos pesadelos a cuja simples lembrança estremecia ainda de horror?**

**C:** Bocatorta representara papel saliente **em sua** imaginação. Pequenita, amedrontavam-**na** as mucamas **com a cuca, e a cuca era o horrendo negro**. Mais tarde, com ouvir às crioulinhas todos os horrores correntes à conta dos seus bruxedos, ganhou inexplicável pavor ao notâmbulo. **Houve tempo no colégio** em que, noites e noites a fio, o mesmo pesadelo a atropelou: Bocatorta **a tentar beijá-la**, e ela, em transes, a fugir. Gritava por socorro, mas a voz **lhe morria** na garganta. Despertava arquejante, lavada em suores frios. Curou-a o tempo, mas a obsessão vincara fundos vestígios em su’alma.

Em A e B, os pesadelos de Cristina são perturbadores, mas não premonitórios. É em C que lemos o mesmo pesadelo com uma diferença importante, mais sexualizado, anunciando novamente a cena final — “Bocatorta a tentar beijá-la”.

A tendência à simplificação, no entanto, elimina da versão C outro trecho (duas frases interrogativas) que também fazia referência a cenas do desfecho. Trata-se do trecho em que Cristina tentava se livrar do convite do noivo para uma visita ao “papão”. É apenas em A e B que o narrador nos deixa ler os pensamentos da moça. A versão C ganha, com esse corte, um caráter mais conciso e menos evidente que as anteriores.

A alternância entre “dizer” e “sugerir” permeia toda a narrativa. As três versões fazem referência a duas mortes seguidas de violação de túmulo, exatamente como aconteceria com Cristina, e a uma morte no Atoleiro, como aconteceria com Bocatorta. A alusão ao desfecho, na versão C, por meio da menção ao beijo de Bocatorta, é feita em consonância com esse caráter antecipatório do enredo, embora seja dissonante da tendência à concisão, presente nessa última versão do conto.

Por fim, resta citar duas referências literárias que aparecem no desenvolvimento do conto. Como se sabe, nos contos, nos artigos e na literatura infantil lobatiana, é intenso o diálogo com a tradição literária. A construção de personagens, bastante caricatural em alguns contos de Lobato, é aqui realizada com a ajuda de personagens de Victor Hugo e Shakespeare. O primeiro caso se dá no momento em que Vargas caracteriza a feiura de Bocatorta. Eduardo, personagem de outro ambiente, o urbano, faz uma comparação entre o até então desconhecido Bocatorta e o seu conhecidíssimo Quasímodo. O trecho é este, nas suas três versões:

**A:** Vargas interveio cuspidando com **expressão** de asco:

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

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

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

Eduardo **interessava-se** pelo caso.

**B:** Vargas interveio cuspidando com **cara** de asco:

- Se o **doutorzinho** o visse!... **Que bicho!** É a coisa mais nojenta deste mundo!
- **Feio** como Quasímodo? **perguntou o da cidade.**
- Esse não conheço, seu doutor, mas estou aqui estou jurando que o negro passa diante do... como é? Eduardo **interessava-se** pelo caso.

**C:** Vargas interveio, cuspidando com **cara** de asco:

- Se o **doutorzinho** o visse!... É a coisa mais nojenta deste mundo!
- **Feio** como o Quasímodo?
- Esse não conheço, seu doutor, mas estou aqui estou jurando que o negro passa diante do... como é? Eduardo **apaixonava-se** pelo caso.

Ao que parece, há aqui algo mais do que uma simples comparação entre diferentes feiuras. Trata-se de um recurso estrutural da narrativa: a referência literária tanto opõe o universo cultural urbano ao rural, como também caracteriza o personagem Eduardo.

Nas versões B e C, porém, a utilização da referência não é exatamente a mesma. Em B, como se pode perceber, a oposição campo *versus* cidade mantém-se por meio da comparação, mas desaparece nesse trecho o tom zombeteiro que caracterizava Eduardo, marcado em A pelo verbo “chasqueou”. No trecho acima, em C, até mesmo a referida oposição entre campo e cidade perde intensidade. Ela não desaparece completamente, porém; permanece nítida no trecho seguinte, em que o mesmo Eduardo, incrédulo com relação à hipótese de uma violação de túmulo (de outra moça, anteriormente à morte de Cristina), desdenha da suposta imaginação fértil da “gente da roça”: “Imbuído do ceticismo fácil dos moços da cidade, Eduardo meteu a riso a coisa com muita fortidão de espírito.”

Diferentemente de Eduardo, o major não duvida. Não é tão crédulo quanto Vargas e Cristina, nem tão cético quanto Eduardo. É o que se percebe neste trecho:

**A e B são iguais:**

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

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

**C:**

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

- Há muita coisa **estranha** neste mundo... **disse**, traduzindo involuntariamente a safada réplica **de Hamlet** ao cabeça forte do Horácio.

A frase shakespeariana é tão célebre que mesmo um desconhecedor de sua obra pode conhecê-la e citá-la. Os assinantes da *Revista do Brasil* muito provavelmente tinham um nível cultural elevado, o que se supõe por meio dos temas e interesses do periódico; nesse universo de leitores, a referência ao “príncipe indeciso” não deve ter causado estranhamento. No entanto, Lobato altera a versão C, possivelmente buscando uma maior explicitação que desse conta de universos culturais diferentes daqueles dos leitores da revista. Em C, o “príncipe indeciso” é nomeado explicitamente, evidenciando a referência intertextual.

A hipótese dessa alteração vincula-se a alterações realizadas em outros contos editados nas mesmas situações que o “Bocartorta” – na *Revista* e, depois, em livro. Trata-se de um procedimento de explicitação de referências literárias, semelhante ao do uso de notas de rodapé explicativas para palavras e expressões regionais, por exemplo.

Esses são alguns exemplos das alterações realizadas pelo escritor no processo de escrita do seu conto, processo repetido de maneira semelhante nos livros subsequentes. Ao propor a análise de versões de um mesmo texto como tema deste artigo, tivemos por objetivo evidenciar como os procedimentos de análise da crítica genética e da história do livro conferem densidade à interpretação do texto literário e explicitam a instabilidade do texto: se ele aparece como objeto estável e uno nas maneiras mais tradicionais de análise, aqui ele aparece desdobrado em várias versões que lhe deram origem e que continuam pulsando nas suas entrelinhas.

### Referências

- LOBATO, Monteiro. Boccartorta. *Revista do Brasil*, São Paulo, v. 2, n. 8, p. 335-348, agosto de 1916.
- \_\_\_\_\_. *Urupês*. 1.ed. São Paulo: Edição da Revista do Brasil, 1918.
- \_\_\_\_\_. *Urupês*. Obras completas de Monteiro Lobato. Literatura Geral, v.1, 1.ed. São Paulo: Brasiliense, 1948.
- \_\_\_\_\_. *A Barca de Gleyre*, Obras completas de Monteiro Lobato. Literatura Geral, v. 11, 2.ed. 1º tomo. São Paulo: Brasiliense, 1948a.
- LUCA, Tânia Regina de. *A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (N)ação*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1999.
- MARTINS, Milena Ribeiro. *Quem conta um conto... aumenta, diminui, modifica*. O processo de escrita do conto lobatiano. 1998. 129p. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, Campinas, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Lobato edita Lobato: história das edições dos contos lobatianos*. 2003. 429p. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária). Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, Campinas, 2003.
- SALLES, Cecília Almeida. *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. 3.ed. revista. São Paulo: EDUC, 2008.

Recebido em: 04 set. 2015

Aprovado em: 10 dez. 2015