



Glaucia Soares Bastos

Monteiro Lobato: perfis e versões

Tese de Doutorado

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Letras da PUC-Rio como requisito parcial para
obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof^a Marília Rothier Cardoso

Rio de Janeiro
Abril de 2007

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.



Glaucia Soares Bastos

Monteiro Lobato: perfis e versões

Tese de Doutorado

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Profa. Marília Rothier Cardoso

Orientadora

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Flora Sússekind

Uni-Rio

Profa. Maria Helena Werneck

Uni-Rio

Profa. Ana Cristina Chiara

UERJ

Prof. Renato Cordeiro Gomes

PUC-Rio

Prof. Paulo Fernando Carneiro de Andrade
Coordenador Setorial do Centro de Tecnologia
e Ciências Humanas - PUC-Rio

Rio de Janeiro, 3 de abril de 2007

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Glaucia Soares Bastos

Graduou-se em Letras (Português – Literaturas) na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) em 1986. Obteve o título de Mestre em Teoria Literária na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) em 1994. É professora do 1º Segmento do Ensino Fundamental do Colégio Pedro II desde 1984.

Ficha Catalográfica

Bastos, Glaucia Soares

Monteiro Lobato: perfis e versões / Glaucia Soares Bastos ; orientadora: Marília Rothier Cardoso. – 2007.

136 f. ; 30 cm

Tese (Doutorado em Letras)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Lobato, Monteiro 3. Pré-modernismo. 4. Modernismo. 5. Correspondência. 6. Cultura popular. I. Cardoso, Marília Rothier. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

Ao Gabriel, pai, e ao Gabriel, irmão,
porque gostavam de contar e de ouvir histórias,
e porque sabiam rir delas.

E à Lea, avó querida,
porque aos noventa anos continua me povoando.

Agradecimentos

à Marília, pelas múltiplas orientações;

aos professores Flora Sússekind e Renato Cordeiro Gomes, por suas leituras cuidadosas e sugestões acertadas, que me apontaram caminhos produtivos, quando da qualificação;

à Lucia , a primeira leitora;

a Miriam Gárate, Viviana Gelado, Marisa Lajolo e Ana Luiza Martins Costa, pelas boas idéias e pelas conversas esclarecedoras;

às colegas do Colégio Pedro II, especialmente Maria Célia Ferreira e Sandra Taranto, que me ajudaram a ir e vir pela corda bamba tensionada entre a Gávea e o Engenho Novo, e à Direção, que autorizou meu afastamento no último ano do doutorado;

aos professores que participaram da Comissão examinadora;

à Chiquinha, pelas informações precisas;

à Puc, pela bolsa de isenção.

Resumo

Bastos, Glaucia Soares; Cardoso, Marília Rothier. **Monteiro Lobato: perfis e versões**. rio de Janeiro, 2007. 136p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Esta tese apresenta uma leitura de parte da obra de Monteiro Lobato, relacionando-a com momentos importantes da vida do autor e com o contexto intelectual e social brasileiro. Procura-se apontar, através de sua correspondência, certos princípios e intenções recorrentes quando da elaboração tanto de contos como de textos jornalísticos. Estuda-se também sua fortuna crítica, observando-se como as interpretações de sua obra variam de acordo com os pressupostos adotados pela crítica literária e como se constroem perfis biográficos que são utilizados para sustentá-las.

Palavras-chaves

Monteiro Lobato; pré-modernismo; modernismo; correspondência; cultura popular

Resumé

Bastos, Glaucia Soares; Cardoso, Marília Rothier. **Monteiro Lobato: profils et versions** Rio de Janeiro, 2007. 136p. Thèse de Doctorat – Departamento de Letras, Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Cette thèse présente une lecture d'une partie de l'œuvre de Monteiro Lobato en la rapprochant des moments importants de la vie de l'auteur et du contexte intellectuel et social brésilien. On essaye de montrer, par le moyen sa correspondance, certains principes et intentions fréquents lors de l'élaboration aussi bien de contes que de textes journalistiques. On étudie de même sa fortune critique en observant comment les interprétations de son œuvre se conforment aux présuppositions adoptées par la critique littéraire et aussi comment les profils biographiques utilisés afin de les soutenir sont construits élaborés.

Mots-clés

Monteiro Lobato; pré-modernisme; modernisme; correspondance; culture populaire

Sumário

1 Introdução: Um passeio pelo Campo de Santana	9
--	---

Parte I: A máquina de escrita e o mundo vegetal

2 A máquina em andamento	13
3 Uma escrita a marteladas	23
4 Como sou feroz	33
5 O povo de papel	40
6 Pintando horizontes	53
7 “O mata-pau”: mediações do narrador	62
8 “A vingança da peroba”: vozes variadas	70
9 “O jardineiro Timóteo”: escritas outras	78
10 <i>A Barca de Gleyre</i> : literatura, história e mais coisas	88

Parte II : Dificuldades da crítica frente a uma estética popular

11 Vida – modos de usar	97
12 Recontando a história	108
13 Perfis e versões	113
14 Paisagens e almas	122
Referências bibliográficas	129

1 Introdução

Um passeio pelo Campo de Santana

No primeiro dia do verão, 22 de dezembro, fui ao Campo de Santana. Situado ao lado do centro de comércio popular que é a rua da Alfândega e seu entorno – onde se compram produtos baratos, nem sempre de boa qualidade e de origem às vezes duvidosa –, estava enormemente movimentado, com muita gente que entrava e saía pelo portão da Presidente Vargas carregando volumosas sacolas de plástico, a caminho dos pontos de ônibus, da estação do metrô ou da Central do Brasil. Portão que eu cruzei reverente, depois de ver num relance o medalhão da República fixado sobre ele. Eu aproveitava a ocasião para entrar ali com objetivos definidos: visitar os baobás e o pau-brasil, que eu sabia existirem naquele endereço por dois diferentes artigos de jornal amarelados, recortados para mim por meu pai. Há tempos eu planejava esta visita, sempre adiada, e finalmente empreendida por circunstâncias fortuitas. E lá estava eu, vinte e três anos depois, de volta a um cenário que freqüentara durante a juventude, quando atravessava o parque para chegar ao colégio estadual onde estudei dos quinze aos dezessete anos, fazendo o curso de formação de professores.

Às pessoas debruçadas sobre a pequena ponte, observando atentamente os patos para os quais atiravam pedaços de pão e comentando ruidosamente o que viam, sucedeu-se um grupo de gatos alimentados por um senhor que mantinha pendurado no braço direito, retorcido e paralisado, um saco de supermercado de onde tirava com a mão esquerda punhados de ração. Por trás deles vislumbrei os troncos grossos e lisos que procurava, conhecidos de fotografias da África e de descrições literárias, um conjunto de cinco ou seis árvores reunidas em roda como se conversassem umas com as outras, soberanas, as mais altas dentre todas as presentes.

Para chegar a elas devia passar por uma alameda em cujos bancos havia vários homens sentados, conversando, com muitos embrulhos desbotados e sacos gastos pousados no chão. Senti um certo constrangimento em transitar por aquele território que me pareceu ter donos definidos, eu com minhas roupas lavadas e passadas, uma afronta

à precariedade daqueles trajes encardidos e amarrotados. Evitando problemas, abri mão de dobrar à esquerda, como pretendia, e segui em frente, acompanhando o fluxo de passantes pela aléia principal e deixando para trás os magníficos baobás entrevistados.

À medida que avançava em direção ao centro do parque, me distanciava do barulho do trânsito urbano e começava a ouvir o sutil ruído das folhas das árvores movimentadas pelo vento, dos passos das pessoas e de pássaros invisíveis. O caminho estava limpo, sem lixo espalhado nem capim crescido onde não devesse, e fui aos poucos me sentindo mais à vontade naquele ambiente acolhedor embora artificial, um jardim à inglesa cravado no centro do Rio de Janeiro, projetado por um paisagista francês atendendo à encomenda do Imperador Dom Pedro II, que o inaugurou pessoalmente no dia 7 de setembro de 1880.

Provavelmente por isso, bem no ponto de convergência das alamedas principais, um espaço amplo que deveria ser originalmente um ponto de observação ideal das esculturas homenageando as quatro estações do ano, os republicanos ergueram a estátua de Benjamin Constant. Por trás dela via-se, instalado pela prefeitura, um delicioso presépio plantado, com os personagens cobertos de variadas espécies vegetais, um trabalho de artista que causava admiração em quem, podendo dispor de um breve momento livre, parava para vê-lo. Em torno do presépio havia umas três ou quatro pessoas, duas das quais se detiveram, como eu, por mais do que alguns poucos segundos, e foi com naturalidade que uma delas, um senhor, dirigiu-se a nós comentando que passava sempre por ali, e que tinha visto todo o trabalho de construção do presépio, as plantinhas colocadas uma por uma com uma espécie de pinça, trabalho feito por moças, com muita paciência. A senhora ao meu lado, continuando a conversa, contou que tinha ido visitar o presépio da Catedral, que também estava lindo, todo ano ela vinha para vê-los, os dois. Eu então comentei que tinha adorado o burrinho, com sua franja de capim. O senhor gostava do São José, com seu cajado de madeira. A senhora, do menino na manjedoura. Ela se despediu, desejamo-nos feliz natal e o senhor disse que gostava muito de plantas, que tinha sido criado numa cidade muito pequena, muito perto da mata, da porta da casa onde morava ele via as árvores, via até macacos, era uma beleza. Aproveitei para perguntar se ele sabia onde ficava o pau-brasil. Ele olhou em volta com atenção e respondeu que não sabia se ali tinha, nunca tinha visto por ali, que na mata perto da casa dele quando era criança tinha muito, agora acabou tudo, ele era do Espírito Santo, perto de Cachoeiro do Itapemirim, uma cidade chamada Batalha, era muito pequena, tinha vindo pro Rio com 12 anos, estava com 57, voltou na cidade

dele e não tinha mais nenhuma árvore, a cidade cresceu muito, a mata sumiu, ele não reconheceu nada, por isso o planeta está assim, o homem acabando com tudo. Nos despedimos com novos votos de feliz natal e segui em frente.

Vendo ao longe um guarda municipal me dirigi para o ponto em que se encontrava, tomando uma aléia lateral e menos movimentada, em cujos bancos dormiam, deitados, com a cabeça acomodada sobre o braço, homens de pés descalços e roupas gastas, que pareciam saídos de quadros de Almeida Júnior. O guarda municipal não sabia de nenhum pau-brasil, perguntou a um colega e este me sugeriu procurar saber na administração, do outro lado do parque, para onde fui acompanhando vagorosamente, a poucos passos de distância, uma senhora que, carregando uma enorme sacola, caminhava cantando com voz firme e afinadíssima uma música antiga, que eu já ouvira em algum programa da rádio MEC. À esquerda do caminho por onde íamos, talvez seduzido pela canção, um pavão exibia suas magníficas penas em leque e passeava no gramado emitindo sons roucos.

Do lado de fora da pequena construção do século XIX que sediava não apenas a administração do Campo de Santana como também a Secretaria Municipal de Parques e Jardins, havia um clima de hora de almoço, com vários funcionários uniformizados conversando. Me dirigi a um deles e perguntei se haveria disponível algum folheto com a identificação das espécies ali plantadas, e ele gentilmente sugeriu que eu perguntasse ao senhor que ficava na recepção, ao qual me dirigi, e que me encaminhou para a Dona Sônia, no fim do corredor, que me trouxe de volta até a recepção e informou ao mesmo senhor que me atendera que o folheto era lá embaixo, com a Comunicação Social. Fui então conduzida por corredores subterrâneos de divisórias de fórmica até o setor procurado, onde consegui finalmente uma xérox reduzida de um mapa do parque com alguns monumentos e espécies vegetais assinaladas, entre as quais o pau-brasil, que finalmente poderia localizar.

Não foi muito fácil. De acordo com o mapa, ele estaria perto das figueiras, depois das palmeiras imperiais. Eu procurava uma árvore frondosa, de mais de cem anos, e não encontrava nada que correspondesse ao que eu me lembrava ser uma leguminosa, com suas folhinhas miúdas. Olhava uma por uma, seguia até mais a frente e retornava sem atinar para qual pudesse ser a *cesalpina* que eu procurava. Até que baixei os olhos das altas copas e vi uma jovenzinha protegida por um cercado de ferro, uma árvore de uns dois metros de altura, certamente o pau-brasil indicado no meu mapa, que, talvez com menos de dez anos, não fora plantado no tempo do Glaziou, que não fizera

parte do plano original daquele parque, que fora instalado ali, apertado entre monumentais figueiras, provavelmente nos festejos dos 500 anos do Descobrimento, assim mesmo sem direito a nenhuma placa comemorativa.

A esta altura eu tinha percorrido o parque inteiro, estava de volta às grades instaladas ao longo da Presidente Vargas, próxima ao portão por onde entrara, vendo ao longe os baobás, para os quais fui caminhando decididamente, desta vez sem qualquer constrangimento, já afeita aos freqüentadores pobres e ociosos do jardim imperial – herdeiros e co-proprietários dos espaços públicos da minha cidade, personagens de dramas naturalistas, migrantes vivendo como jecas no meio urbano, desempregados à margem da produção capitalista, testemunhos vivos conferindo materialidade a diferentes e simultâneos tempos históricos.

Ceguei perto dos baobás majestosos, os observei de todos os ângulos, apreciei suas formas que inspiram respeito e humildade. Havia num banco próximo um casal de jovens namorando. Eu fora procurar árvores e encontrara a gente que nelas se abriga. Quanta vida concentrada naquele jardim cercado de grades de ferro com portões que se fecham ao fim de cada dia.

PARTE I

A MÁQUINA DE ESCRITA E O MUNDO VEGETAL

2

A máquina em andamento

Tomemos como ponto de partida deste percurso pela obra de Monteiro Lobato uma carta enviada a Godofredo Rangel e publicada no livro *A barca de Gleyre*.¹ Corre o ano de 1914. Lobato, ex-promotor que se tornou fazendeiro, conta ao amigo distante um episódio para ele tão importante que o impele a tomar da pena.

Fazenda, 15, 5, 1914

Rangel:

Que estranha é a alma humana! Vivo há tempos com intenção de escrever-te e não escrevia, embora o *far niente* fosse absoluto. Agora que ocorreu por aqui uma revolução e estou abarbadado de serviços e problemas, acho tempo para esta carta! Imagine você que há dias, cansado de ser hóspede na minha fazenda, cansado da minha literatura a *bâtons rompus*, cansado de fazer fotografia e de ler uns Balzacs um tanto maçadores, deliberei repentinamente mudar, e da reserva me passar à ativa. Expus a situação ao meu administrador e dispensei-lhe os serviços. Mas o homem estava aqui de pedra e cal. Sorriu-se da minha ingenuidade de diletante e, fingindo ceder, pediu uma semana de prazo e pôs-se a conspirar nas minhas ventas sem que eu percebesse. E sugestionou os camaradas e colonos todos, ameaçou aos que não pôde convencer (ele é parente do Moreira César de Canudos), preparou tudo para uma embolia geral dos serviços, justamente agora que tenho de dar começo à colheita. E finda a semana do prazo me disse com a maior segurança: “Seu doutor, sem eu aqui a colheita deste ano está perdida, mas continuo sempre às suas ordens”, e partiu na besta calçada, *pac, pac, pac*.

¹ LOBATO, *A Barca de Gleyre*, t.1, p. 352-55. As próximas citações são desta mesma carta.

A carta surge da necessidade que sente seu autor de relatar algo muito significativo: sua mudança do lugar de observador para o de protagonista. Concorre para a caracterização dessas duas diferentes posições o vocabulário tomado do universo militar: passar da *reserva*, situação do cidadão que pode ser convocado em caso de mobilização coletiva sem contudo ser parte integrante do corpo de oficiais e soldados, para a *ativa*, de efetivo exercício de uma função. Vocabulário que será acrescido de outro significante emblemático neste campo: o nome de Moreira César, comandante das tropas do exército brasileiro que conseguiram vencer os sertanejos de Canudos, por isso considerado herói, sinônimo de coragem e bravura, e que é utilizado na carta para explicar o método de seu aparentado, o administrador demitido: primeiro a ameaça aos subordinados, e depois, se necessário, o uso, sobre os mesmos, de violência.

Mas a referência a Moreira César aponta, ao mesmo tempo e evidentemente, para o universo literário, já que a grande divulgação da história do arraial de Canudos e do beato Antônio Conselheiro se deve à narrativa de Euclides da Cunha, *Os sertões*, livro considerado por Lobato “pleno de fulgurações de um genial impressionismo”, e que, na sua opinião, teve “maravilhosa influência” na produção literária nacional ², e que voltará a ser abordado em capítulos posteriores deste trabalho. Euclides da Cunha já é uma de suas referências em 1907, quando, chegando à pequena Areias, onde exerceria a função de promotor, escreve a Rangel: “Areias, Rangel! Isto dá um livro à Euclides (e, por falar, Euclides passou uns tempos aqui, ocupando exatamente o quarto que é o meu).”³

À situação inicial exposta na carta de 1914, de “*far niente* absoluto”, de “hóspede” na própria fazenda, pode-se associar um caráter feminino, doméstico, ao qual se opõe drasticamente o acúmulo de “serviços e problemas” resultantes da “revolução” empreendida, pela qual o proprietário toma verdadeiramente posse do que é seu e passa à ação. Note-se que o desejo de mudança vem de uma disposição interna – cansaço de fotografar, pintar e ler romances de Balzac (que lhe parecem enfadonhos) – e não de uma necessidade objetiva, surgida em decorrência de algum fato novo: “deliberei repentinamente mudar”. E o objeto da

² LOBATO, “Visão geral da literatura brasileira”, in *Críticas e outras notas*, p. 7-8.

³ LOBATO, *A Barca de Gleyre*, t.1, p. 166.

carta é precisamente esta transformação, esta mudança de estilo que mescla vida e literatura.

Lobato continua seu relato:

Eu então solenemente desci da Casa Grande e fui para a Casa da Administração assumir o governo da fazenda em que até aquela data vivera como hóspede. E o que ocorreu foi abracadabrante. Começaram a chegar das fazendas e lugarejos vizinhos carros de boi e burros de tropa, que vinham buscar “meus camaradas”, “meus colonos”. E todos começaram a retirar-se, sem virem me dizer coisa nenhuma. Eu não entendia aquilo. Por fim um velho italiano, o Raimundo, que está na fazenda há trinta anos e cuida da criação e dos serviços do terreiro, veio despedir-se de mim.

– Então você vai também, Raimundo?

– Que remédio! Tenho de ir...

– Tem de ir? Como? Não entendo...

– Eu não posso falar, seu doutor. Tenho de ir, tenho de ir...

O caso começou a intrigar-me. Apertei o Raimundo, o qual, por fim, com muito medo, tudo me contou: o administrador passara aquela semana do prazo conspirando contra mim. Arranjara colocação nas fazendas vizinhas para todos os meus colonos, devendo a mudança se fazer no dia em que ele fosse embora, de modo a ficar um êxodo em massa. E a ele Raimundo e a outros ameaçara de morte, se não saíssem também naquele dia. O plano era deixar-me impossibilitado de colher o café – a não ser que eu o readmitisse como administrador, caso em que todos os colonos voltariam e ficaria tudo como dantes. Ou eu cedia ou arruinava-me!

Retesei todos os músculos da alma e virei herói.

– Raimundo, vai-te para o inferno! Que todos vão para o inferno! Não preciso de ninguém aqui! Eu sabia de tudo, escrevi para São Paulo e mandei contratar lá cinqüenta novos colonos. Você vá dizer para esta gente que está saindo, ou vai sair, que o que quero é que saiam todos o mais breve possível, para desocupar as casas. Preciso delas para os colonos novos.

O Raimundo ainda contou que o administrador ia voltar no dia seguinte para ver se alguém o havia desobedecido. E eu: “Se voltar, não passa daquela porteira! Mato-o como quem mata um cão!”

O pobre homem assombrou-se e foi contar aquilo aos outros. Todos se convenceram de que o patrão era um homem tremendo, que matava de verdade, e começaram a mudar de idéia, a perder o medo às ameaças do administrador. E como no dia seguinte o truculento administrador não reaparecesse para “ver quem o havia desobedecido”, o pessoal todo foi voltando, muito desapontado. Dias depois estavam todos cá, sem exceção dum só – e eu vencedor e dono final da minha fazenda.

Isso aumentou muito a consideração que eu merecia de mim mesmo. Vi que sei agir com firmeza e psicologia nas emergências tempestuosas.

A descrição detalhada de seus movimentos – a descida da Casa Grande e o deslocamento até a Casa da Administração; a enumeração dos transportes rústicos chegando aos poucos, reunindo bois e burros e enchendo-o de surpresa; o discurso direto recriando os diálogos entre o patrão e o empregado; todos os elementos se articulam numa narrativa minuciosa, cujo suspense o narrador leva ao ponto máximo com a frase: “E o que ocorreu foi abracadabrante.”

Aqui cabe uma consulta ao Caldas Aulete, dicionário que Lobato utilizava como fonte de pesquisa e estudo, segundo o qual abracadabrante significa “extraordinário, misterioso, mágico”, e deriva de abracadabra, “palavra mágica a que, na antigüidade, se atribuía a virtude de curar moléstias”.⁴ Abracadabrante é o que será narrado, o que se passou naquele cenário como em um filme, o surgimento de uma força que lhe era até então desconhecida, uma espécie de cura que o tornou capaz do grande feito que foi enfrentar o parente do Moreira César.

Há na narrativa muitas alusões à força física que, embora não chegue a ser utilizada, está subentendida, e se intercomunica com a força moral, constituindo-se reciprocamente uma a base da outra, o que faz todo sentido numa sociedade em que a violência é moeda de troca e parâmetro de autoridade, hábito expresso na máxima popular “Manda quem pode, obedece quem tem juízo”. A cena descrita na carta é justamente o momento crucial em que se redefine o “quem pode”, o “quem manda”, momento de tensa disputa pelo poder assim sintetizada pelo narrador: “Retesei todos os músculos da alma e virei herói”.

Todo esse esforço acaba tendo, além do resultado esperado que é a vitória sobre o administrador e suas ameaças aterrorizantes, um outro resultado cujas conseqüências talvez sejam ainda maiores: o crescimento da autoconfiança, da “consideração” do narrador-Lobato por si mesmo. O que, veremos adiante, vai lhe dar coragem para enfrentar outras batalhas e outros adversários, desta vez no campo das letras.

Finda a narração do caso, e as considerações sobre seus efeitos no espírito do autor, Lobato passa imediatamente a falar de literatura:

Ontem perdi o sono e concluí a leitura do *Cousine Bette*. Rangel, Rangel! Balzac me assombra. É gênio dos absolutos. Lembro-me duma imagem de Zola, comparando a obra de Balzac a um colossal edifício inacabado – tijolos nus, andaimes, só o arcabouço externo. Não é nada disso. Não tem nada de inacabado – mas Balzac não é homem que desça a truques, remates, ornamentos secundários. Pinta a largas espatuladas. Diz o essencial, cria blocos apenas, mas não alisa a pedra, não usa lixas, não lhes enfraquece a grandeza. Que tipos! Que prodígios! Que coerência! Que fertilidade! Que mina! Que celeiro de idéias e imagens! Que multidão de gente viva estua dentro de seus romances! Como perto dele é pálido e artificial Zola, com sua arte mecânica, sua lógica invariável, seu romantismo despido das belezas heróicas do romantismo! Balzac nem em capítulos divide a narrativa. Aquilo rompe e rasga, e vai numa catadupa tumultuosa, numa avalanche, até o fim. *Quelle puissance!* Já li *Cesar Birotteau* e a *Cousine* e afundo-me agora em toda a sua obra, como num mar. Já não dispenso todo Balzac!

⁴ CALDAS AULETE, *Dicionário contemporâneo da Língua Portuguesa*, p. 31.

Adeus. Meu ajudante de ordens me chama para resolver qualquer coisa. Vou decidir, impor sabiamente a minha vontade. Sou rei deste território de 1.800 alqueires de montes e vales.....

Lobato não disfarça a euforia em que se encontra, sentindo-se um homem novo e poderoso, que conhece a própria força e sabe como usá-la. Força que o coloca numa nova posição frente aos colonos da fazenda, que passam a respeitá-lo por ver nele alguém com coragem suficiente para enfrentar o temido administrador. Tal mudança lhe confere afinal a posse de fato de sua fazenda, que era sua até então apenas por direito, fazendo-o sentir-se “rei” e escrever, entre satisfeito e auto-irônico: “Vou decidir, impor sabiamente a minha vontade.”

Este estado de espírito o faz ver com outros olhos a obra de Balzac, a quem agora não poupa elogios, mas que lhe parecera “maçante” no período imediatamente anterior a sua transformação, como contara logo no início da carta. Seus julgamentos literários se mostram intimamente ligados às experiências vividas, e é por isso evidentemente que iniciara a carta com uma referência às leituras entediantes que vinha fazendo para passar o tempo, e que uma vez “abarbado de serviços”, em lugar de abandoná-las, passa a apreciá-las muito mais, sentindo-se mesmo impelido a comentá-las com o amigo.

Lobato retoma a carta, interrompida pelo chamado de seu empregado – interrupção indicada pelo pontilhado, o que cria um efeito de suspense – para concluí-la brevemente com a narrativa de mais um episódio:

Continuemos. Já atendi ao caso. Foi assim: “Que há, Chico?” principiei. O Chico Eusébio coça a perna e diz: “Não vê que parece que o homem vem mesmo amanhã. Mandou dizer.” Levei o Chico Eusébio para minha sala e mostrei-lhe uma carabina Marlin de doze tiros. Carreguei-a e descarreguei-a diante de seus olhos atônitos. “Doze?” “Doze, sim, Eusébio, e veja que balas.” E ele: “Boas para matar queixadas.” “Ou parentes do Moreira César de Canudos”, emendei eu. “Mande dizer a esse homem que pode vir, mas trate de fechar o corpo primeiro”. Balzaqueano, hein?

LOBATO

Mais uma vez, a encenação da violência, no gesto de carregar a arma com munição, reafirma a coragem e o poder do patrão, que se mostra assim disposto a usá-la contra o administrador, que fez nova ameaça. E cujo nome sequer é mencionado, sendo o personagem designado, ao longo de toda a carta, a partir do parente famoso por seu suposto heroísmo, o que confere à narrativa mais sabor e ao narrador-protagonista maior valor. Valor confirmado pelo comentário final,

que equipara a cena vivida/narrada por Lobato com a obra de Balzac, conferindo à primeira, mais uma vez, status de literatura.

Em estudo sobre a obra de Kafka, Deleuze e Guattari expõem o funcionamento do que denominam “máquina de escritura”, que engloba todas as modalidades de textos e da qual as cartas são parte integrante, funcionando como uma das possibilidades de escrita, tão legítima e necessária quanto a ficção. Segundo os autores, um escritor “não é um homem-escritor, é um homem político, e é um homem máquina, e é um homem experimental”, e “uma máquina de Kafka, portanto, é constituída por conteúdos e expressões formalizados em graus diversos”.⁵ Os componentes dessa “máquina de expressão” em Kafka seriam, então, as cartas, as novelas e os romances. As cartas “fazem plenamente parte da obra” “porque constituem uma engrenagem indispensável, uma peça motriz da máquina literária”.⁶

Talvez possamos considerar da mesma forma a volumosa correspondência de Monteiro Lobato: com sua noiva, que viria a ser sua esposa, por exemplo, um conjunto de cartas de um jovem enamorado já decidido a tornar-se escritor, e que escreve copiosamente⁷; e principalmente com Godofredo Rangel, colega da faculdade de Direito que também se tornou escritor, amizade mantida a vida inteira pela troca de cartas, que versavam predominantemente sobre as leituras de cada um e os textos por eles escritos. As cartas, os artigos jornalísticos e a ficção — constituída por contos e um romance publicado em capítulos, como folhetim, para adultos; e pela longa série para crianças — seriam então os componentes da máquina literária de Lobato.

Se em Kafka “talvez seja em função das cartas, de suas exigências, de suas potencialidades e de suas insuficiências que as outras peças serão montadas”⁸, em Lobato a correspondência com Rangel será igualmente importante, embora funcionando menos como impulso de partida, e mais como laboratório no qual se elaboram muitas das questões que aparecem nos textos dados a público.

Um indício que aponta para a confirmação dessa hipótese: em carta a seu cunhado, Lobato conta em apenas uma frase o que acabamos de ler como uma longa história: “... enchi-me de energias e despedi meu César, homenzinho caro

⁵ DELEUZE & GUATTARI, *Kafka: Por uma literatura menor*, p. 13.

⁶ DELEUZE & GUATTARI, *Kafka: Por uma literatura menor*, p. 43-4.

⁷ LOBATO, *Cartas de amor*.

⁸ DELEUZE & GUATTARI, *Kafka: Por uma literatura menor*, p. 44.

que me custava de 5 a 6 contos por ano, e vamos indo maravilhosamente bem sem ele...”⁹ Para outro destinatário, outro tom. Com o cunhado, Lobato é breve e objetivo, afinal é Rangel o escolhido como seu leitor preferencial.

Parece ser nas cartas a Rangel que Lobato exercita seu estilo, e as respostas que dele recebe funcionam como alimento e combustível — “peça motriz” — que aciona e mantém em funcionamento sua máquina de expressão:

Andei numa longa estagnação de brejo e me arrependo. Ficou-me por tanto tempo pendurada ao cabide a harpa, que tenho que afinar novamente todas as cordas. Você me veio arrancar ao letargo. Aquela carta marota, que me classificava no gênero “fazendeiro pai de família”, foi um pontapé nos brios adormecidos.¹⁰

Outro indício: em outubro Lobato enviará para *O Estado de São Paulo* o artigo “Velha praga”, com que marcará sua entrada na grande imprensa, ao qual sucederá “Urupês” em novembro. Como se, a partir do momento em que escreve a longa carta a Rangel acima apresentada, a força acumulada por Lobato fosse posta em movimento. Em vez de usar sua carabina Marlin de doze balas, vai atirar com outra munição: as palavras. A literatura e o jornalismo serão sua trincheira.

Lobato foi leitor apaixonado de Nietzsche durante a juventude, e as proposições do filósofo alemão parecem ter deixado marcas importantes no seu pensamento, traduzido em textos intensos nos quais procura imprimir sua força e sua vontade de ação, o que às vezes os torna, por isso mesmo, polêmicos.

No livro *Vida literária no Brasil — 1900* Brito Broca aponta Nietzsche como uma das modas literárias da época, ao lado de Oscar Wilde, Tolstoi, Ibsen e Eça de Queiroz, sendo as primeiras referências ao filósofo no Brasil datadas provavelmente de 1900, e sua difusão em versão francesa a partir de 1902¹¹. O interesse de Lobato por sua obra se insere portanto nesse contexto, e revela o empenho do jovem bacharel em conhecer as novidades literárias e filosóficas. Há várias cartas em que comenta a obra de Nietzsche, copiando trechos e recomendando sua leitura. Como, por exemplo, a enviada ao amigo Albino Camargo, em 1905, quando Lobato está com 23 anos: “Nietzsche para mim é o caos onde fervilham as moneras da idade nova, o que historicamente virá suceder à idade judeu-cristã, e um caos não é suscetível de caber num molde antigo, de ser estudado com aparelhos antigos, visto e compreendido com olhos e cérebros

⁹ LOBATO, *Cartas escolhidas*, t.1, p.133.

¹⁰ LOBATO, *A Barca de Gleyre*, t.2, p. 9-10.

¹¹ BRITO BROCA, *Vida literária no Brasil—1900*, p. 112.

antigos.”¹² Mais adiante, declara: “Nietzsche estonteia e me embriaga, mormente agora que começo a *vislumbrá-lo*.” E informa que está “laboriosamente a traduzi-lo”, e que pretende “um dia escrever um estudo sobre ele”.¹³ Lobato de fato concluiu as traduções de *O anticristo* e de *O crepúsculo dos ídolos*, sem contudo chegar a publicá-las¹⁴. E entre os cartões postais enviados a sua noiva, coleção por ela cuidadosamente guardada e recentemente publicada, a maior parte com imagens de paisagens e esculturas, encontra-se a reprodução de uma foto do filósofo admirado.¹⁵

A correspondência enviada a Godofredo Rangel durante o ano de 1904 contém inúmeras referências que confirmam o interesse do jovem Lobato pelo autor alemão. Veja-se, por exemplo, este trecho da longa carta datada de 2 de junho: “Chegou-me o Nietzsche em dez preciosas brochuras amarelas, tradução de Henri Albert. Nietzsche é um pólen. O que ele diz cai sobre os nossos estames e põe em movimento todas as idéias-gérmens que nos vão vindo e nunca adquirem forma.”¹⁶ Lobato encontra na obra do filósofo idéias que se coadunam com as suas próprias e com seu espírito rebelde e questionador, fazendo com que se sinta por elas fertilizado. O recorte que faz de sua obra é bastante pessoal, como se vê neste outro trecho da mesma carta :

Um homem aperfeiçoa-se *descascando-se* das milenárias gafeiras que a tradição lhe foi acumulando n’alma. O homem aperfeiçoado é um homem descascado, ou que se despe (daí o horror que causam os grandes homens – os loucos – as exceções: é que eles se apresentam às massas em trajes menores, como Galileu, ou nus, como Byron, isto é, despidos das idéias universalmente aceitas como verdadeiras).¹⁷

Para o leitor Lobato, então, o “homem aperfeiçoado” seria um homem são, limpo, sem a sarna da tradição que se acumula sobre todos nós e recobre nossos corpos. Uma imagem forte, que corresponde à força da filosofia nietzschiana. Não seria exagerado concluir que Lobato se sente uma dessas exceções, ou que pelo menos escolhe ir nesta direção. Em carta a Rangel de novembro do mesmo ano, Lobato deixará clara esta posição: “Temos de ser nós mesmos, apurar os nossos

¹² LOBATO, *Cartas escolhidas*, t.1, p. 78-9.

¹³ LOBATO, *Cartas escolhidas*, t.1, p. 79.

¹⁴ Os manuscritos originais das traduções, a partir de versões francesas, encontram-se no Fundo Monteiro Lobato – CEDAE, IEL/Unicamp (MLb 4.1.00013) Apud LAJOLO, *Quando o carteiro chegou...*, p.83.

¹⁵ LAJOLO, *Quando o carteiro chegou...*, p.83.

¹⁶ LOBATO, *Cartas escolhidas*, t.1, p. 56.

¹⁷ LOBATO, *A Barca de Gleyre*, t.1, p. 56-7. Grifo do autor.

Eus, formar o Rangel, o Edgard¹⁸, o Lobato. Ser núcleo de cometa, não cauda. Puxar fila, não seguir.”¹⁹

No final da carta de junho, depois de tratar de outros assuntos, especialmente de Byron e de um romance escrito por Rangel, Lobato volta a mencionar Nietzsche, recomendando ao amigo que escreva na porta uma frase retirada de *Gaia Ciência*: “vademecum – vadetecum”. Esta frase será para Lobato uma espécie de manifesto norteador, e será retomada e explicada a Rangel, detalhadamente, em outra carta, enviada em agosto:

Dum banho de Nietzsche saímos lavados de todas as cracas vindas do mundo exterior e que nos desnaturam a individualidade. Da obra de Spencer, saímos spencerianos; da de Kant saímos kantistas; da de Comte saímos comtistas – da de Nietzsche saímos tremendamente nós mesmos. O meio de segui-lo é seguir-nos. “Queres seguir-me? Segue-te!” Quem já disse coisa maior?²⁰

Este parece ser o permanente desejo de Lobato: seguir a si mesmo. Observaremos o exercício de uma convicta independência ao longo de toda sua vida, expressa igualmente em sua obra, e no pensamento de Nietzsche o jovem leitor encontra suporte para suas escolhas e conduta, construindo uma trajetória em acordo com sua crença. A maneira como Lobato capta a obra do filósofo aproxima-se do modo como Deleuze a explica: “Em lugar de um conhecimento que se opõe à vida, um pensamento que **afirme** a vida. A vida seria a força ativa do pensamento, e o pensamento seria o poder afirmativo da vida. [...] Pensar significaria **descobrir, inventar novas possibilidades de vida.**”²¹ Lobato descobriu e inventou sempre “novas possibilidades de vida”, tanto em relação à sua própria vida, exercendo diferentes profissões, interessando-se por várias áreas de conhecimento e escrevendo sobre diversos assuntos, como em relação à vida de seus personagens, no exercício da atividade de ficcionista. Há de fato uma grande consonância entre a forma como Lobato lê e se apossa das idéias de Nietzsche e a apresentação que Deleuze faz delas:

A concepção nietzschiana da arte é uma concepção trágica. [...] A arte é o oposto de uma operação “desinteressada”, ela não cura, não acalma, não sublima, não compensa, não “suspende” o desejo, o instinto e a vontade. A arte, ao contrário, é “estimulante da vontade de poder”, “excitante do querer”. [...] Segundo Nietzsche ainda não se compreendeu o que significa a vida de um artista: a atividade dessa

¹⁸ Edgard Jordão, amigo comum a Lobato e Rangel.

¹⁹ LOBATO, *A barca de Gleyre*, t.1, p.82.

²⁰ LOBATO, *A Barca de Gleyre*, t.1, p. 66.

²¹ DELEUZE, *Nietzsche e a filosofia*, p. 83. Grifos dos autores.

vida que serve de estimulante para a afirmação contida na própria obra-de-arte, a vontade de poder do artista enquanto tal.²²

É exatamente como “estimulante da vontade de poder” e “excitante do querer” que Lobato experimenta sua produção literária — a escrita de cartas, de textos ficcionais e de artigos jornalísticos — que por sua vez se encontra imersa em suas experiências de vida, numa retroalimentação incessante e contínua.

Na leitura de Nietzsche, Lobato encontra também elementos para refletir sobre a forma que então está buscando para seus próprios textos, e encontra nele “um estilo maravilhoso, cheio de invenções e liberdades”, ressaltando que “para bem entendê-lo, temos que nos ambientar nessa linguagem nova.”²³ Sua impressão positiva será reafirmada algum tempo depois: “E que estilo, Rangel! Aprendi com ele mais que em todos os nossos franceses. É o estilo do cabrito, que pula em vez de caminhar. Chispa relâmpagos, e chia, urra, insulta.”²⁴

Para o escritor em formação, portanto, é da potência e do respeito próprio adquiridos na atividade vital do fazendeiro que nasce a força literária, identificada na obra de Balzac e experimentada nas cartas, necessária para pôr em andamento sua “máquina de escritura”, cujo movimento produtor de escrita estará para sempre marcado pelo ritmo violento de protestos, denúncias e polêmicas, e pela proclamação de uma identidade de homem forte. E é a obra de Nietzsche que Lobato tomará como motivo, fonte de inspiração e modelo que, se não deve ser seguido (“Queres seguir-me? Segue-te!”), pode ser considerado em sua força ativa. Do que resultam, certamente, a atitude agressiva e as posições combativas que assume em seus textos.

²² DELEUZE, *Nietzsche e a filosofia*, p. 83-4.

²³ LOBATO, *A Barca de Gleyre*, t.1, p. 56.

²⁴ LOBATO, *A Barca de Gleyre*, t.1, p. 66.

3 Uma escrita a marteladas

Para Lobato, portanto, é da tensão entre vida e linguagem que nasce a escrita, situada na tênue fronteira que delimita experiência e ficção, o que resulta em textos de intervenção social, muitas vezes mesclando objetividade jornalística e enredo ficcional, uma vez que para ele, como para Nietzsche, “a arte constitui um poderoso estimulante da vida: como poderíamos então considerá-la desprovida de fim, de finalidade e chamar-lhe *arte pela arte*?”¹

Voltemos ao ano de 1914, ano em que se dá a estréia do nome Monteiro Lobato na grande imprensa. Em outra carta a Godofredo Rangel, esta do mês de outubro, pode-se ler o registro que faz Lobato da elaboração dos artigos que serão em seguida publicados no jornal *O Estado de São Paulo*:

Quantos elementos cá na roça encontro para uma arte nova! Quantos filões! E muito naturalmente eu *gesto coisas*, ou deixo que se gestem dentro de mim num processo inconsciente, que é o melhor: gesto uma obra literária, Rangel, que, realizada, será *algo nuevo* neste país vítima de uma coisa: *entre os olhos do brasileiro culto e as coisas da terra há um maldito prisma que desnatura as realidades*. E há o francês, o maldito macaqueamento francês.²

O propósito é claro: fazer “uma arte nova”, “algo novo”, destoante do hábito da época segundo o qual o que para Lobato é a realidade – “as coisas da terra” – é alterada pelos “olhos do brasileiro culto”. Note-se o lugar de onde fala o remetente – “cá na roça” – reivindicando assim a autoridade da experiência daquele que vive e vê de perto o que pretende narrar e que dará origem à “obra literária” que se encontra em fase de preparação, conferindo a esta mesma obra uma autenticidade que se afirma em oposição à influência da cultura francesa.

Lobato continua a carta com a exposição de seu projeto:

Não sei como vai ser esta obra. Talvez romance. Talvez uma série de contos e coisas com uma idéia central. Nessa obra aparecerá o caboclo como o piolho da serra, tão espontâneo, tão bem adaptado como nas galinhas o piolho-de-galinha, ou como no pombo, o piolho-de-pombo, ou como no besouro o piolho-de-besouro – espécies incapazes de viver em outros meios. O caboclo, piolho-de-serra, também é incapaz de outra piolhagem que não a da serra. Já te escrevi sobre isto;

¹ NIETZSCHE, *O crepúsculo dos ídolos*, p. 103.

² LOBATO, *A barca de Gleyre*, t. 1, p.362. Grifos do autor.

e se a idéia volta e insiste, é que de fato está se gestando bem vivinha e será parida no tempo próprio.³

O caboclo, objeto das preocupações de Lobato, é apresentado como uma espécie totalmente adaptada ao ambiente que parasita: um piolho-de-serra, evidentemente inventado pela verve do autor, comparado a outros piolhos bastante conhecidos e que infestam os animais hospedeiros dos quais sugam o próprio alimento. Mantendo-se no campo das metáforas biológicas, o autor aproxima seu processo criador da gestação, ao fim da qual o texto parido terá um objetivo definido: “Contar a obra de pilhagem e depredação do caboclo. A caça nativa que ele destrói, as velhas árvores que ele derruba, as extensões de matas lindas que ele reduz a carvão.”⁴ Lobato parece estar de novo carregando de munição sua carabina, e dela sairão os violentos ataques aos hábitos predatórios do caboclo com os quais se confronta. “Meu grande incêndio de matas deste ano a eles o devo.”⁵ Seu desejo é desfazer a imagem idealizada do caboclo, marcar sua posição, colocando-se contra aqueles que considera adversários:

Como você vê, não é fantasia nem carocha. É uma coisa que está aí e ninguém vê por causa do tal prisma. Rangel, preciso matar o caboclo que evoluiu dos índios de Alencar e veio até Coelho Neto – e que até o Ricardo romantizou tão lindo:

Cisma o caboclo à porta da cabana...

Eu vou contar o que ele cisma. A nossa literatura é fabricada nas cidades por sujeitos que não penetram nos campos de medo dos carrapatos.⁶

Fica claro, mais uma vez, o compromisso do autor com o que acredita ser uma descrição fidedigna, documental, da realidade como é por ele experimentada, atribuindo a si mesmo o papel de oferecer aos leitores uma versão do caboclo não-deturpada por escritores enormemente populares como José de Alencar e Coelho Neto, numa espécie de linhagem de romantização que chegaria ao poeta Ricardo Gonçalves, amigo comum a Lobato e Rangel desde a faculdade de Direito. Desta forma Lobato se apresenta como uma alternativa à “literatura fabricada nas cidades”, responsável pela “desnaturação” da realidade do interior do Brasil. A idéia de “desnaturação” aponta contra o artificialismo praticado pelos autores parnasianos que faziam uma literatura que se queria “o sorriso da sociedade”.

³ LOBATO, *A barca de Gleyre*, t. 1, p.362.

⁴ LOBATO, *A barca de Gleyre*, t. 1, p.363.

⁵ LOBATO, *A barca de Gleyre*, t. 1, p.363.

⁶ LOBATO, *A barca de Gleyre*, t. 1, p.364.

Uma evidente comunicação entre vida e literatura atravessa as cartas de Lobato, cabendo à primeira o papel de parâmetro da segunda:

O meio de curar esses homens de letras é retificar-lhes a visão. Como? Dando a cada um, ao Coelho, à Júlia Lopes, uma fazenda na serra para que a administrem. Se eu não houvesse virado fazendeiro e visto como é realmente a coisa, o mais certo era estar lá na cidade a perpetuar a visão erradíssima do nosso homem rural. O romantismo indianista foi todo ele uma tremenda mentira; e morto o indianismo, os nossos escritores o que fizeram foi mudar a ostra. Conservaram a casca... Em vez de índio, caboclo.⁷

O projeto literário de Lobato se opõe radicalmente ao indianismo romântico, apontado como o responsável pela transformação, na literatura, do “homem rural” no herdeiro das qualidades outrora exaltadas no indígena. Distorção que poderia ser corrigida se aos escritores “da cidade” fosse dada a oportunidade de vivenciar a realidade do campo, na condição de fazendeiros.

Brito Broca, comentando as cartas de Monteiro Lobato a Godofredo Rangel, identifica nelas o que chama de “senso realista”:

Intelectual até a medula, na mocidade, Lobato não perde o contato íntimo com a existência, e o senso realista que lhe caracterizou a ficção já transparece, a todo momento, nessas páginas. Basta ver o seguinte: nas numerosas cartas datadas da fazenda, nunca se deixa levar pelo sentimento bucólico. Quando descreve o seu dia de trabalho na propriedade rural, não procura sublinhá-lo com nenhum traço de poesia; é o fazendeiro que aparece em lugar do escritor.⁸

Brito Broca opõe o *escritor* ao *fazendeiro*, talvez por tomar como padrão o estilo parnasiano em voga na época, ressaltando que na descrição que faz Lobato de seu trabalho na fazenda “não há nenhum traço de poesia”. Todavia é precisamente na dureza e contundência de seu texto que está buscando construir seu estilo, sendo o escritor, aí, plenamente visível.

O primeiro resultado, dado a público, do projeto que Lobato explica minuciosamente e repetidas vezes a Rangel, foram os artigos “Velha praga” e “Urupês”, mencionados no capítulo anterior, estampados no mais importante periódico da capital paulista nos dias 12 de novembro e 23 de dezembro de 1914. Até então Lobato divulgava seus textos em periódicos do interior, de pequena circulação, e sempre sob pseudônimo.

Numa leitura atenta dos dois artigos, nos quais Lobato denuncia as queimadas promovidas sistematicamente nas áreas rurais e faz um retrato duro da ignorância e das carências da gente do campo, percebe-se que há uma linha de

⁷ LOBATO, *A barca de Gleyre*, t. 1, p. 364.

⁸ BRITO BROCA, *Vida literária no Brasil—1900*, p. 184.

continuidade entre eles, uma retomada de temas que, apresentados no primeiro, são aprofundados no seguinte, como se o leitor passasse a ser tratado com menos cerimônia. Uma vez estabelecido o pacto de leitura, e tendo sido positiva a recepção de “Velha praga”, Lobato se sente à vontade para, no segundo artigo, ser ainda mais violento em sua crítica.

Tomemos como exemplo a descrição que faz, no primeiro texto, da instalação do caboclo com sua família em um novo sítio:

Chegam silenciosamente, ele e a “sarcopta” fêmea, esta com um filhote no útero, outro ao peito, outro de sete anos à orelha da saia – este já de pitinho na boca e faca à cinta. Completam o rancho um cachorro sarnento – Brinquinho, a foice, a enxada, a picapau, o pilãozinho de sal, a panela de barro, um santo encardido, três galinhas pevas e um galo índio. Com estes simples ingredientes, o fazedor de sapezeiros perpetua a espécie e a obra de esterilização iniciada com os remotíssimos avós.⁹

Como já anunciara na carta acima apresentada, da qual há vários trechos e idéias aproveitados e retrabalhados nos artigos publicados, Lobato identifica o caboclo ao piolho, um incômodo parasita – o *sarcopte* – que possui como utensílios domésticos pouquíssimos e toscos objetos, necessários a sua sobrevivência e à atividade predatória de “esterilização” da terra.

É neste artigo que aparecerá pela primeira vez a comparação do caboclo com o urupê – um cogumelo, que brota e cresce rapidamente sem contudo criar raízes – retomada no artigo seguinte:

Em três dias uma choça, que por eufemismo chamam casa, brota da terra como um urupê. Tiram tudo do lugar, os esteios, os caibros, as ripas, os barrotes, o cipó que os liga, o barro das paredes e a palha do teto. Tão íntima é a comunhão dessas palhoças com a terra local, que dariam idéia de coisa nascida do chão por obra espontânea da natureza – se a natureza fosse capaz de criar coisas tão feias.¹⁰

Lobato pinta um quadro sombrio, reforça a idéia de miséria e feiúra, cria um panfleto que expõe cruamente a penúria e as mazelas do caboclo, responsabilizado pelas queimadas, cuja preparação descreve adiante:

Pronto o roçado, e chegado o tempo da queima, entra em funções [sic] o isqueiro. Mas aqui o “sarcopte” se faz raposa. Como não ignora que a lei impõe aos roçados um aceiro de dimensões suficientes à circunscrição do fogo, urde traças para iludir a lei, cocando dest’arte a insigne preguiça e a velha malignidade.

Cisma o caboclo à porta da cabana.

⁹ LOBATO, “Velha praga”, in *Urupês*, p. 272.

¹⁰ LOBATO, “Velha praga”, in *Urupês*, p. 272-3.

Cisma, de fato, não devaneios líricos, mas jeitos de transgredir as posturas com a responsabilidade a salvo. E consegue-o. Arranja sempre um álibi demonstrativo de que não esteve lá no dia do fogo.¹¹

O verso de autoria de Ricardo Gonçalves serve, tanto na carta como no texto publicado, de mote a ser respondido, em contraponto, para se desmanchar a imagem de “bom caboclo” que faz eco ao “bom selvagem” de Rousseau. O caboclo revela-se, assim, mal intencionado e ardiloso, pronto a esgueirar-se entre as brechas da lei e eximir-se de qualquer responsabilidade sobre o incêndio criminoso por ele deliberadamente provocado.

No último parágrafo, que encerra o artigo, é apresentado o pedaço de terra que a família habitou, consumindo-lhe até o fim todos os recursos disponíveis e sendo por isso forçada a abandoná-lo:

Quando se exaure a terra, o agregado muda de sítio. No lugar fica a tapera e o sapezeiro. Um ano que passe e só este atestará a sua estada ali; o mais se apaga como por encanto. A terra reabsorve os frágeis materiais da choça e, como nem sequer uma laranjeira ele plantou, nada mais lembra a passagem por ali do Manoel Peroba, do Chico Marimbondo, do Jeca Tatu ou outros sons ignaros, de dolorosa memória para a natureza circunvizinha.¹²

O que hoje poderia ser considerado positivo – o baixo impacto da intervenção do homem em um ambiente que rapidamente se recompõe, devido a práticas provavelmente herdadas das tradições indígenas – é tomado no texto de 1914 como prova de preguiça e ignorância, e misturado à (esta sim procedente) argumentação contrária à prática das queimadas. Apesar da precariedade em que vivem, a atitude dos “agregados” termina sendo predatória, pois os recursos naturais disponíveis são consumidos até a exaustão da terra, sem qualquer cuidado com a garantia de sua perenidade, numa visão imediatista que deixa um rastro de destruição.

Os caboclos do texto são identificados não por nomes próprios, mas por apelidos – Manoel Peroba, Chico Marimbondo, Jeca Tatu – que os aproximam dos animais e plantas aos quais os apelidos fazem referência, “naturalizando-os” e fazendo deles personagens que dão um toque ficcional ao texto jornalístico.

Em carta a Rangel datada de 22 de novembro, Lobato comenta a recepção de “Velha praga”: “Publiquei a semana passada um artigo no *Estado* e, com surpresa, recebi a propósito cinco cartas e um convite da Sociedade de Cultura

¹¹ LOBATO, “Velha praga”, in *Urupês*, p. 273.

¹² LOBATO, “Velha praga”, in *Urupês*, p. 276.

Artística de S. Paulo para fazer uma conferência lá.”¹³ O que parece tê-lo animado a “reincidir” (como dizia quando contava esta história), e enviar ao jornal, no mês seguinte, mais um artigo.

Em “Urupês”, artigo que dá continuidade a “Velha praga”, Lobato insiste na necessidade de se despertar a “gente da cidade” para a calamitosa situação do meio rural, opor à visão idealizada que se tem do homem do campo, herdada do romantismo, uma visão realista. Daí a crueldade das descrições, e a clareza com que expõe seus motivos, já nos parágrafos iniciais:

Esborou-se o balsâmico indianismo de Alencar ao advento dos Rondons que, ao invés de imaginarem índios num gabinete, com reminiscências de Chateaubriand na cabeça e a *Iracema* aberta sobre os joelhos, metem-se a palmilhar sertões de Winchester em punho.

Morreu Peri, incomparável idealização dum homem natural como o sonhava Rousseau, protótipo de tantas perfeições humanas que no romance, ombro a ombro com altos tipos civilizados, a todos sobreleva em beleza d’alma e corpo.

Contrapôs-lhe a cruel etnologia dos sertanistas modernos um selvagem real, feio e brutesco, anguloso e desinteressante, tão incapaz, muscularmente, de arrancar uma palmeira, como incapaz, moralmente, de amar Ceci.¹⁴

O texto não se quer ficção, mas ensaio, quase um manifesto. O autor expõe de saída os ícones que quer combater – os escritores românticos José de Alencar e Chateaubriand, homens de letras – e a figura ao lado de quem se perfila – o Marechal Rondon, desbravador do Centro-Oeste do país, homem de ação. A arma como símbolo de potência, que já entrara na história da tomada de poder na fazenda, narrada na carta de março, reaparece aqui empunhada pelos sertanistas com quem Lobato quer ser identificado, os quais apresenta, em seguida, como aqueles que “virão destroçar o inverno em flor da ilusão indianista”, “prosaicos demolidores de ídolos – gente má e sem poesia”, “malvados a esgravatar o ícone com as curetas da ciência”, para o necessário desmascaramento do que seria o mito do caboclo, herdeiro de todas as virtudes antes atribuídas ao indígena – “orgulho indomável, independência, fidalguia, coragem, virilidade heróica, todo o recheio em suma, sem faltar uma azeitona, dos Peris e Ubirajaras”. Lobato sabe o tamanho da briga que, deliberadamente, está comprando: “Isso, para o futuro. Hoje ainda há perigo em bulir no vespeiro: o caboclo é o ‘Ai Jesus!’ nacional.”¹⁵

Também na correspondência Lobato se volta contra a retórica romântica, apropriando-se dela de maneira dessacralizadora. Tomemos um exemplo, uma

¹³ LOBATO, *A barca de Gleyre*, t. 1, p.365.

¹⁴ LOBATO, “Urupês”, in *Urupês*, p. 277.

¹⁵ LOBATO, “Urupês”, in *Urupês*, p. 278-9.

carta de março de 1913, na qual se dirige a Rangel parodiando Castro Alves: “Já vai muito longe o nosso mudo silêncio e preciso saber onde estás, em que céu, em que nuvens tu te escondes.” E continua, mantendo-se no campo das referências ao estilo literário que quer atacar, tomando emprestada a idéia da viagem, tão recorrente no século XIX: “Somos dois viajantes de itinerários diversos e condução diversa, mas combinados de não se perderem de vista a fim de um dia, reunidos afinal, seguirem juntos.”¹⁶ Apesar da feição prosaica conferida à viagem como metáfora da vida, a frase termina por reafirmar o final feliz e redentor comum aos romances da época, o que revela que se, por um lado, Lobato se opõe vivamente à tradição romântica, por outro herda da mesma alguns traços e hábitos. Como o compromisso com a fixação de aspectos da paisagem brasileira, um empenho de observação que o faz comportar-se às vezes à maneira de um viajante-naturalista, formulando verdadeiros inventários que servem para informar o leitor e ao mesmo tempo estabelecer o vínculo entre homem e ambiente.

Como exemplo, temos a lista do que pode ser encontrado nas feiras, espaço de comercialização da produção artesanal, toda ela dependente do que está disponível no meio-ambiente como matéria-prima:

Quando comparece às feiras, todo mundo logo adivinha o que ele traz: sempre coisas que a natureza derrama pelo mato e ao homem só custa o gesto de espichar a mão e colher – cocos de tucum ou jissara, guabirobas, bacuparis, maracujás, jataís, pinhões, orquídeas; ou artefatos de taquara-póca – peneiras, cestinhas, samburás, tipitis, pios de caçador; ou utensílios de madeira mole – gamelas, pilõezinhos, colheres de pau.

Nada mais.

Seu grande cuidado é espremer todas as conseqüências da lei do menor esforço – e nisto vai longe.¹⁷

A descrição detalhada da casa do caboclo é feita para comprovação de sua inércia e incapacidade produtiva: “Começa na morada. Sua casa de sapé e lama faz sorrir aos bichos que moram em toca e gargalhar ao João de barro. Pura biboca de bosquímano. Móvel, nenhuma. A cama é uma espipada esteira de peri posta sobre o chão batido.”¹⁸

Neste segundo artigo, os hábitos do caboclo voltam a ser listados, como em um novo capítulo destinado a leitores que já conhecem o anterior:

Às vezes se dá ao luxo de um banquinho de três pernas – para os hóspedes. Três pernas permitem equilíbrio; inútil, portanto, meter a quarta, o que ainda o

¹⁶ LOBATO, *A barca de Gleyre*, t. 1, p.337.

¹⁷ LOBATO, “Urupês”, in *Urupês*, p. 281.

¹⁸ LOBATO, “Urupês”, in *Urupês*, p. 281.

obrigaria a nivelar o chão. Para que assentos, se a natureza os dotou de sólidos, rachados calcanhares sobre os quais se sentam?

Nenhum talher. Não é a munheca um talher completo – colher, garfo e faca a um tempo?

No mais, umas cuias, gamelinhas, um pote esbeçado, a pichorra e a panela de feijão.

Nada de armários ou baús. A roupa, guarda-a no corpo. Só tem dois pares; um que traz no uso, o outro na lavagem.

Os mantimentos apóia nos cantos da casa.

Inventou um cipó preso à cumeeira, de gancho na ponta e um disco de lata no alto: ali pendura o toucinho, a salvo dos gatos e ratos.

Da parede pende a espingarda picapau, o polvorinho de chifre, o S. Benedito defumado, o rabo de tatu e as palmas bentas de queimar durante as fortes trovoadas. Servem de gaveta os buracos na parede.

Seus remotos avós não gozaram maiores comodidades. Seus netos não meterão quarta perna ao banco. Para quê? Vive-se bem sem isso.¹⁹

Os poucos pertences inventariados têm utilidade prática, são funcionais, ficando portanto acessíveis, e revelam o minimalismo do uso de recursos disponíveis. O banco de três pernas é tomado como exemplar da prática, considerada nociva, do menor esforço. O misticismo presente na cultura caipira é visto de maneira negativa, como equivalente da pobreza material. O ritmo da descrição é quebrado pelo recurso ao discurso direto, que coloca em cena o que seria a fala do caboclo, suas respostas a prováveis perguntas do observador, conferindo agilidade ao texto e introduzindo nele um toque de narração que escapa ao padrão argumentativo até então apresentado.

Ainda como expressão do modo de pensar do caboclo, o texto levanta possíveis causas para tanto desleixo:

Um terreirinho descalvado rodeia a casa. O mato o beira. Nem árvores frutíferas, nem horta, nem flores – nada revelador de permanência.

Há mil razões para isso; porque não é sua a terra; porque se o “tocarem” não ficará nada que a outrem aproveite; porque para frutas há o mato; porque a “criação” come; porque...”

– “Mas, criatura, com um vedozinho por ali... A madeira está à mão, o cipó é tanto...”

Jeca, interpelado, olha para o morro coberto de moirões, olha para o terreiro nu, coça a cabeça e cuspiha.

– “Não paga a pena.”

Todo o inconsciente filosofar do caboclo grulha nessa palavra atravessada de fatalismo e modorra. Nada paga a pena. Nem culturas, nem comodidades. De qualquer jeito se vive.²⁰

As respostas atribuídas ao caboclo – entre elas a que Lobato viria a adotar na versão reescrita do Jeca em 1947, *Zé Brasil*, segundo a qual a causa de seus

¹⁹ LOBATO, “Urupês”, in *Urupês*, p. 281-2.

²⁰ LOBATO, “Urupês”, in *Urupês*, p. 283-4.

males está na má distribuição da posse da terra²¹ – são abandonadas em prol da explicação mesológica:

Bem ponderado, a causa principal da lombeira do caboclo reside nas benemerências sem conta da mandioca. Talvez que sem ela se pusesse de pé e andasse. Mas enquanto dispuser de um pão cujo preparo se resume no plantar, colher e lançar sobre brasas, Jeca não mudará de vida. O vigor das raças humanas está na razão direta da hostilidade ambiente. [...] Há bens que vêm para males. A mandioca ilustra este avesso de provérbio.²²

A precariedade da vida dos seres humanos é compartilhada com os animais de seu convívio, igualmente fracos, que apresentam sintomas de desnutrição e astenia, mesmo que pertençam a “um vizinho que está muito bem”, um sitiante que além de morar na terra que é sua, “possui ainda uma égua, monjolo e espingarda de dois canos”:

Aos domingos vai à vila bifurcado na magreza ventrada da Serena; leva apenso à garupa um filho e atrás o potrinho no trote, mais a mulher, com a criança nova enrolada no xale. Fecha o cortejo o indefectível Brinquinho, a resfolegar com um palmo de língua de fora.²³

O vizinho bem-sucedido é comparado ao “bom pé de milho” que cresce “ao lado do restolho”, e representa uma exceção.

O humor é um traço presente nos textos de Lobato, às vezes cáustico, outras apenas irônico. Equipara o “mobiliário cerebral de Jeca” ao do casebre, e expõe a ignorância cívica do caboclo enumerando informações que se organizam numa gradação que causa o efeito de surpresa pelo inusitado dos elementos finais:

O sentimento de pátria lhe é desconhecido. Não tem sequer a noção do país em que vive. Sabe que o mundo é grande, que há sempre terras para diante, que muito longe está a Corte com os graúdos e mais distante ainda a Bahia, donde vêm baianos pernósticos e cocos.²⁴

Tanta dureza na avaliação do caboclo faz ressoar o final de *O Crepúsculo dos ídolos*, em que Nietzsche transcreve uma passagem atribuída a *Assim falou Zaratustra*, intitulada “Fala o martelo”, na qual o diamante conversa com o carvão e lhe pergunta como este poderá um dia criar sem cultivar “uma dureza fulgurante, cortante, incisiva” para em seguida lhe assegurar que “os criadores são sempre duros”, finalizando com um mandamento: “SEDE DUROS”.²⁵

²¹ LOBATO, “Zé Brasil”, in *Conferências, artigos e crônicas*, p. 325-36. Cf. LAJOLO, “Jeca Tatu em três tempos”.

²² LOBATO, “Urupês”, in *Urupês*, p. 284.

²³ LOBATO, “Urupês”, in *Urupês*, p. 285.

²⁴ LOBATO, “Urupês”, in *Urupês*, p. 286-7.

²⁵ NIETZSCHE, *O crepúsculo dos ídolos*, p. 149.

É no artigo em questão, “Urupês”, que Lobato fixa, dentre os nomes apresentados no texto anterior, aquele que, mais curto e incisivo que Manoel Peroba e Chico Marimbondo, batizará um personagem de vida longa: “Aqui tratamos da regra e a regra é Jeca Tatu.” E, dirigindo-se a ele, retoricamente: “Pobre Jeca Tatu! Como és bonito no romance e feio na realidade!”²⁶

No final do texto, como conclusão, Lobato retoma a comparação com o cogumelo, anteriormente apresentada, reafirmando ser o caboclo “o sombrio urupê de pau podre a modorrar silencioso no recesso das grotas”.²⁷

Estava assim inaugurada, a golpes de martelo, a imagem pública do escritor Monteiro Lobato.

²⁶ LOBATO, “Urupês”, in *Urupês*, p. 281.

²⁷ LOBATO, “Urupês”, in *Urupês*, p. 292.

4 Como sou feroz

No final de 1914, Lobato, continua imerso no ideário de Nietzsche, e expõe a Rangel mais um de seus inúmeros e mirabolantes projetos literários: um estudo sobre a guerra – lembremos que a Europa é então cenário da Grande Guerra – mas de “um ponto de vista novo”:

A hostefagia, Rangel! Não dar comida aos soldados para que lhes venha água na boca à lembrança da *carne dos inimigos*. O grande prêmio do vencedor não é o saque – é a satisfação da fome velha com a carne assada dos inimigos. Napoleão trocará os quarenta séculos por quarenta mil bifés. “Camaradas, atrás daquelas pirâmides, quarenta mil mamelucos assáveis vos esperam.”¹

O inusitado “estudo sobre a guerra” será mesmo escrito e publicado, e mais tarde incorporado a *Idéias de Jeca Tatu* sob o título “A hostefagia”, palavra criada, segundo o texto, para exprimir a noção de “antropofagia” sem causar a repulsa que o termo por hábito provoca, pois seria muito útil a uma tropa de soldados se alimentar da carne dos inimigos mortos, o que pouparia grandes investimentos da intendência.²

Com a paródia, a um só tempo cruel e burlesca, da frase histórica de Napoleão no Egito, Lobato encerra, estrategicamente, sua última carta de 1914, e o primeiro dos dois volumes de sua correspondência com Rangel, o que nos obriga a fechar o livro e conservar a forte impressão causada pela proposta apresentada. Sendo a carta datada de 22 de novembro, é provável que houvesse alguma outra do mês seguinte, com os tradicionais votos de final de ano, que Lobato tenha optado por excluir da compilação, a fim de garantir ao trecho acima citado um lugar privilegiado, causando no leitor maior impacto e evitando que este fosse atenuado caso em seguida houvesse um outro texto de menor intensidade.

Com a publicação dos dois artigos anteriormente referidos – “Velha praga” e “Urupês” – Lobato marcara sua entrada no cenário da grande imprensa paulista, tendo sido convidado, a partir de então, a colaborar regularmente em *O Estado de*

¹ LOBATO, *A barca de Gleyre*, t.1, p. 367. Grifos do autor.

² LOBATO, “A hostefagia”, in *Idéias de Jeca Tatu*, p. 95-104

São Paulo e na futura *Revista do Brasil*, publicação de caráter nacionalista que seria editada pelo mesmo grupo a que pertencia o jornal, revista da qual vai tornar-se editor em 1916 e acionista majoritário em 1918.

Sua desconfiança em relação ao jornal como veículo, com suas exigências e particularidades que poderiam causar prejuízos ao estilo dos escritores, é abordada em carta a Rangel de janeiro de 1915, na qual recomenda a leitura de Camilo Castelo Branco:

Convidei-o para um passeio através de Camilo como remédio contra o estilo redondo dos jornais que somos forçados a ingerir todos os dias. Camilo é o laxante. Faz que eliminemos a “redondeza”. É a água limpa onde nos lavamos dos solecismos, das frouxidões do dizer do noticiário — e também nos lavamos da adjetivação de homens copados como Coelho Neto. Camilo é lixívia contra todas as gafeiras. E além desse papel de potassa cáustica, ele nos dá essa coisa linda chamada topete. Camilo nos “desabusa”, como aos seminaristas tímidos um companheiro desbocado. Ensina-nos a liberdade de dizer fora de qualquer fôrma. Cada vez que mergulho em Camilo, saio lá adiante mais eu mesmo — mais topetudo. E o topete filosófico eu o extraio de Nietzsche. Agora estou fazendo uma viagem com o meu topetudo estilístico em *Vinte horas de liteira*.³

Lobato busca a construção de um estilo áspero, com arestas, que se oponha à “redondeza” dos jornais, que traduza na forma a dureza do pensamento. Passa, na mesma carta, a contar os primeiros resultados obtidos com a publicação dos artigos para adiante retornar ao autor português, fazendo um movimento de ida e vinda na escrita epistolar que reafirma o caráter indissociável de literatura e vida:

São Paulo já é alguma coisa e vale a pena entrar no Palco [sic] por essa porta. Eu atirei-me. Imagine que estou arrolado no rol dos conferencistas da Sociedade de Cultura Artística, para este ano. Que tema vou escolher? Ah, um ótimo: “O estadulho na vida e obra de Camilo”. A história de todas as sovas que Camilo apanhou no lombo ou sacudiu no lombo alheio. Camilo foi um grande mestre em surras. Descia o porrete com a mesma elegância com que manjava a pena. Em todas as polêmicas, quando a coisa chegava a certo ponto, ele largava a caneta e dizia: “Agora é pau!” E era. Ia esperar o contendor numa esquina e deslombava-o. Já marquei em seus livros todas as cenas de pancadaria. São maravilhosas.⁴

Brito Broca expõe em *A vida literária no Brasil – 1900*, a “mania de conferências” proferidas por escritores que se disseminou na primeira década do século XX. Com a dupla finalidade de entretenimento da audiência e benefício pecuniário dos conferencistas, versavam sobre os mais variados temas, constituindo-se na maior parte das vezes de “divagações de pura forma, floreios literários inconseqüentes, realçados pelo jogo cromático das antíteses”, atendendo

³ LOBATO, *A barca de Gleyre*, t.2, p.11.

⁴ LOBATO, *A barca de Gleyre*, t.2, p.11-2.

assim “ao gosto de um auditório geralmente fútil, corrompido pela ênfase, o rebuscado, a literatice”.⁵

Em total dissonância com os temas amenos usualmente apresentados – “As grandes figuras da bíblia”, por Coelho Neto, “A tristeza dos nossos poetas”, por Olavo Bilac⁶, ou ainda “A água”, “O fogo”, “O espelho”, “A dança”, “A mulher”⁷ – , Lobato quer tomar como objeto o “estadulho”, que segundo o dicionário Caldas Aulete significa “pedaço de pau”, verbete cujo uso é exemplificado justamente com uma frase de Camilo Castelo Branco: “Se vejo rondar-me cá pela porta esse patife, vou ali fora com um estadulho e ponho-lhe as costelas num molho.”⁸

Não é por acaso que Lobato se interessa pelas brigas descritas nos romances de Camilo Castelo Branco, escritor que é uma de suas referências e cuja leitura serviria como antídoto ao pernicioso estilo estampado nos jornais. Brigas que são a encenação na literatura – no palco – das desavenças do autor com personalidades de carne e osso. Lobato vibra com as “surras” e “sovas”, e as escolhe como tema, bem pouco ortodoxo, de uma conferência que foi convidado a proferir, porque são gestos identificados como viris, à semelhança do manejo da arma de fogo. E é com esta atitude viril que quer se apresentar no palco das Letras.

Em carta do mês seguinte, fevereiro, Lobato registra a experiência nova de ser um nome conhecido. Tendo ido a uma consulta médica, foi a princípio recebido friamente, até dizer seu nome e confirmar se era “aquele que escreve uns belos artigos no *Estado*”, o que fez o médico mudar de expressão, passando a tratá-lo não mais como “um número”, mas como “alguém”. Após narrar o caso, faz uma digressão sobre o poder que advém da notoriedade:

Veja você como para o mundo tem peso um nome que assina artigos de jornal. A gente passa de servo da gleba à classe dos senhores. O “senhor” é o homem armado, que pode desta ou daquela maneira tornar-se ofensivo. A grande desgraça da vida é ser inofensivo, Rangel. Veja as minhocas. Por essas e outras, não concordo com o teu afastamento do jornal. Para quem pretende vir com livro, a exposição periódica do nomezinho equivale aos bons anúncios das casas de comércio – e em vez de pagarmos aos jornais pela publicação dos nossos anúncios, eles nos pagam – ou prometem pagar.⁹

⁵ BRITO BROCA, *A vida literária no Brasil – 1900*, p197.

⁶ BRITO BROCA, *A vida literária no Brasil – 1900*, p. 195.

⁷ BRITO BROCA, *A vida literária no Brasil – 1900*, p. 197.

⁸ CALDAS AULETE, *Dicionário contemporâneo da Língua Portuguesa*, p. 1982.

⁹ LOBATO, *A barca de Gleyre*, t.2, p. 20-1.

Vemos o cuidado com que constrói “o nome”, a figura pública do autor, a fim de, em termos alusivos ao feudalismo, passar “de servo da gleba à classe dos senhores”, concentrando poder através da posse de armas, metáfora mais uma vez retomada para caracterizar sua atividade como escritor que “pode desta ou daquela maneira tornar-se ofensivo”. Depois de anos de anonimato garantido pelos inúmeros pseudônimos que adotava, começa a se preocupar com “a disseminação do nome”. Todavia, sente-se tolhido e lamenta: “Ando meio enjoado do *Estado*, daquela gravidade conselheiral.” “Não sirvo para jornal. Meu campo é o livro, o panfleto – ou um jornal meu cá como o entendo.” Afirmar ter sido inoculado pelo “vírus do tudo dizer sem papas”, não dispondo de “válvulas controladoras”, ao que dá vazão escrevendo, por exemplo, “diabruras para *O Povo*, jornalzinho de Caçapava” no qual sente-se “livre como era no *Minarete*”, periódico de Pindamonhangaba todo escrito em São Paulo, por Lobato, Rangel e seus companheiros dos tempos da faculdade de Direito. Para gozar de toda a liberdade que deseja sem contudo comprometer o nome em construção, Lobato, quando escreve para *O Povo*, recorre ao artifício costumeiro: “Sou lá o Mem Bugalho.”¹⁰

Na carta revelam-se as hesitações do escritor diante das escolhas que precisa fazer: manter-se livre mas desconhecido, circulando nas pequenas tiragens de jornais do interior – “Mando-te o último número para que vejas o tom da folha que eu queria ter aqui em São Paulo. Esse é o meu tom natural, normal.” – ou ser reconhecido, ter muitos leitores e circular na capital, a custo da renúncia à liberdade de escrita – “A ‘feição’ do *Estado* é um Censor que me espia sobre o ombro quando escrevo. A Opinião Pública é outro Censor. A dos amigos, idem. As conveniências... Como vivemos amarrados, Rangel!...”¹¹

Pelo que se conhece da produção de Lobato, é possível concluir que sua opção foi por uma escrita bastante pessoal, equacionando o desejo de liberdade e os limites necessários para garantir o acesso ao grande público de maneira a preservar o caráter opinativo de seus textos. Opção que mais uma vez parece enraizada na filosofia nietzschiana, ao preconizar que “o homem livre é um guerreiro” e que “o homem mais livre será pois aquele que tenha de vencer uma

¹⁰ LOBATO, *A barca de Gleyre*, t.2, p. 22-3.

¹¹ LOBATO, *A barca de Gleyre*, t.2, p. 23.

resistência mais forte”, e que o sentido de liberdade é “o de algo que temos e não temos ao mesmo tempo, algo que *desejamos*, que temos de *conquistar*...”¹²

E, se não chegou a criar um jornal como queria, Lobato fez da *Revista do Brasil*, como seu editor, um periódico de sucesso que veiculava aquilo que ele considerava oportuno e necessário. Quando chegar a sair em livro, será sob a forma de um conjunto de contos, quase todo já publicado na imprensa, que terá grande sucesso e muitas tiragens, e provocará um intenso debate, não mais restrito a São Paulo, sobre a figura do caboclo personificada no Jeca Tatu.

Segundo Edgard Cavalheiro, o livro publicado em 1918 com o título *Urupês* deveria chamar-se “Dez mortes trágicas”, tendo sido como tal anunciado na *Revista do Brasil*, mas teve seu nome alterado por sugestão de Artur Neiva, que também sugeriu a inclusão no volume dos textos jornalísticos “Velha Praga” e “Urupês”, deixados de fora no projeto inicial que reuniria apenas contos. Lobato estaria já fazendo a revisão das provas tipográficas quando teve esta conversa com o amigo, e provavelmente a capa a essa altura estava pronta, e por isso a primeira edição trouxe na capa a ilustração de uma estranha árvore que envolve outra, como num abraço – um mata-pau, tema de um dos contos e uma das “mortes trágicas” – substituída, já na edição seguinte, pelo desenho de cogumelos, os urupês do título.¹³ A seleção original foi modificada, acrescentando-se dois contos que não tratavam de mortes, o que descaracterizava o projeto inicial e autorizava a mudança do título. Assim, a primeira edição do livro saiu com doze contos e um artigo, “Urupês”, uma espécie de profissão-de-fé que conferia uma outra unidade ao conjunto.

O prefácio da segunda edição, transcrito no volume *Urupês* que integra as *Obras completas*, explica a inclusão do primeiro artigo publicado, “Velha praga”, atribuindo-lhe a responsabilidade pelo nascimento do escritor:

Esgotada num mês a primeira edição deste livro, sai agora a segunda, aumentada, revista e com vários pronomes recolocados pelo sr. Adalgiso Pereira, excelente amigo que ainda a enriqueceu de numerosas vírgulas, aspas, hífen e outras miudezas cuja ausência empobrecia o original. E para ela entra mais uma, como direi? – o gênero é inclassificável – mais uma “indignação”: “Velha praga”. E também o artigo “Urupês”.

Explica-se. “Velha praga” é a verdadeira mãe deste livro, e não seria justo separar a mãe do filho.¹⁴

¹² NIETZSCHE, *O crepúsculo dos ídolos*, p. 120-1. Grifos do autor.

¹³ CAVALHEIRO, *Monteiro Lobato: vida e obra*, p. 199.

¹⁴ LOBATO, *Urupês*, p. 267-8.

A rigor, a presença de dois artigos de opinião descaracterizaria o livro, apresentado como um conjunto de textos ficcionais, dos quais destoam pela forma. Todavia aproximavam-se deles pelo conteúdo, já que muitos dos contos tematizam a vida rural. Seriam na verdade textos de cunho ensaístico apresentando pontos-de-vista retomados e desenvolvidos ficcionalmente nos contos.

Há uma evidente comunicação entre estes textos ensaísticos e os textos de ficção, uma alternância entre descrição e narração que estará sempre presente. Assim, um ensaio de opinião, que deveria ser descritivo, é permeado de narrativas e até de personagens fictícios, como é o caso de Jeca Tatu, e vem provavelmente daí seu poder de convencimento. Já a preponderância da narração nos textos ficcionais também não exclui as descrições aparentemente neutras e objetivas, em que o empenho de fixação de aspectos da paisagem e dos hábitos locais se articula intimamente com a caracterização das personagens.

O título inicialmente dado por Lobato ao volume, “Dez mortes trágicas”, além de justificar-se plenamente, do ponto-de-vista do leitor, pois cada um dos contos apresentava uma morte, reafirma a filiação do autor à concepção trágica da arte, postulada por Nietzsche: as histórias narradas causam desconforto, por serem violentas, por passarem-se em ambientes decadentes e por terem personagens maus, grotescos ou degenerados. Lobato opta, com a escolha deste material, por uma escrita agressiva, afirmativa, por via da qual cria uma ficção contundente que faz eco aos postulados do filósofo, como o expresso no item “Arte pela arte” de *O crepúsculo dos ídolos*, livro traduzido e estudado por Lobato: “por vezes a arte parece tornar mais feias, mais duras e duvidosas, determinadas coisas que vai buscar à vida”.¹⁵

O estado de espírito que presidiu a elaboração de alguns desses contos é apresentado por Lobato a Heitor de Moraes, seu amigo e cunhado, em carta escrita da fazenda do Buquira, em agosto de 1916:

Sabes o fim do Bocatorta? Sofreu uma ensaboada a sabugo, caco de telha e sabão de cinza e vai figurar no próximo número da *Revista do Brasil*, como atestado da minha capacidade de matar gente pelos mais engenhosos processos. Depois que me meti a literato por força das noites compridas da roça, que é mister encher com qualquer coisa, deliberei amarrar na cara a máscara da tragédia, e ando a compor mortes cada qual mais horrível. Mato em monjolo, em

¹⁵ NIETZSCHE, *O crepúsculo dos ídolos*, p. 103.

lameiro, em... é segredo o resto. Pelas formas mais variadas e engenhosas. Talvez influência do exército germânico, talvez reação contra a água morna dos nossos literatos, incapazes de matar uma mosca, por sentimentalismo mulhêril, o diabo seja, o caso é que estou me tornando uma verdadeira fera de Uganda. Tenho já 12 mortes trágicas aparelhadas para os prelos! Se os meus caboclos soubessem ler e soubessem como sou feroz...¹⁶

À idéia de que o universo das Letras era um “palco” no qual queria entrar, Lobato acrescenta agora a deliberação de “amarrar na cara a máscara da tragédia”, assumindo conscientemente a arte como gesto potente e interessado, capaz de abalar crenças e valores, em consonância com Nietzsche, para reafirmar uma atitude viril, diametralmente oposta à dos “literatos” nos quais identifica o “sentimentalismo mulhêril” que quer combater. Seu trabalho de construção, via literatura, de uma imagem pública potente, lamentavelmente se torna inútil na fazenda, uma vez que os empregados são analfabetos. Na frase com que termina a carta, e que provoca um sorriso de canto de lábio, equipara-se a Camilo Castelo Branco no projeto de fazer da literatura, ao mesmo tempo, desdobramento dos embates vividos e palco para novos enfrentamentos.

¹⁶ LOBATO, *Cartas escolhidas*, t.1, p.155.

5 O povo de papel

A partir de 1917, Lobato dará início a uma série de experiências editoriais, a primeira das quais é o livro *O saci-pererê: resultado de um inquérito*, curioso volume por ele organizado reunindo respostas de leitores ao questionário sobre o saci, divulgado n’*O Estadinho*, versão vespertina de *O Estado de São Paulo*:

O “Estadinho” abre suas colunas para esta investigação e pede aos seus leitores um depoimento honesto:

- 1º) sobre a sua concepção pessoal do Saci; como a recebeu na sua infância; de quem a recebeu; que papel representou tal credence na sua vida, etc.;
- 2º) qual a forma atual da credence na zona em que reside;
- 3º) que histórias e casos interessantes, “passados ou ouvidos” sabe a respeito do Saci.¹

A acolhida dos leitores ao questionário é considerada muito boa e Lobato, sob o pseudônimo de “Um Demólogo Amador”, organiza os depoimentos que chegam por carta, compondo o volume referido que sai em 1918. O livro tem um caráter de pesquisa etnográfica, e se articula perfeitamente com o esforço de valorização da cultura nacional empreendido pelo grupo de intelectuais reunidos na *Revista do Brasil*. Na mesma época, Lobato promove uma exposição de artes plásticas com obras de artistas convidados a tematizar este mito “genuinamente brasileiro”, algumas das quais reproduz no livro. Todo o material por ele coletado e organizado serviria igualmente de base para a elaboração de *O saci*, história destinada ao público infantil, publicada em 1924.

A dedicatória, a apresentação e o prefácio de *Resultado de um inquérito*, do qual é reproduzido o trecho a seguir, foram escritos por Lobato e são bastante esclarecedores do espírito presente nesta e em outras obras do autor:

Disto se conclui que o povo é o grande criador, e que o artista tem por missão operar como o instrumento estético por meio do qual o povo dá corpo definitivo e harmônico aos seus ingênuos esboços.

Temos nós, no seio da massa popular, matéria prima digna de ser plasmada pelas mãos da arte? Sim. Não tão abundante e rica como a tinha o grego, povo eleito da Harmonia; mas rica e abundante no suficiente [sic] para darmos ao mundo uma contribuição vultosa de criações originais.

¹ LOBATO, *O Sacy-Pererê: Resultado de um inquérito*. p. 21-22.

Basta que o nosso artista, se é um garimpeiro de talento, mergulhe no seio do povo e lá bateie na ganga rude o ouro de lei.²

Lobato se posiciona claramente sobre o que julga ser o bom método de trabalho para o escritor de seu tempo, e que será por ele adotado quando da elaboração de muitas de suas narrativas ficcionais: mergulhar no seio do povo, o grande criador, e servir de instrumento estético, de mediador, para dar a forma adequada àquilo que capta.

Silviano Santiago aponta em Lobato certas características pós-românticas, entre as quais estaria o desejo de ser o reprodutor fiel das histórias ouvidas, sem “deturpá-las”:

Em Lobato, a subjetividade criadora conta pouco; conta mais o gosto de “apanhar” a história alheia, típico de escritor que é um terço viajante, outro terço detetive e, finalmente, civilizador. [...] Suas divagações por assim dizer poéticas seguem de perto a lição da geração de 70, de Sílvio Romero e José Veríssimo, e se resumem à crítica das idealizações nacionalistas feitas pela literatura romântica.³

É notório que Lobato tem Romero em alta conta, como se pode ver na apresentação bem-humorada que abre o livro *O Sacy-Pererê: resultado de um inquérito*, em que transcreve uma carta supostamente recebida, onde se lê:

Nossas bibliotecas públicas possuem nas estantes gramáticas célticas em 20 volumes, in 4º, mas não se dão à pacholice de conspurcar o nobre ambiente livresco com velharias de Mello Moraes, Sílvio Romero e mais poucos estudiosos destas bobagens folclóricas.⁴

Muitos anos depois, em 1937, quando for escrever as *Histórias de Tia Nastácia*, um apanhado de exemplares da literatura oral brasileira destinado ao público infantil, Lobato vai recorrer a compilações já existentes, notadamente a de Sílvio Romero, de 1890, e fazer sua própria seleção e versão. *O Sacy-Pererê: resultado de um inquérito*, é dedicado à figura inspiradora de Tia Nastácia, personagem da série infantil e moradora do Sítio do Picapau Amarelo:

À memória da saudosa tia Esméria, e de quanta preta velha nos pôs, em criança, de cabelos arrepiados com histórias de cucas, sacis e lobisomens, tão mais interessantes que as larachas contadas hoje aos nossos pobres filhos por umas lambisgóias de touca branca, numa algaravia teuto-italo-nipônica que o diabo entenda.⁵

² LOBATO, *O Sacy-Pererê: Resultado de um inquérito*. p. 19.

³ SANTIAGO, “Um dínamo em movimento”, p.8.

⁴ LOBATO, *O Sacy-Pererê: resultado de um inquérito*. p. 14.

⁵ LOBATO, *O Sacy-Pererê: resultado de um inquérito*, p. 6.

É evidente a comunicação entre as obras de “literatura geral” e as de “literatura infantil” (conforme a designação do próprio Lobato, quando preparou a edição das *Obras Completas*), já que as duas séries se constituem parte do mesmo projeto de construção, via literatura, da identidade nacional. Em carta a Godofredo Rangel, em setembro de 1916, registra o que julga ser uma necessidade: a criação de um repertório de histórias brasileiras para crianças:

Ando com várias idéias. Uma: vestir à nacional as velhas fábulas de Esopo e La Fontaine, tudo em prosa e mexendo nas moralidades. Coisa para crianças. [...] Um fabulário nosso, com bichos daqui em vez dos exóticos, se for feito com arte e talento dará coisa preciosa. As fábulas em português que conheço, em geral traduções de La Fontaine, são pequenas moitas de amora do mato – espinhentas e impenetráveis. Que é que nossas crianças podem ler? Não vejo nada. Fábulas assim seriam um começo da literatura que nos falta. [...] É de tal pobreza e tão besta a nossa literatura infantil, que nada acho para a iniciação de meus filhos. Mais tarde só poderei dar-lhes o *Coração* de Amicis – um livro tendente a formar italianinhos...⁶

Mais uma vez vemos confirmada a íntima relação entre as experiências vividas por Lobato e seu processo de escrita: é o amante dos livros que, desejoso de iniciar os filhos nos prazeres da leitura e não encontrando o que considere a altura de suas exigências, lança-se ele mesmo na tarefa de preencher o vazio, produzindo “a literatura que nos falta”. Histórias que contribuam na formação de “brasileirinhos”.

Alguns anos depois, no artigo “Os livros fundamentais”, incluído no volume *A onda verde*, de 1920, uma reunião de textos de opinião que circularam em periódicos, Lobato tratará publicamente de suas preocupações com as possíveis conseqüências, na formação do caráter dos jovens, da leitura das obras a eles oferecidas:

Entre nós, por exemplo, é fácil seriar as leituras que conformam a mentalidade do povo.

O menino aprende a ler na escola e lê em aula, à força, os horrorosos livros de leituras didáticas que os industriais do gênero impingem nos governos. Coisas soporíferas, leituras cívicas, fastidiosas patriotices, Tiradentes, bandeirantes, Henrique Dias, etc. Aprende assim a detestar a pátria, sinônimo de séca [sic], e a considerar a leitura como um instrumento de suplício.

A pátria pedagógica, as coisas da pátria pedagógica, a ininterrupta amolação duma pátria de fancaria empedagogada em estilo melodramático, e embutida a martelo num cérebro pueril que sonha acordado e, fundamente imaginativo, só pede ficção, contos de fada, história de anõezinhos maravilhosos, “mil e uma noites” em suma, apenas consegue uma coisa: fazer considerar a abstração “pátria” como um castigo da pior espécie. Mais tarde, possam eles! E estão vendendo, estão traindo, por espírito de vingança, essa pátria desagradável,

⁶ LOBATO, *A barca de Gleyre*, 2. t., p. 104.

maçadora, secante, que lhes encruou os melhores dias infantis.

Além disso, sai o menino de escola com esta noção curiosíssima, embora lógica: a leitura é um mal, o livro, um inimigo; não ler coisa alguma é o maior encanto da existência.⁷

Lobato, escritor e editor atento e preocupado com os leitores que parecem não gostar de ler, vai encontrar nos livros oferecidos às crianças a causa do problema: histórias desinteressantes, cansativas, “falsas”, que além de afastar os jovens dos livros, afasta-os também do “verdadeiro” patriotismo, ao apresentar-lhes uma pátria “artificial” com a qual é impossível identificarem-se. Inserindo-se no debate sobre a cultura nacional, Lobato está dialogando com seus contemporâneos e atualizando a herança dos primeiros folcloristas. Segundo André Luiz Vieira de Campos, a expressão mais significativa deste novo nacionalismo teria sido a fundação, em 1916, da *Revista do Brasil*, que no editorial de seu primeiro número revelava seu projeto e se propunha a atuar

... provocando estudos do passado, que nos desvendarão nas coisas e nos homens, uma larga fonte de inspiração, de amor e de orgulho e estimulando todas as energias atuais para um trabalho de observação e criação científica e literária, que nos patenteie a todos a profundez e a riqueza de nossos tesouros intelectuais [pois] o nosso povo precisa aprender, ou recordar, que há no seu sangue e na sua tradição esta força imponderável que [...] nos reserva [...] um lugar especial e honroso [ao lado de outras nações].⁸

De todo modo, o nacionalismo, ainda que de diferentes matizes, é, segundo o mesmo autor, uma das marcas de obra de Lobato,

a preocupação de construir o Brasil como nação faz com que Lobato – acompanhando o movimento de vanguarda da época – se volte para os problemas e os temas nacionais, em busca da autonomia do pensamento brasileiro, num nacionalismo cultural, muitas vezes mais regional que propriamente nacional, mas que preparava o terreno das idéias para o movimento modernista inaugurado em 1922.⁹

Nacionalismo que norteia também sua atividade de crítica de arte, por meio da publicação sistemática de artigos no jornal *O Estado de São Paulo* e na *Revista do Brasil*, recolhidos no livro *Idéias de Jeca Tatu*, editado em 1919, nos quais Lobato trata principalmente de artes plásticas, reafirmando a necessidade de que a produção dos artistas brasileiros seja expressão de nossa cultura e não uma imitação “macaqueada” dos modelos estrangeiros. O artigo sobre a exposição da

⁷ LOBATO, “Os livros fundamentais”, in *A onda verde*, p. 84

⁸ Editorial da *Revista do Brasil*, 1916, v.1, p. 1-5. Apud CAMPOS, *A república do picapau amarelo*, p. 25.

⁹ CAMPOS, *A república do picapau amarelo*, p. 23.

pintora Anita Malfatti, publicado originalmente em jornal em dezembro de 1917 e incluído no livro com o título “Paranóia ou mistificação”, passaria a ser apontado posteriormente como causador da polêmica que afastaria de Lobato as figuras do Movimento Modernista. Encontram-se também neste volume um artigo sobre o saci, personagem do folclore brasileiro objeto do *Inquérito* citado e de um futuro livro da série infantil, e um outro sobre a origem das lendas, tema que será abordado por Dona Benta em *Histórias de Tia Nastácia*. Posteriormente, o volume *Idéias de Jeca Tatu* das obras completas terá novos artigos incluídos, sobre literatura e arquitetura, como mostra Tadeu Chiarelli em seu estudo sobre a crítica de artes plásticas de Lobato, *Um jeca nos vernissages*,¹⁰ que será comentado adiante.

Note-se que o personagem Jeca Tatu, que dá nome ao livro, criado em 1914 por Lobato como símbolo da indolência e atraso do “homem rural”, passa por diversas transformações, chegando a tornar-se naquele momento uma espécie de alter-ego do escritor, que atribui ao personagem as próprias idéias.

Embora já havendo anteriormente publicado algumas histórias infantis que se passam no sítio do Picapau Amarelo, somente no livro *O Saci*, lançado em 1921, o sítio será objeto de minuciosa descrição, a qual servirá para situar geográfica e socialmente os personagens da história.

No terreiro do Sítio, em frente à varanda, havia sempre um mastro de São João, que Pedrinho fincava na véspera do dia desse santo, a 24 de junho, quando vinha pelas férias. Ele mesmo cortava o pau no mato, ele mesmo o descascava e pintava inteirinho, com arabescos vermelhos, amarelos e azuis. No topo do mastro colocava a “bandeira de São João”, que era um quadrado de sarrafo, espécie de moldura, na qual pregava com tachinhas um retrato de São João menino com um cordeirinho no braço. Essas bandeiras, estampadas em morim, custavam \$1,50 na venda do Elias Turco, lá na estrada.

O terreiro era vedado por uma cerca de paus a pique – rachões de guarantã. Bem no centro ficava a porteira. Para lá da porteira era o pasto, onde havia um célebre cupim de metro e meio de altura; e mais adiante, um velho cedro ainda do tempo da mata virgem. Através do pasto seguia o “caminho” – ou a estrada que ia ter à vila, a légua e meia dali. No fim do pasto, perto da ponte, apareciam a casinha do tio Barnabé e a figueira bem grande; e bem lá adiante, o Capoeirão dos Tucanos, uma verdadeira mata virgem onde até onça, macucos e jacus havia.¹¹

Esta descrição se dá logo nas primeiras páginas do livro, que desde o título – *O saci* – se propõe a tratar de folclore, sendo portanto logo introduzido o universo da cultura popular na referência à festa de São João e à importância que

¹⁰ CHIARELLI, *Um jeca nos vernissages*.

¹¹ LOBATO, *O saci*, p. 17.

Pedrinho dá a ela. Cuidando de, ele próprio, levantar o mastro e instalar nele a bandeira do santo, o menino que vive na cidade e passa as férias no sítio da avó se mostra à vontade no meio rural, transitando pelos dois universos culturais – o urbano, letrado e o rural, popular – e legitimando-os igualmente.

Um outro dado importante na apresentação do sítio de Dona Benta é a “cerca de paus a pique” que “veda” o terreiro, e que faz lembrar, por oposição, a casa do caboclo descrita no artigo “Urupês”, em torno da qual o mato avança sem encontrar obstáculo – “Um terreirinho descalvado rodeia a casa. O mato o beira.” – e que o Jeca não vê motivo para “vedar”, por julgar que “não paga a pena”. O terreiro da casa do sítio do Picapau Amarelo, ao contrário, bem cercado, revela o cuidado de seus moradores em manter delimitado o espaço que ocupam, deixando-o ao abrigo da profusão de seres desregrados que habitam a mata.

A geografia do Picapau Amarelo reproduz o mapa da sociedade brasileira: no centro, casa da senhora e proprietária, e na periferia, já quase entrando na mata, na fronteira entre “cultura” e “natureza”, a casa do ex-escravo, representante do “povo” do qual “emanam” as histórias que serão contadas no livro, como a do saci que lhe serve de título. Geografia que representa também as trocas e tensões dos saberes mais ou menos valorizados socialmente: no centro, a erudição de Dona Benta, e na periferia o atavismo de tio Barnabé.

Marisa Lajolo aponta o que considera ser uma grande qualidade na obra de Lobato: a de fundir o Brasil arcaico de Tia Nastácia, de Tio Barnabé e do coronel Teodorico com o Brasil moderno que encontra petróleo, fala ao telefone e viaja à Lua.¹² Todavia, mais do que fusão, parece prevalecer a simples coexistência desses dois brasis, uma vez que Tia Nastácia não chega a ser capaz de se adaptar à modernidade. Sua fala é sempre de desconfiança em relação ao novo e de resgate dos valores e saberes tradicionais, sendo identificada como “atrasada” pelos outros personagens, principalmente por Emília, a boneca feita por ela. Coexistência de diferentes tempos históricos que a narrativa de Lobato explicita, acirrando as contradições dela resultantes sem procurar resolvê-las ficcionalmente, ficando a função de apontar soluções para seus artigos jornalísticos. Talvez por este motivo seus textos ficcionais resultem mais densos e complexos, fugindo aos esquemas adotados pelo publicista.

¹² LAJOLO, *Monteiro Lobato: um brasileiro sob medida*, p. 62.

É à Tia Nastácia, portanto, que Pedrinho vai recorrer para pedir explicações sobre o saci. Ela responde, depois de fazer o “pelo-sinal” e dizer “Credo!”, na condição de representante do saber popular, de fora do universo letrado e ilustrado: “– Pois saci, Pedrinho, é uma coisa que branco da cidade nega, diz que não há – mas há. Não existe negro velho por aí, desses que nascem e morrem no meio do mato, que não jure ter visto saci.” E, para concluir, recomenda que Pedrinho consulte o Tio Barnabé: “– Fale com ele. Negro sabido está ali! Entende de todas as feitiçarias, e de saci, de mula-sem-cabeça, de lobisomem – de tudo.”¹³

Tio Barnabé é exatamente o negro velho, desses que sempre viveram “no meio do mato” aos quais se refere Tia Nastácia, como já se anunciava pela localização de sua casa ao lado da “mata virgem”. Na organização do espaço do Sítio, é ele que se mantém em contato estreito com a natureza e seus mistérios, cenário para as narrativas que se fundam na “alma do povo”, às quais Pedrinho (e com ele cada leitor) terá acesso. Tia Nastácia e Tio Barnabé são personagens que se alinham ao Jardineiro Timóteo, do conto de mesmo nome, e ao velho escravo alforriado que acolhe os dois rapazes em meio à tempestade, no conto “Os negros”, ambos atualmente incluídos no livro *Negrinha*. São representantes de um mundo alheio à cultura letrada, herdeiros e depositários da sabedoria de seus antepassados a eles transmitida pela tradição oral. Numa época em que se acelera o processo de urbanização, textos ficcionais que apresentam o ambiente rural e a vida de seus habitantes, muitos dos quais descendentes de africanos, embora soem como passadismo podem ter a função de tirar da zona de sombra estas porções esquecidas do território nacional, mantido fora do alcance dos holofotes voltados para as cidades que se embelezam.

O nacionalismo de Lobato difere daquele que Antônio Cândido apresenta como legado do Romantismo, baseado sobretudo na exaltação de um passado mítico e de um futuro promissor, marcado pela “consciência amena do atraso” que corresponde à ideologia de “país novo”¹⁴ e que para Jesús Martín-Barbero é reflexo do esforço de legitimação de um Estado constituído à revelia da maior parte de sua população.¹⁵ Lobato diverge do ufanismo eufórico e aponta as

¹³ LOBATO, *O saci*, p. 22.

¹⁴ CÂNDIDO, “Literatura e subdesenvolvimento”, p.142.

¹⁵ MARTÍN-BARBERO, *Dos meios às mediações*, p. 227-8.

contradições e mazelas de uma modernização parcial e excludente, voltada para modelos externos, que empurra para a periferia e para a miséria uma grande parcela da população, sobretudo no meio rural, mantida fora do sistema de produção e circulação de mercadorias – atitude crítica que Antonio Candido identifica na literatura brasileira somente a partir de 1945, como consequência da “consciência catastrófica do atraso” que corresponderia à noção de “país subdesenvolvido”¹⁶. Ignorando a produção de Lobato, que não se enquadra naquilo que o ensaísta aponta como características dos textos regionalistas do período pré-modernista, deixa de considerar o que parece ser uma linhagem (talvez paralela ou subterrânea) de escritores que concebem a literatura como instrumento de intervenção na sociedade, linhagem que inclui Euclides da Cunha e Lima Barreto, como mostra Nicolau Sevcenko em *Literatura como missão*, e da qual a obra de Lobato é tributária.

Ainda em 1918, em carta destinada a Teófilo Siqueira, Lobato volta a falar criticamente da realidade nacional:

Nós não temos certeza do nosso futuro, de uma sobrevivência como povo. Assistimo-nos morrer. Cada dia que se passa desaparece mais um bocado. Aparentemente esse decair é insensível – insensível como a marcha do ponteiro grande dos relógios. Mas um secreto mal-estar nos avisa disso. Daí a tristeza indefinível de todos neste país, de todos os que pensam, e sem o querer observam. Pois não é de entristecer, aqui em S.Paulo, vemos acentuar-se cada vez mais a vitória do estrangeiro? Ontem fui à exposição industrial e saí entenebrecido. Dois expositores brasileiros! Dois só! O que o português fez com o aborígine, fazem hoje os nossos adventícios com os descendentes dos portugueses. Alijam-nos de dentro de nossa própria casa – com o auxílio de brasileiros governantes, inconscientes, abrigado a eles [sic]. Os aspectos tristes dos Urupês, a impressão que tais contos causam, vem disso, certamente. Sem intenção nenhuma, sem *parte-pris* [sic] de minha parte, esse estado d’alma geral ali se refletiu. É a razão da boa acolhida que tem tido o livro. Acolhida muito maior do que eu poderia esperar. Já vendi 2800 exemplares em pouco mais de 3 meses, e já cuido de uma 3.^a edição de mais de 4000. Veja você, caro Teófilo, quanto isso é significativo... O segredo do livro é esse: interpretar fielmente um sentimento vago, indefinível, mas geral.¹⁷

Este mal-estar generalizado que Lobato acredita captar, como “harpa eólia”, e traduzir em seu livro, o que justificaria seu sucesso, poderia ser superado por uma reforma da sociedade que incluísse os segmentos até então abandonados pelas elites no poder, através do que André Luiz Vieira de Campos identifica ser um projeto de “regeneração” da sociedade, que se viabilizaria pelo tripé

¹⁶ CÂNDIDO, “Literatura e subdesenvolvimento”, p.142.

¹⁷ LOBATO, *Cartas escolhidas*, 1. t., p.174. Grifos do autor.

saneamento-educação-trabalho. Para este autor, Lobato seria o porta-voz de um pensamento liberal que vai tendo cada vez menos espaço ao longo dos anos 20 e 30, em que o debate político fica dominado no Brasil pelo centralismo de estado, quer de direita, o fascismo, quer de esquerda, o comunismo. A trajetória de Lobato revela alterações na forma como compreende os problemas sociais e os empecilhos à criação de uma Nação de fato, em que todos sejam cidadãos. Um exemplo dessas mudanças é o tratamento que dá ao personagem Jeca Tatu, que sofreu profundas alterações.

Em carta a Godofredo Rangel datada de 1917, época em que está envolvido com a preparação de *O Saci: resultado de um inquérito*, Lobato já se mostra simpático ao Jeca:

Meu Saci está pronto, isto é, composto; falta só a impressão. Meto-me pelo livro a dentro a corcovear como burro bravo, em prefácio, prólogo, proêmio, dedicatória, notas, epílogo; em tudo com o maior desplante e topete deste mundo. Ontem escrevi o Epílogo, coisa mais minha que fiz até hoje – e concluo com a apologia do Jeca. Virei a casaca. Estou convencido de que o Jeca Tatu é a única coisa que presta neste país.¹⁸

A personagem Jeca Tatu alcançará grande projeção, pela polêmica que instaura, quando for publicado *Urupês*, no ano seguinte, e for citada por Rui Barbosa em sua campanha eleitoral em 1919. Desde então passa a constituir o repertório de imagens recorrentes do homem brasileiro, transportando-se para as telas de cinema na interpretação de Mazzaropi, que cristaliza no Jeca a visão que a população dos centros urbanos tem do habitante do interior.

Condenado a princípio, o Jeca será absolvido por seu autor quando este identificar na precariedade de sua saúde a causa dos males do caipira. Ainda em 1918 publica uma série de artigos no jornal *O Estado de São Paulo* em que aborda em tom indignado os problemas de saúde da população rural. Os títulos dos artigos falam por si: “Dezessete milhões de opilados”, “Três milhões de idiotas e papudos”, “Dez milhões de impaludados”. Lobato, falando do equívoco que fora atribuir à mestiçagem o caráter indolente do Jeca, se retrata:

A nossa gente rural possui ótimas qualidades de resistência e adaptação. É boa por índole, meiga e dócil. O pobre caipira é positivamente um homem como o italiano, o português, o espanhol.
Mas é um homem em estado latente.
Possui dentro de si grande riqueza em forças.
Mas força em estado de possibilidade.

¹⁸ LOBATO, *A barca de Gleyre*, 2. t., p. 160.

E é assim porque está amarrado pela ignorância e pela falta de assistência às terríveis endemias que lhe depauperam o sangue, caquetizam o corpo e atrofiam o espírito.
O caipira não “é” assim. “Está” assim.¹⁹

Os artigos foram reunidos em seguida no livro *Problema vital*, publicado por iniciativa da Sociedade Eugênica de São Paulo e da Liga Pró-Saneamento do Brasil e coube ao Dr. Renato Khel, secretário das duas instituições, compor o prefácio. Nele, o médico afirma a importância da divulgação do quadro sanitário do país, empreendida por Lobato com seus artigos de jornal que funcionaram como “alavancas que nos deslocaram do enervante estado de apatia” em que jaziam as autoridades, obrigando-as a conhecer “os males que urgia serem combatidos”.²⁰ São apelos inflamados a favor dos “jecas” pobres e adoentados:

Acoimam de anti-patriota quem diz às claras o que é, o que está, o que urge fazer. Patriotismo! Como anda esta palavra desviada do verdadeiro sentido!...[...] A esta hora milhões de verdadeiros patriotas lá estão no eito, porejantes de suor, na faina da limpa e do plantio. Febrentos de maleita, exaustos pelo amarelão, espezinhados pelo ácaro político, lá estão cavando a terra como podem, desajudados de tudo, sem instrução, sem saúde, sem gozo da mais elementar justiça. Estão “fazendo” patriotismo, embora desconheçam a palavra pátria.²¹

Na nova versão do Jeca, uma narrativa impressa e distribuída aos milhares, durante décadas, como propaganda dos medicamentos Fontoura, e incluída neste mesmo volume, *Problema vital*, a personagem talhada a golpes de martelo em 1914 passa a ser carinhosamente designada Jeca Tatuzinho e tem nas doenças de que é vítima a causa de sua indolência. Segundo Marisa Lajolo

o Jeca Tatuzinho promovia então a venda da Ankilostomina e do Biotônico, louvados pelo Jeca como remédios milagrosos para verninose e anemia. E, com a recuperação da saúde, o Jeca adquire um nível exemplar de cidadania: assumindo a bandeira de seu narrador, o curado e enriquecido caboclo leva, entre a carga de seu caminhão, grande estoque de produtos Fontoura, com os quais redime a saúde nacional, e por tabela, a situação do camponês brasileiro.²²

Este percurso do personagem seria sintetizado por Marcos Chor Maio, cientista político e pesquisador da Fiocruz: “Condenado pela raça, salvo pela Ciência”²³.

¹⁹ LOBATO, *Problema vital*, p. 285.

²⁰ apud CAVALHEIRO, *Monteiro Lobato: vida e obra*, p. 235-6.

²¹ LOBATO, “Primeiro passo”, in *Problema vital*, p. 270.

²² LAJOLO, “Jeca Tatu em três tempos”, p.102.

²³ Notas tomadas na conferência proferida no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, em 2001.

Nos anos 40, Jeca Tatu ressurgiu metamorfoseado em Zé Brasil, na forma um livrinho simpático a Luís Carlos Prestes, mais tarde incluído no volume póstumo *Conferências, artigos e crônicas*, no qual a questão agrária é apontada como o centro do problema e que, publicado pela editora Vitória, ligada aos comunistas, acaba proibido pela Censura e recolhido, o que serve de propaganda e o torna um sucesso clandestino.²⁴

Entre a primeira e a última versão, passaram-se mais de trinta anos durante os quais Lobato pôde experimentar muita coisa e refazer a imagem do caipira, de seu modo de vida, de sua relação com o ambiente, de seus conhecimentos tradicionais. De um ponto de vista a princípio evadido de preconceitos, vai evoluindo para um olhar mais atento e cuidadoso, para chegar ao respeito e à busca da compreensão. *Zé Brasil* é o último livro que Lobato publica em vida, já adoentado, vindo a falecer meses depois.

Os matizes que Lobato foi incluindo em sua palheta de escritor (para usar a feliz expressão registrada em *Furacão na Botocúndia*, como veremos no próximo capítulo) correspondem a diferentes momentos da história nacional e de sua trajetória pessoal, e propõem diferentes soluções para o mesmo problema: a precariedade das condições de vida da parcela mais pobre da população do país.

Também na língua literária Lobato quer ver este segmento social representado. É constante seu interesse pelo registro coloquial da língua portuguesa – que prefere chamar língua brasileira – e pela tensão entre oralidade e língua escrita, incontornável num país em que a maior parte da população é analfabeta. Muitas vezes Lobato defende, em seus textos, o “abrasileiramento” da língua literária, como no artigo “O nosso dualismo”, publicado no *Diário da Noite*, em março de 1926, no qual aponta a necessidade de que os escritores se aproximem da língua usada pelos brasileiros e o importante papel que o futurismo de Oswald de Andrade poderia ter nessa aproximação:

Esta brincadeira de crianças inteligentes, que outra coisa não é tal movimento, vai desempenhar uma função séria em nossas letras. Vai forçar-nos a uma atenta revisão de valores e apressar o abandono de duas coisas a que andamos aferrados: o espírito da literatura francesa e a língua portuguesa de Portugal. [...]

Porque é estranho isto de permanecermos tão franceses pela arte e tão portugueses pela língua, nós, os escritores, nós, os arquitetos da literatura, quando a tarefa do escritor de um determinado país é levantar um monumento que reflita as coisas e a mentalidade desse país por meio da língua falada nesse país.[...]

²⁴ LOBATO, *Conferências, artigos e crônicas*, p. 327-36.

A eterna queixa dos nossos autores, de que não são lidos, vem disso – dessa anomalia que eles não percebem. O público não os lê porque não lhes entende nem as idéias nem a língua.[...]

Este dualismo de mentalidade e língua tem que cessar um dia. Os gramáticos hão de convencer-se, afinal, de que a língua portuguesa variou entre nós, como acontece todas as vezes que um idioma muda de continente. [...]

Em casos tais, freqüentes na história, a regra é a língua velha ir ficando cada vez mais confinada entre os eruditos, enquanto a língua nova se expande no povo. Por fim vence o povo, que é o número e a força.²⁵

A busca de uma nacionalização da língua herdada do colonizador já se apresentava como projeto dos escritores brasileiros desde o Romantismo, e se constituiu numa das pedras de toque do movimento modernista. No ensaio “O escritor como genealogista: a função da literatura e a língua literária no romantismo brasileiro”, Flora Süssekind aponta, entre os autores do século XIX, a correspondência do abasileiramento do idioma ao abasileiramento da paisagem e dos temas, que em geral serviam de “argumento para se afirmar a autonomia da literatura brasileira perante a portuguesa”. Daí a utilização de tupinismos, arcaísmos e neologismos, no plano vocabular, e a busca de uma escrita “com ritmo e prosódia peculiares”, que incorporava “marcas de oralidade propositais, como forma de afirmação da variante brasileira”.²⁶ Projeto persistente, que será também uma das marcas do modernismo literário brasileiro, e no qual Lobato se insere duplamente, na medida em que busca uma língua que expresse a realidade nacional e que possa ser compreendida por um grande número de falantes tradicionalmente alijados do universo da leitura. Desse modo, não apenas incorpora este projeto ao nível formal, como também o tematiza na sua ficção, em contos como “O plágio”, de *Cidades mortas*, e “O colocador de pronomes”, de *Negrinha*, atacando a superficialidade e o artificialismo da língua e da literatura praticadas pela elite desvinculada da realidade da maioria da população.

Em carta de Buenos Aires, onde estava residindo, enviada a Paulo Dantas em 1947 para informar seu retorno próximo ao Brasil, Lobato expõe de maneira curiosa sua concepção do que seja a língua:

Estou procurando casa em S.Paulo para voltar. Sinto-me aqui como bicho fora da goiaba. A goiaba é a Língua. Pátria é língua, pura e simplesmente. Fora da língua nativa ficamos como o bicho fora da goiaba. A solidão filológica é pior que a

²⁵ LOBATO, “O nosso dualismo”, in *Na antevéspera*, p. 112-113.

²⁶ SÜSSEKIND, “O escritor como genealogista: a função da literatura e a língua literária no romantismo brasileiro”, p. 457-458

solidão física.²⁷

Para quem, durante toda a vida, teve a língua como instrumento de trabalho e objeto de reflexão, a “solidão filológica” tinha que ser maior que qualquer outra. Com o bom-humor que sempre o caracterizou, a pátria configura-se como a língua materna, uma goiaba sem a qual o bicho Lobato não é nada.

Tendo acompanhado e participado do acidentado processo de industrialização do país, com toda sua carga de acirramento das desigualdades sociais, Lobato fez e refez opiniões e pontos-de-vista, revendo e alterando seu projeto de nação e suas idéias sobre o que seria o “povo brasileiro”, contribuindo com sua atividade editorial e literária, tendo papel e tinta como suportes, para a divulgação de idéias comprometidas com a construção da tão almejada identidade nacional.

²⁷ LOBATO, *Cartas escolhidas*, 2. t., p. 220-221.

6

Pintando horizontes

Urupê, peroba, paineira, figueira e mata-pau, entre outras espécies vegetais brasileiras, aparecem nos textos de Monteiro Lobato compondo o enredo e não de maneira incidental, como simples detalhe da paisagem. Descritas com maior ou menor minúcia, revelam o interesse do autor pela botânica e seu cuidado no levantamento e apresentação de informações nessa área, em especial sobre os usos populares de determinadas espécies, que às vezes chegam a desempenhar papel de verdadeiras personagens, bem como sobre o imaginário, os significados e as relações sociais estabelecidas em torno delas.

É claro que o uso de comparações, metáforas e metonímias retiradas do mundo vegetal não é exclusividade de Lobato, sendo um procedimento recorrente na produção intelectual do fim do século XIX e começo do XX. Em virtude da valorização do cientificismo e de sua disciplina paradigmática, a zoologia, sobretudo a partir da divulgação da teoria darwiniana da evolução das espécies, os sistemas biológicos, por extensão, passam a ser fartamente utilizados para explicar as sociedades humanas, servindo para comparação e hierarquização dos diferentes grupos étnicos com os quais os europeus vinham se defrontando.

O que há de particular em Lobato é que ele recorre preferencialmente ao universo da botânica, ao contrário da maioria dos escritores que opta por elementos do mundo zoológico, e relaciona de diferentes maneiras seres humanos e seres vegetais, ora propondo homologias, como em “O mata-pau”, ora ressaltando oposições como em “Bucólica”, ora apenas sugerindo alguma característica do personagem a partir de sua comparação com determinada espécie, como em “Urupês” – para citarmos apenas textos incluídos no volume *Urupês*. É um assunto que Lobato estuda desde cedo: descrevendo minuciosamente em seu diário de juventude uma espécie como a embuia – de “todas as nossas madeiras de lei, da cabreúva ao pau-marfim”, “a que esplende em galas de verdadeira realeza”, e “de todas as nossas madeiras a mais rica em tom e

desenhos”¹ – se exercita e se prepara para utilizações futuras da observação detalhista.

Em sua correspondência com Godofredo Rangel, observam-se metáforas orgânicas que Lobato utiliza para expressar suas experiências e sensações, como a da “gestação” de sua obra literária, já mencionada. Mas é sobretudo no universo dos vegetais que vai buscar elementos para expor suas idéias. Como quando, falando de Nietzsche, compara-o a “um pólen” que “cai sobre nossos estames”, aludindo à reprodução vegetal e associando “as idéias-gérmens” resultantes dessa fecundação à criação de um novo ser.² E freqüentemente lançando mão da imagem do jardim para tratar de questões de estilo literário, como nos exemplos a seguir, retirados de uma longa carta de janeiro de 1915 em que expõe suas idéias sobre o fazer literário:

Mas se somos bons jardineiros de nós mesmos, o que nos cumpre é matar as lagartas, extirpar os caramujinhos e brocas, afogar a terra e bem adubá-la. Em matéria de poda, só a dos galhos secos. E a árvore que cresça lá como lhe determina a vocação. Isso, concordo, é aperfeiçoar o estilo. O mais desnatura-o.³

Filosofando: coletar modos de dizer, jeitos de expressão afins com esse misterioso *quid* que me leva a olhar com enlevo para os brincos-de-princesa que vejo pela janela, e com arrepios de asco para uma barata que apareça. E isso apesar de [a] ciência que há dentro de mim dizer que ambos, brinco-de-princesa e barata, são duas prodigiosas obras-primas da natureza.⁴

Em outra carta do mesmo período, esta de março de 1915, aponta no admirado escritor Camilo Castelo Branco qualidades que associa à “floresta virgem”:

Camilo é floresta virgem, irregular, com perambeiras [sic] e espigões, com taquaruçus, bromélias, borboletas de azul celeste em vãos boiados, e mamangavas tremendas, e sapos que espirram leite venenoso. Eça é um jardim francês daqueles que Le Nôtre desenhava. É possível levantar a planta de um jardim, mas quem tira a planta de uma floresta virgem – dum Camilo?⁵

Como parte de seu compromisso com a fidelidade ao “real” – por definição intenso e complexo – Lobato atribui valor positivo à obra camiliana precisamente por não poder ser comparada – ao contrário, na sua opinião, da obra de Eça de Queirós – a um jardim ordenado, em que a natureza esteja submetida à razão e as espécies plantadas de modo organizado, como é o caso dos projetos de

¹ LOBATO, “Fragmentos”, in *Mundo da lua e Miscelânea*, p. 101.

² LOBATO, *A Barca de Gleyre*, t.1, p. 56.

³ LOBATO, *A Barca de Gleyre*, t.2, p. 6.

⁴ LOBATO, *A Barca de Gleyre*, t.2, p. 8. Grifo do autor.

⁵ LOBATO, *A Barca de Gleyre*, t.2, p. 26.

Le Nôtre, paisagista de Luiz XIV responsável pela criação dos jardins do Palácio de Versailles. A alta qualidade da literatura de Camilo estaria em “retratar” o emaranhado de espécies de uma “floresta virgem”, da qual não se consegue “levantar a planta” – a palavra “planta” significando aqui, ambigualmente, o mapa impossível de ser traçado.

Muitos anos antes, em carta de janeiro de 1904, Lobato enviara ao mesmo Rangel suas impressões sobre a leitura de *Canaã*, de Graça Aranha, já revelando interesse pelo modo como era descrita a vegetação:

Seus descrições de florestas fazem-me sentir um mormaço e um cheiro de folhas e musgos molhados. Não é mais a mata descrita pelas receitas de Chateaubriand. É mata, mato de verdade. Os escuros dos verdes, os úmidos, os fofos, a calma dos troncos, a paciência de tudo, a paulama, a cipoeira, os farfalhos — todo o “jogo de futebol parado” da botânica. Equivale a Antônio Parreiras — o nosso único pintor que pinta matas certas.⁶

As duas cartas citadas, separadas no tempo pelo período de onze anos, revelam a constância da atenção de Lobato à vegetação, a ponto de constituir-se uma espécie de critério de avaliação, com categorias hierárquicas que correspondem a juízos de valor, sendo a obra literária da categoria “floresta virgem” claramente superior à da categoria “jardim francês”.

Aqui cabe uma digressão rápida sobre os dois nomes brasileiros destacados positivamente por Lobato. Antônio Parreiras, pintor nascido em Niterói e adepto da pintura ao ar livre, será objeto de um texto de Lobato quando da publicação de suas memórias, *História de um pintor*, incluído (posteriormente à primeira edição) em *Idéias de Jeca Tatu*, coletânea de artigos de crítica, e vai funcionar como um dos contrapontos à estética expressionista de Anita Malfatti à qual Lobato fazia restrições. Lobato considera o livro de Parreiras “um verdadeiro jorro de luz” projetado “na história da pintura brasileira”, e faz considerações interessantes sobre seu estilo: “escreve como pinta – comovido, e desse modo transmite ao leitor as emoções que sente”.⁷

Por outro lado, Graça Aranha, contraditoriamente, será feito em 1922, recém chegado de Paris, uma espécie de “padrinho” mais velho dos moços modernistas, que depois vão tentar a todo custo se desvencilhar de sua “sombra”. Oswald de Andrade, em sua “carta aberta” a Lobato escrita por ocasião da

⁶ LOBATO, *A Barca de Gleyre*, t.1, p. 53.

⁷ LOBATO, “Antônio Parreiras”, in *Idéias de Jeca Tatu*, p. 197- 201.

comemoração do jubileu da publicação de *Urupês*, fará a revisão das posições assumidas pelos personagens de então:

Hoje, passados vinte e cinco anos, sua atitude aparece sob o ângulo legitimista da defesa da nacionalidade. Se Anita e nós tínhamos razão, sua luta significava a repulsa ao estrangeirismo afobado de Graça Aranha, às decadências lustrais da Europa podre, ao esnobismo social que abria os seus salões à Semana.⁸

Anderson Pires da Silva em sua tese de doutoramento, intitulada “Mario & Oswald: uma história privada do Modernismo”, cita o referido trecho e afirma em seguida que “para Oswald, o criador do Jeca Tatu deveria ter sido o ‘líder’ do movimento modernista, e não Graça Aranha” do qual, após a Semana, “o grupo paulista, em particular Mario e Oswald”, teria se afastado.⁹

Voltando ao realismo com que Lobato quer ver retratadas as matas brasileiras, tomemos um de seus “fragmentos” incluídos em *Mundo da lua e Miscelânea*, intitulado “O tumultuário das florestas”:

A pecha de tumultuário dada pelos observadores levianos ao interior das florestas, vem de que lhes foge justamente a coisa bela por excelência nas matas: o regime ingênito de cada espécie vegetal, o seu modo normal de crescer e engalhar, as modificações a que se submete por contingentes de vizinhança. A adaptação daquele jogo de “ânsias de viver” é tão bem realizada que a flora inteira – da árvore gigantesca ao arbusto mesquinho – subsiste íntegra como um todo harmônico, esplendidamente belo, onde cada vida – orquídea, parasita, liana, musgo ou líquen – tem uma função de nota musical em sinfonia. A floresta é um concerto sinfônico de formas, de cores, de apetites e lutas.¹⁰

Vê-se aqui o mesmo valor positivo atribuído à “floresta virgem” nas considerações sobre Camilo Castelo Branco, em oposição à clareza e ordenação racional dos jardins franceses, uma sensibilidade que já passou pelo romantismo que via nas convulsivas formas da natureza a expressão dos arrebatados sentimentos do sujeito que observava. A mata exuberante, com sua multiplicidade de seres vivos, não é encarada nem cientificamente (não há denominações técnicas em latim nem minúcias sobre as espécies), nem romanticamente (não há um observador projetado nela), mas como um sistema com uma lógica interna de adaptação que resulta em equilíbrio do conjunto, quase como um quadro impressionista com manchas de cor e figuras sem contorno. Nota-se também o respeito e mesmo a admiração por todas as formas de vida, “da árvore gigantesca

⁸ ANDRADE, “Carta aberta a Monteiro Lobato”, in *Ponta de lança*, p. 4.

⁹ SILVA, “Mario & Oswald: uma história privada do Modernismo”, p.23-24.

¹⁰ LOBATO, “Fragmentos”, in *Mundo da lua e Miscelânea*, p.107

ao arbusto mais mesquinho”, como partes igualmente importantes e necessárias ao “concerto sinfônico de formas”.

No caso de Lobato, o leitor e crítico está em constante diálogo com o escritor, que procura realizar a própria obra de acordo com o que considera bom nos livros que lê e comenta. Assim, por exemplo, vejamos como, em carta enviada a Rangel em janeiro de 1915, na qual se refere a um rascunho recebido do amigo para leitura, aponta defeitos que precisam ser corrigidos, gentilmente incluindo-se e tratando o problema como tocante a ambos:

Se “Águas e arvoredos” está em borrão, posso anotar nas costas, não é assim? Um defeito meu, teu, nosso: damos espaço demais ao cenário, com prejuízo das figuras. Em Camilo quase não há cenário; as almas vão logo entrando em cena. Shakespeare pinta-o com uma palavra. Nós nos perdemos nas *mignardises* da paisagem, a copiar até as perninhas dos carrapatos — vício que vem do tempo em que o Naturalismo zolaiesco nos seduziu. Mas aquilo era exagero propositado. Eles estavam botando a língua para o Romantismo. Tu tens paisagens belíssimas, mas estragadas pela abundância dos detalhes. Queres descrever tudo, quando o certo é apenas sugerir — é dar um rápido relevo de estereoscópio com meia dúzia de pinceladas rápidas e manhosas. Pinceladas-carrapicho, nas quais se enganchem as reminiscências do leitor. Forçamo-lo assim a colaborar conosco — ele vê mil coisas que não dissemos, mas que com os nossos carrapichos soubemos acordar dentro dele.¹¹

Por outro lado, é todo favorável ao modo como Euclides da Cunha, autor que admira, trata os cenários em seu livro, como ressalta no artigo “Euclides, um gênio americano”, publicado para saudar a edição de *Os sertões* na Argentina:

Na nossa literatura de reflexo, insistentemente água de rosas, cor de rosa, maciazinha, cheia de “pequenas cor de batata, de morenas de buço, de “Moreninhas” que se perdem com boêmios velhos e se casam com amanuenses de peito afundado; [...] irrompe de súbito Euclides como um Mongol Tonante a chispar raios — raios de metáforas inéditas, uivos de indignação, com asperezas de lixa grossa, com desprezo de todos os veludinhos.[...] A ter a coragem de erguer os olhos dos detalhes meramente pitorescos à grande visão de conjunto — e a ver o país como ele é: sonho de Nabucodonossor.¹²

Miriam Gárate, estudando comparativamente *Os sertões* e *Facundo*, de Domingo Faustino Sarmiento, aponta na leitura que Lobato faz das duas obras a reafirmação da “veracidade” do que é narrado¹³: “Estes dois livros dizem uma coisa só: arte é verdade.”¹⁴ Tal opinião encontra-se exposta no artigo “Visão geral da literatura brasileira”, publicado originalmente em *Nosotros*, de Buenos Aires, em 1921, e que apresenta Euclides da Cunha como o escritor que “ressoa em

¹¹ LOBATO, *A Barca de Gleyre*, t.2, p. 13-4

¹² LOBATO, “Euclides, um gênio americano”, in *Na antevéspera*, p. 250.

¹³ GARATE, *Civilização e barbárie n’Os sertões*, p. 146.

¹⁴ LOBATO, “Visão geral da literatura brasileira”, in *Críticas e outras notas*, p. 9.

harmonia com a alma popular”, “uma fortíssima personalidade que soube ver e teve o valor de contar o que viu” e que escreveu um livro “pleno de fulgurações de um genial impressionismo”. Voltamos assim à preocupação constante de Lobato, repetida no artigo em questão: “o povo só lê, só apóia, só populariza a quem escreve a língua que ele fala”. E Euclides, “um engenheiro que não fazia profissão de letras”, “penetrou fundamente essa estranha e personalíssima maneira de encarar os homens e as coisas de seu país”.¹⁵

O olhar atento com que Lobato mira e registra a vegetação brasileira se relaciona com seus exercícios de pintura, seus desenhos e aquarelas, talento identificado na juventude, e que o acompanhou na vida adulta, e que colabora na conformação de sua escrita, como revela a Rangel em carta de 1911:

Minha literatura não é de imaginação – é pensamento descritivo; não cria – copia do natural. Em suma, sou pintor; nasci pintor e pintor morrerei – e mau pintor! Nunca pinte nada que me agradasse. Quando escrevo, pinto – pinto menos mal do que com o pincel. Copista, portanto, e só. Talvez seja capaz de um livro de viagens, de impressões e até de pensamentos, porque meu cérebro pensa – mas é só. E não tenho fôlego. Escrever aborrece-me – mas quando estou desenhando ou pintando, esqueço do mundo.¹⁶

Esta auto-avaliação, embora por demais rigorosa, tem um lastro de acerto e juízo crítico que não deve ser encarado como falsa modéstia, mas como consciência de certas características de sua produção textual que de fato podem ser identificadas em suas obras. Nos poucos exemplares de sua produção plástica hoje acessíveis¹⁷, é notória a presença de paisagens naturais, que se não são quadros muito elaborados não chegam a ser propriamente ruins. Neles podemos identificar o apreço por uma estética tradicional, com o mesmo esforço de fidelidade ao real presente em seus textos.

O capítulo intitulado “A palheta do escritor”, de *Furacão na Botocúndia*, livro-catálogo organizado com base no arquivo pessoal de Lobato, apresenta pinturas e desenhos de sua autoria, dentre os quais algumas ilustrações de contos de *Urupês* que foram por ele incluídas, anonimamente, na primeira edição do volume, como já se mencionou anteriormente. Os autores relacionam seu interesse pelas artes plásticas com um certo modo de escrever (ou antes descrever) presente

¹⁵ LOBATO, “Visão geral da literatura brasileira”, in *Críticas e outras notas*, p. 3-9.

¹⁶ LOBATO, *A barca de Gleyre*, t. 1, p.315.

¹⁷ Algumas aquarelas e desenhos realizados por Lobato podem ser vistas no site do Fundo Monteiro Lobato do CEDAE/UNICAMP no seguinte endereço eletrônico:
http://www.unicamp.br/iel/monteirolobato/pinturas_desenhos.htm

em seus textos, apontando neles o uso das cores, das formas e da luz de maneira a fazer com que o leitor “veja” as paisagens como quadros, idéia expressa no título do capítulo que aproxima as atividades de pintura e de escrita: uma palheta onde o escritor molhasse a pena servindo-se das tintas habitualmente utilizadas por pintores para molhar pincéis.¹⁸

É sintomático portanto que Lobato, no artigo já citado sobre Euclides da Cunha, recorra ao vocabulário da pintura para ressaltar as qualidades de *Os sertões*:

Euclides, gênio que era, foi o primeiro a ver a realidade do conjunto, a tragédia do homem derrotado pelo meio, e a traçar um grandioso painel a Gustavo Doré no *Inferno*, mas sem os arredondamentos clássicos de Doré. Quadro estupendo! E pintou-o com tintas inéditas; não com os tubinhos de aquarela Windsor & Newton ou Gunther Wagner, mas com tintas tomadas do chão: a lama negra dos barreiros, o vermelho do sangue em coágulos dos jagunços, as escorrências sépias do cangaço dos sertões e do cangaço pior da mazela administrativa. E não espalhou essas tintas com pincezinhos macios de pêlo de marta, sim com estupendas brochas de barba-de-bode amarradas com cipó arranha-gato.¹⁹

Escrevendo sobre um autor brasileiro, Lobato convoca o universo de referências visuais dos leitores, o que inclui um artista como Gustave Doré, gravurista francês do século XIX, bastante conhecido por suas ilustrações de obras literárias, dentre as quais os contos de fadas, as *Fábulas* de La Fontaine e a *Divina Comédia* de Dante, de que faz parte o “Inferno” mencionado. Na comparação entre Euclides e Doré, é o brasileiro que sai ganhando, por eliminar em sua obra “os arredondamentos clássicos”, optando por usar tintas espessas e pincéis ásperos, tintas e pincéis metaforicamente fabricados com os elementos da paisagem que será registrada – lama dos barreiros, sangue, arbustos e cipós –, fazendo com que o ambiente se materialize nos meios de produção da tela e passe, ato contínuo, para dentro dela. O que só pode resultar em uma imagem contundente, bem ao gosto do comentador, que aproveita para, de passagem, alfinetar a administração pública, considerando-a um cangaço “ainda pior” que aquele que emerge da pintura.

Do mesmo modo, em outro texto do mesmo volume (*Na antevéspera*), Lobato, à maneira de um pintor, vai buscar no espectro das cores os elementos para expressar as sensações experimentadas por quem entra na “mata virgem”:

¹⁸ AZEVEDO et alli, *Furacão na Botocúndia*.

¹⁹ LOBATO, “Euclides, um gênio americano”, in *Na antevéspera*, p. 251-252. Grifo do autor.

E um que venha ver com os seus olhos a mata, ouvi-la com seus ouvidos, sentir-lhe a aspereza com a sua pele, esse desnor-teia, e não consegue coordenar o multiforme da impressão, nem pô-la de consonância às reminiscências literárias – sempre florestas de Chateaubriand com polvilhamento de Alencar.

A sensação da mata virgem, a inicial, a envolvente, a sensação a que todas as mais se ligam, como as cambiantes se ligam às cores fundamentais, é única e inesquecível.²⁰

Daí também, provavelmente, o entusiasmo pelo livro de memórias de Antônio Parreiras, manifestado no artigo já citado, no qual afirma:

Poucas vezes temos lido com maior encanto uma autobiografia. Talvez porque o escritor não passa do mesmo pintor apenas trocado de instrumento de expressão. Usa da pena como usa do pincel, e em tela de 150 páginas pinta com palavras um panorama dos que de um jato o leitor vê com os olhos da imaginação. E como é preciosa a dose de subsídios que nele se reúne para a história de um momento da nossa vida estética, só temos louvores para a sua feliz idéia de compor tal livro.²¹

Parreiras, o pintor que sabe manejar a pena, é elogiado pelo escritor que ama os pincéis. Fica fácil entender, assim, que Gilberto Freire, então um jovem pernambucano de 23 anos voltando ao Brasil depois de sua temporada de estudos nos Estados Unidos, dirija-se ao escritor e editor de sucesso para tratar da tradução e publicação de conferências de um professor americano, e que inicie a carta justamente tratando de um assunto caro ao interlocutor: a paisagem nacional.

Abril 4, 1923

Meu caro Monteiro Lobato:

Um abraço. Acabo de chegar a Pernambuco, onde há cinco anos não punha o pé. Estou a faltar-me de água de coco e caldo de cana – a satisfazer minha ânsia saudosa da paisagem tropical. Há de vir-me amanhã ou depois do interior um papagaio e com esta nota viva da natureza pernambucana estará completa a *local colour* em volta de mim. Cercam-me o quarto, além duma pequena árvore gorda e grotesca, canas de açúcar, bananeiras, palmeiras adolescentes, com os leques não de todo escancarados. Isto encanta, meu caro autor de *Urupês*, após cinco anos de *bungalows*, de *skyscrapers*, de Quinta Avenida & Piccadilly. O que é positivamente um horror é o que há aqui de novo: os novos edifícios, os jardins novos, nus, sem árvores as novas residências, sem caráter, sem gosto e tão escancaradas à vista do público que nem o ar de residências possuem.²²

É impossível ler este lamento sem pensar na casa de Gilberto Freire em Apipucos, com seu quintal povoado de árvores frutíferas e atravessado por uma alameda de pitangueiras, um refúgio que se manteve incólume às modernizações de Recife. E é uma espécie de solidariedade de princípios e gosto que ele deseja estabelecer com Monteiro Lobato, que na ocasião já publicou tantos textos, de ficção e jornalísticos, tematizando as matas e paisagens brasileiras.

²⁰ LOBATO, “A mata virgem”, in *Na antevéspera*, p. 251-252.

²¹ LOBATO, “Antônio Parreiras”, in *Idéias de Jeca Tatu*, p. 200- 201.

²² <http://lobato.globo.com/novidades/novidades28.htm>

Na obra de Lobato, portanto, como se observa em tão diferentes momentos, a idéia de pintura, de criação de imagens –quer se trate de tintas, quer se trate de palavras – se constrói na confluência dos saberes de tradição naturalista e cientificista e dos saberes de tradição popular, numa espécie de contraponto que deixa visível para o universo letrado um conhecimento de transmissão oral herdado de culturas arcaicas, calcado na intuição, no transe, no profetismo, na maldição. Assim, como veremos nos capítulos a seguir, uma linguagem particular ao universo partilhado por homens e plantas faz emergir um pensamento estranho ao leitor da cidade, uma voz diferente daquela que costuma ser ouvida nos salões, voz incômoda, reveladora de um modo de vida ignorado pelos leitores que Lobato quer sacudir e despertar, trazendo para sua escrita a violência contida nas vozes silenciadas.

7

“O mata-pau”: mediações do narrador

A primeira experiência de Lobato no ramo das edições, à frente da Editora da Revista do Brasil, será *Urupês*, livro que, como já foi mencionado anteriormente, reúne contos de sua própria autoria, publicados anteriormente em jornais e revistas e que, intitulado inicialmente “Dez mortes trágicas”, trazia na capa, na primeira edição, o desenho de um mata-pau. O desenho da capa, descobre-se facilmente, fazia alusão a um dos contos do volume, e embora trouxesse a assinatura de J. Wash Rodrigues, era uma versão simplificada de uma das ilustrações apresentadas no corpo do livro e atribuídas a “um curioso sem estudos”, na verdade o próprio Lobato. Escolhido para figurar na capa, o mata-pau, uma estranha espécie desenhada em preto-e-branco e descrita no conto de mesmo nome por Lobato, acabou substituído pelos urupês, o que mais uma vez atesta a posição de destaque atribuída aos vegetais em sua obra.

A estrutura narrativa do conto “O mata-pau” se organiza a partir de um personagem apresentado como um viajante vindo da cidade, que embora não seja um total ignorante das coisas do meio natural, necessita de um guia, este sim um habitante da região, apto a apresentar ao visitante aquele ambiente que lhe é estranho e ensinar-lhe a ver o que sozinho não conseguiria perceber. Há uma evidente preocupação descritiva da paisagem em geral e das espécies nativas em particular. Assim se inicia o conto:

Píncaros arriba e perambeiras abaixo, a serra do Palmital escurece de mataria virgem, sombria e úmida, tramada de taquaruçus, afestoada de taquaris, com grandes árvores velhas de cujos galhos pendem cipós e escorrem barbas-de-pau e musgos.

Quem sobe da várzea, depois de transpostas as capoeiras da raiz, ao emboscar-se de chofre no frio túnel vegetal que é ali a estrada inevitavelmente espirra. E se é homem das cidades, pouco afeito aos aspectos bravios do sertão, depois do espirro abre a boca, pasmado da paulama. Extasia-se ante a graciosa copa dos samambaiuçus, ante as borboletas azuis, ante as orquídeas, os líquens, tudo.¹

Os viajantes e naturalistas que, a partir do século XVI, percorreram terras desconhecidas, entre as quais as do imenso território brasileiro, coletando

¹ Todas as citações do conto “O mata-pau” foram extraídas de LOBATO, *Urupês*, p. 203-13.

espécies, descrevendo a paisagem e fixando-a em aquarelas a fim de mostrar ao Velho Mundo as características dos novos espaços incorporados aos impérios coloniais, criaram uma tradição de textos e iconografia que terminou servindo de modelo à literatura nacional, empenhada na elaboração de uma identidade brasileira. Tradição, responsável por certa conformação da literatura produzida no século XIX, como aponta Flora Süssekind no livro *O Brasil não é longe daqui*, à qual Lobato dá continuidade, em seu projeto de levar aos “homens da cidade”, fidedignamente, “os aspectos bravios do sertão”, como afirma nos artigos anteriormente comentados. Assim, o conto “O mata-pau” se inicia com a descrição da paisagem feita por um observador em movimento – estratégia igualmente adotada em outro conto do mesmo livro, “Colcha de retalhos”, que se inicia com um “– Upa! Cavalgo e parto.” – um olhar atento que registra o que vê enquanto se desloca, subindo “da várzea”, terras baixas, em direção aos “píncaros”, um percurso acompanhado pelo adensar-se da mata, que se transforma em “túnel”, “paulama”, um tumulto de espécies apresentado como armadilha, emboscada, mas, nem por isso, menos digno de admiração.

Mas há em meio à descrição um gracejo que desmancha a imagem circunspecta que se poderia estar formando do viajante. A mata virgem, idealizada, cenário perfeito para romances, causa nele imediata alergia e provoca o reflexo que tem efeito cômico – um espirro, revelador da falta de sintonia entre observador e ambiente, o que torna indispensável a mediação do informante com quem este dialoga, e a quem se dirige sempre que depara com algo desconhecido: “Que raio de árvore é esta? pergunta ele ao capataz, pasmado mais uma vez.”

O fato de ser o informante um “capataz”, um empregado de alguma fazenda responsável pela chefia dos trabalhadores braçais, caracteriza o observador como representante de uma classe social diferente da dele, associado ao “patrão” – algum proprietário de fazendas –, talvez um convidado em visita a uma delas que resolve cruzar o limite da área cultivada e conhecer o “meio natural”.

Neste ponto o personagem que até então era apresentado em terceira pessoa, como uma espécie de viajante-padrão alusivo a tantos outros, toma a palavra ao narrador e assume a narrativa: “Eu, de mim, confesso, fiz as três coisas” – parar, admirar “o soberbo mata-pau que domina o grotão” e perguntar “Que raio de árvore é esta?”

O informante tem, entre outras, a tarefa de ensinar a ver. Responde à pergunta tentando mostrar ao forasteiro ignorante o que ele não sabe identificar:

- Não vê que é um mata-pau.
- E que vem a ser o mata-pau?
- Não vê que é uma árvore que mata outra. Começa, quer ver como? disse ele escabichando as frondes com o olhar agudo em procura de um exemplar típico. Está ali um!
- Onde? perguntei, tonto.
- Aquele fiapinho de planta, ali no gancho daquele cedro, continuou o cicerone, apontando com dedo e beijo uma parasita mesquinha grudada na forquilha de um galho, com dois filamentos escorridos para o solo.

Ao olhar agudo do cicerone, contrapõe-se um observador tonto, sem referências, com um olhar que se perde no emaranhado de troncos e que precisa da orientação do interlocutor, iniciado neste universo de códigos específicos, o que dá ao leitor a possibilidade de identificar-se com o visitante e colocar-se, como ele, no lugar de aprendiz, guiado através da floresta por alguém mais experiente. O narrador faz uma segunda mediação, traduzindo para o leitor urbano a fala do caipira, retomando-a de maneira a esclarecê-la: “o gancho daquele cedro”, nas palavras do capataz, é “a forquilha de um galho” no enunciado do narrador. O narrador-mediador será grandemente responsável pela legibilidade do texto de Lobato, e encontrará sua expressão máxima na figura de Dona Benta, que reconta dialogicamente grandes obras da literatura universal, fazendo-as acessíveis a leitores que teriam dificuldade de compreendê-las “sozinhos”.

A lição do capataz prossegue com uma detalhada descrição do processo de crescimento do mata-pau:

Começa assinzinho, meia dúzia de folhas piquaras; bota pra baixo esse fio de barbante na tenção de pegar a terra. E vai indo, sempre naquilo, nem pra mais nem pra menos, até que o fio alcança o chão. E então vai o fio vira raiz e pega a beber a sustância da terra. A parasita cria fôlego e cresce que nem embaúva. O barbantino engrossa todo dia, passa a cordel, passa a corda, passa a pau de caibro e acaba virando tronco de árvore e matando a mãe – como este guampudo aqui, concluiu, dando com o cabo do relho no meu mata-pau.

As marcas de oralidade e de um registro popular da língua se misturam a termos desconhecidos no meio urbano, resultando em um enunciado que caracteriza o falante e denota sua familiaridade com o mundo vegetal.

Na continuação do diálogo, o visitante se mostra surpreso com o fato de a árvore consentir em ser morta, deixando o perigoso mata-pau crescer em torno dela, e o guia explica, à sua maneira, o que acontece:

Que é que há de fazer? Não desconfia de nada, a boba. Quando vê no seu galho uma isca de quatro folhinhas, imagina que é parasita e não se precata. O fio, pensa que é cipó. Só quando o malvado ganha alento e garra de engrossar, é que a árvore sente a dor dos apertos na casca. Mas é tarde. O poderoso daí por diante é o mata-pau. A árvore morre e deixa dentro dele a lenha podre.

A justificativa apresenta a planta com sensações e sentimentos em geral atribuídos exclusivamente a seres humanos, e nela o capataz se solidariza com a ingenuidade e inocência da planta que acabará sendo morta. Mais uma vez, neste ponto da conversa, entra em cena a mediação do narrador, que refaz de outro modo e com vocabulário requintado a descrição do que foi primeiramente mostrado e falado pelo homem humilde, procurando com isto diferenciar seu próprio discurso da fala do capataz, conferindo-lhe a marca da erudição. E forçando os tons a fim exibir para o leitor uma imagem bem mais incômoda e agressiva que a original:

Era aquilo mesmo! O lenho gordo e viçoso da planta facinorosa envolvia um tronco morto, a desfazer-se em carcoma. Viam-se por ele arriba, intervalados, os terríveis cingulos estranguladores; inúteis agora, desempenhada já a missão constritora, jaziam frouxos e atrofiados.

Imaginação envenenada pela literatura, pensei logo nas serpentes de Laocoonte, na víbora aquecida no seio do homem da fábula, nas filhas do rei Lear, em todas as figuras clássicas da ingratidão. Pensei e calei, tanto o meu companheiro era criatura simples, pura dos vícios mentais que os livros inoculam. Encavalgamos de novo e partimos.

No conto, o narrador-viajante também se distingue pelo seu repertório de leituras e pelo hábito, ou “vício”, de ver o mundo em diálogo com grandes personagens da cultura universal, experiência que, se não pode partilhar com seu acompanhante de cavalgada, serve de dado a ser apresentado aos leitores, estes sim capazes de compreendê-la e apreciá-la.

À “planta facinorosa”, o mata-pau, será associada a história de um bebê que apareceu certa vez abandonado no quintal da casa de Elesbão do Queixo d’Anta e sua esposa. O menino, por eles acolhido e criado como filho, depois de adulto começou a ter com a mãe adotiva uma relação amorosa e terminou assassinando o pai. Com o passar do tempo, o rapaz tornou-se agressivo com a mãe (e amante), até que por fim tentou matá-la incendiando a casa durante a noite.

Mas esta associação entre o mata-pau e o assassino só será estabelecida mais adiante, e aos poucos. Por enquanto, o narrador está apenas refletindo sobre a ingratidão, e com isso preparando o leitor para a história que será contada pelo capataz quando avistarem o antigo sítio do Elesbão, uma tapera cercada de mato

sufocante, com laranjeiras tomadas por erva-de-passarinho – outro parasita –, o descuido denunciando o abandono. Perguntado, o guia informa que o sítio está “largado” “des’que mataram o homem”. E conta o que se passou por ali, atendendo ao pedido do visitante, que assume novamente a narração, fazendo a seguinte digressão:

O camarada contou a história que para aqui traslado com a possível fidelidade. O melhor dela evaporou-se, a frescura, o correntio, a ingenuidade de um caso narrado por quem nunca aprendeu a colocação dos pronomes e por isso mesmo narra melhor que quantos por aí sorvem literaturas inteiras, e gramáticas, na ânsia de adquirir o estilo. Grandes folhetinistas andam por este mundo de Deus perdidos na gente do campo, ingramaticalíssima, porém pitoresca no dizer como ninguém.

O narrador se apresenta como um humilde escriba, consciente de que o brilho da narrativa oral, “a frescura, o correntio”, se perde quando a história ouvida é “trasladada” para o escrito. Fica portanto asseverada a superioridade da narrativa feita pelo homem simples, “gente do campo”, que ignora as regras gramaticais, sobre os textos produzidos pelos letrados preocupados com “o estilo”.

A história contada pelo capataz é permeada de costumes populares, de provérbios e de frases que recriam o falar caipira. Quando Elesbão diz ao pai que deseja se casar, este responde: “Passarinho cria pena é pra voar. Se você já é homem, case.” E tendo o filho escolhido para esposa uma certa “Rosinha Póca”, o pai o aconselha:

– Case. Mas ouça o que eu digo. Os Pócas não são boa gente. Os machos ainda servem – o João é um coitado, o Pedro não é má bisca; mas as saias nunca valeram nada. A mãe da Rosa é falada. Laranjeira azeda não dá laranja lima. Você pense.

Assim, o narrador segue alternando sua dicção convencional e culta, com o “pitoresco” dos diálogos, dando movimento e leveza ao texto. E assim fica sabendo o leitor que Elesbão casou-se com Rosa e, muito trabalhador, prosperou. E que uma noite ouviram no terreiro o choro de uma criaturinha que acolheram e resolveram adotar. O pai de Elesbão, consultado, ponderou: “Não presta criar filho alheio.” Mas diante da “cara de vacilação” feita pelo “consulente”, “remendou logo a sua filosofia: – Também não é caridade enjeitar um enjeitado; e ficou-se nisso.”

O menino, o Ruço, adotado com o nome de Manoel Aparecido, apesar de criado com todo o amor desde cedo revela sua “má índole congenial”, virando um

rapaz “atarantador dos pacíficos e traiçoeiro para com os escoradores”. Estabelecido o namoro entre ele e Rosa, um “quase incesto”, e tornando-se insustentável a situação, eis que Elesbão aparece morto, “barbaramente foiçado na nuca”. E o narrador informa: “Descobriram-lhe o cadáver pela manhã, bem rente ao mata-pau.” – conduzindo o leitor a fazer ele mesmo a analogia entre a planta descrita no começo do conto e a criança encontrada, seres aparentemente inofensivos que, depois de crescidos, tornam-se igualmente ingratos, traiçoeiros e assassinos. A morte de Elesbão revive na roça o mito de Édipo, com o agravante de ter o incorrigível Ruço, ao contrário do herói trágico, plena consciência de seus atos.

O pai de Elesbão representa a voz da autoridade da experiência, traduzida em provérbios e frases feitas que se sustentam na repetição das situações vividas. Voz que seu filho não ouve, recusando a tradição e a experiência paterna, com isso se expondo às trágicas conseqüências de suas escolhas equivocadas. Elesbão é o personagem que expressa o pensamento do mundo moderno, no qual a autoridade da experiência perde todo o seu valor, como explica Giorgio Agamben em “Infância e história – ensaio sobre a destruição da experiência”:

É esta incapacidade de traduzir-se em experiência que torna hoje insuportável – como em momento algum do passado – a existência cotidiana. [...] O cotidiano – e não o extraordinário – constituía a matéria prima da experiência que cada geração transmitia à sucessiva [...] Todo evento, por mais comum e insignificante, tornava-se a partícula de impureza em torno da qual a experiência adensava, como uma pérola, a própria autoridade. Porque a experiência tem o seu necessário correlato não no conhecimento, mas na autoridade, ou seja, na palavra e no conto [...].

Daí o desaparecimento da glosa e do provérbio, que eram as formas nas quais a experiência se colocava como autoridade. O *slogan*, que os substituiu, é o provérbio de uma humanidade que perdeu a experiência.²

O narrador continua, em tom que se aproxima da fala dos moradores do lugar: “A viúva chorou como mamoeiro lanhado – fosse de sentimento, de remorso ou para iludir aos outros. Talvez sem cálculo nenhum pelos três motivos.” E prossegue, contando como, com o passar do tempo, o parricida vai se desinteressando da amante, que torna-se para ele um insuportável estorvo, e como a insulta e maltrata, levando os vizinhos a comentarem: “O Ruço dá cabo dela, como deu cabo do marido – e é bem feito.” E, de fato, o rapaz termina, uma noite, pondo fogo à casa com intenção de matá-la. A mulher, diz o narrador, encontrada

² AGAMBEN, “Infância e história”, p. 22-23.

na manhã seguinte ao incêndio de “olhos pasmados” e muda, foi levada para o hospital e “sarou das queimaduras, mas nunca mais do juízo”.

Finda a narração da história, vem a consideração do narrador: “Um crime vulgar como os há na roça às dezenas, se a lembrança do mata-pau o não colorisse com tintas de símbolo”.

O mata-pau, o parasita que de tanto sugar seu hospedeiro acaba tirando-lhe a vida, será apresentado por Lobato, em outro texto, como o único vegetal que se pode comparar ao homem. “Mata virgem”, já citado no capítulo “Pintando horizontes”, tem como pano de fundo a conversa de dois caçadores, na mata, enquanto esperam pelas presas, mas é um delicado conjunto de detalhes e de impressões captados por quem entra na floresta. Dentre inúmeras espécies, destaca-se o mata-pau:

O mata-pau é o ingrato vitorioso. Lembra a víbora aquecida no seio do homem da fábula – ou as serpes de Laocoonte. Humílimo enquanto uma simples liana, com a qual confunde os fios que do alto envia ao solo, logo que os sente enraizados revela-se o facínora que é. Bebe a seiva da árvore incauta a que se agregou; vai encorpendo, enleia-lhe o tronco, domina-o, devora-o. Aquelas miseráveis lianas do tempo da mentira transformam-se em calabres grossíssimos, que tanto mais engordam mais constriem.

O mata-pau transforma-se em tronco pujante, e engole, como jibóia, a árvore que o recebeu criancinha – que o recebeu com a mesma despreocupação com que recebe as inocentes orquídeas. E a floresta se povoa de lances macabros, de troncos mortos a se desfazerem em carcoma dentro de troncos vivos que os abraçam de cíngulos espacejados – abraços de Judas. Só esses vegetais, entre tantas espécies que povoam a mata, nos evocam a imagem do homem...³

Neste trecho está sintetizada a fisiologia da espécie e sua homologia com o comportamento humano, traduzido pela expressão abraço de Judas que evoca a traição do apóstolo do Cristo. Numa floresta com imensa quantidade de espécies vivendo lado a lado em equilíbrio, e promovendo uma multiplicidade de cores, sons e sensações, Lobato destaca o que pode haver de nocivo e perigoso no parasita.

Em outro texto, um de seus libelos pró-saneamento que constituem o livro *Problema vital*, cria, à maneira de uma fábula, um curioso diálogo entre o mata-pau e sua vítima:

- “Mata-pau, não me mates”, dizia a peroba ao gameleiro constritor.
- “E por que, perobinha amiga, te não hei de matar?” respondeu o facínora vegetal.
- “Porque também tenho direito à vida”, gemeu a suplicante.

³ LOBATO, “A mata virgem”, in *Na antevéspera*, p.262-263.

O mata-pau, sujeito lido em Darwin, retrucou sentenciosamente:

– “Só tem direito à vida quem não mente às leis naturais, quem se defende, quem luta. Se és inerte e não esboças gesto de defesa contra mim, por que hei de privar-me de crescer e prosperar a tua custa? Impede-me de estrangular-te, se podes; do contrário, resigna-te.”

Nesta réplica está a norma do país contra o ancilóstomo, contra o tripanosoma [sic], contra o protozoário de Laveran, contra o treponema pálido, contra o bacilo de Hansen, contra a leishmânia tropical e, sobretudo, contra o ácaro político.⁴

Nas últimas linhas do conto, depois de mencionar as “tintas de símbolo” que colorem o mata-pau, narrador volta a falar na primeira pessoa:

– “Não é só no mato que há mata-paus!...” murmurei eu filosoficamente, a guisa de comentário.”

O capataz entreparou um momento, como quem não entende. Depois abriu na cara o ar de quem entendeu e gostou.

– “Não é por gabar, mas vosmecê disse aí uma palavra que merece escrita. É tal e qual...”

E calou-se, de olho parado, pensativo.

Assim se encerra o conto, não ficando para o leitor possibilidade de dúvida quanto ao paralelo estabelecido entre o mundo vegetal e o humano. A analogia é explicitada e dessa vez quem “aprende” é o capataz, até então o guia que “ensinava”, e que é surpreendido por uma idéia que lhe parece muito boa, merecendo dele a recomendação ao interlocutor letrado, evidentemente aceita, de que a registre por escrito. O conto que se acabou de ler seria, portanto, o resultado de um trabalho a quatro mãos, e várias vozes, em que o narrador faz a mediação entre universos de experiências diferentes, estabelecendo entre eles uma ponte de comunicação.

⁴ LOBATO, “Reflexos morais”, in *Problema vital*, p.264-265

“A vingança da peroba”: vozes variadas

“A vingança da peroba”, conto que também integra o volume *Urupês*, é uma história inspirada na crença popular de que algumas árvores se vingam “das malfetorias dos homens”. A narrativa gira em torno de uma peroba – designação genérica no Brasil de muitas árvores de madeira dura e resistente – que era o marco da divisa dos sítios de Nunes e Pedro Porunga. Os vizinhos desentenderam-se por causa de uma paca há muito cobiçada por ambos e que acabou sendo morta e comida pelos Porunga, fato que acirrou a inimizade e a inveja latentes em Nunes.¹

Querendo o Nunes ter um monjolo, objeto que segundo suas conclusões era peça fundamental para a economia doméstica e origem da riqueza do inimigo, acertou com seu compadre Teixeira Maneta, “um carapina ruim inteirado, dos que vivem de biscates e remendos”, que lhe fabricasse um. Escolha que o narrador adverte ter sido equivocada: “Só a um bêbado como o Nunes bacorejaria a idéia de meter a monjoleiro um taramela daqueles, maneta e, inda por cima, cego de uma vista. Mas era compadre e acabou-se.”

Uma vez acertada a fabricação, restava resolver o problema da madeira, já que em suas terras “não havia senão pau de foice. Pau de machado, capaz de monjolo, só a peroba da divisa, velha árvore morta que era o marco entre os dois sítios, tacitamente respeitada de lá e de cá.” Envenenado pelo rancor e pela inveja, Nunes decidiu deitar por terra a velha e emblemática árvore, “sem dar contas ao outro lado – como lhe fizeram à paca.”

O vizinho, Pedro Porunga, sente-se, naturalmente, lesado com a derrubada da árvore: “Essa peroba era o marco do rumo, meia minha, meia sua.” Ao que o Nunes responde, sarcasticamente: “Pois eu quero gastar a minha parte. Deixo a sua praí!...”, acompanhando a resposta de um movimento de lábio que apontava a “cavacaria cor de rosa” – o que informa o leitor sobre a espécie da árvore,

¹ Todas as citações do conto “A vingança da peroba” foram extraídas de LOBATO, *Urupês*, p. 135-153.

provavelmente uma peroba-rosa, “grande árvore da família das apocináceas, das matas pluviais, de madeira róseo-amarelada, forte e resistente, de extraordinária utilidade”². E depois de muito bate-boca, “para não haver sangue”, Pedro Porunga se retira da briga, fazendo uma advertência em tom de maldição: “Você fica com o pau, cachaceiro à toa, mas ainda há de chorar muita lágrima p’ramor disso.”

A madeira da peroba foi utilizada para o entalhe do monjolo, descrito em todos os detalhes – cocho, haste, munheca, pilão –, tarefa que durou vários dias e muita conversa. Quando estava quase tudo pronto, Teixeira Maneta, enquanto finalizava a última peça, contou o que ouvira do pai, “o Teixeira serrador, madeireiro de fama”, segundo o qual “em cada eito do mato há um pau vingativo que pune a malfeitoria dos homens”. Como se, não podendo desenvolver habilidades artesanais para alcançar a competência e a fama do pai, devido a suas limitações físicas, ficasse a seu encargo manter viva a memória e o saber guardados pelo grande madeireiro. Ao repetir suas palavras, o filho relembra a experiência do pai, e falando em primeira pessoa trazia para si as palavras dele:

Vivi no mato toda vida, lidei toda casta de árvore, desdobrei desde embaúva e embirussu até bálsamo, que é raro por aqui. [...] Homem, fui um bicho do mato. [...] Então, 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 peala³ mesmo, mais hoje, mais amanhã, a criatura marcada.

O escritor Lobato trabalha, às vezes, à maneira do etnógrafo, cedendo o lugar da enunciação ao “nativo”, o que resulta em enunciado composto por estruturas características da oralidade e vocábulos usuais entre o grupo de falantes que quer apresentar, notadamente nomes de árvores. Assim, faz com que apareça igualmente o modo de pensar daquele grupo, explicitado pela lógica animista que atribui a algumas árvores a possibilidade de se vingar dos homens.

Teixeirinha enquanto entalha conta casos que confirmam a advertência do pai, o Teixeira serrador: o do “filho do Chico Pires” que morreu na derrubada do Figueirão, “com o peito varado até as costas”; e o do “Sebastiãozinho da Ponte Alta”, que fez uma casa com a cumeeira que era “um pau que ele mesmo

² FERREIRA, *Novo dicionário da língua portuguesa*, p. 1315

³ Pealar: armar cilada a; enganar; c, p.1288.

derrubou”, e que “arriou e estrondou a cabeça do rapaz”. De vez em quando, entremeadado nas histórias, ele lembra: “Isto dizia lá o velho.”

Pronto o monjolo, o narrador, depois de relatar as dificuldades e entraves no seu funcionamento, devidas a defeitos de fabricação, e os reparos e remendos feitos nele por Nunes, que desgostoso da vida e do insucesso de seu empreendimento bebia cada vez mais, informa que “afinal, veio a desgraça”. A vítima acabou sendo o filho pequeno de Nunes, seu único herdeiro varão, e por isso motivo de orgulho, acostumado desde cedo pelo pai ao fumo e à cachaça, encontrado morto, debruçado no pilão, com a cabeça esmagada. E o narrador ainda comenta: “Feitiço de pau ou não, o caso foi que o inocente pagou o crime do pecador, como é da justiça bíblica.”

Uma vez transformada a peroba em monjolo, o espírito que habitava a árvore passou naturalmente a habitar o engenho, e vingou-se de quem a derrubou. Inverossímil? Talvez, para o leitor urbano, pouco afeito às telúricas forças da natureza. E o narrador, por isso mesmo, iniciara o conto com a advertência: “A cidade duvidará do caso.”

Este conto figura na primeira edição de *Urupês* com outro título, “Chóóó! Pan!”, uma onomatopéia que remete o leitor ao ruído do monjolo em atividade, explicada no próprio texto: “O cocho despejou a aguaceira – *chóó!* A munheca bateu firme no pilão – *pan!*” A alteração do título para “A vingança da peroba” ressaltou a continuidade entre o objeto fabricado e o ser vivo que está na sua origem.

A voz emprestada no conto ao Teixeira Maneta, que revive a fala do pai, o experiente madeireiro que “lidou toda casta de árvore”, funciona em contraponto à idéia da “expropriação da experiência” de que trata Agamben no artigo mencionado no capítulo anterior:

... o homem contemporâneo foi expropriado de sua experiência: aliás, a incapacidade de fazer e transmitir experiências talvez seja um dos poucos dados certos de que disponha sobre si mesmo. Benjamin, que já em 1933 havia diagnosticado com precisão esta “pobreza de experiência” da época moderna, indicava suas causas na catástrofe da guerra mundial.[...]
Porém, nós hoje sabemos que, para a destruição da experiência, uma catástrofe não é de modo algum necessária, e que a pacífica existência cotidiana em uma grande cidade é, para esse fim, perfeitamente suficiente.⁴

⁴ AGAMBEN, “Infância e história”, p. 21.

Lembremos que os contos de Lobato aqui comentados são escritos contemporaneamente à Primeira Guerra européia, marco da reflexão de Walter Benjamin retomada por Agamben. Todavia, em um país periférico, como é o nosso, a modernidade se instala fragmentariamente, deixando intervalos onde persistem culturas de bases diferentes daquela que se tornaria hegemônica, fundadas na experiência comunitária e na autoridade da palavra. Nessas comunidades ainda é possível a valorização da experiência, que, segundo o mesmo Agamben, será substituída pela “comprovação científica” representada pelo “experimento” – que permite traduzir as impressões sensíveis na exatidão de determinações quantitativas”, com isso “transferindo a experiência o mais completamente possível para fora do homem: aos instrumentos e aos números”.

À semelhança de “A vingança da peroba”, conto engendrado a partir de uma árvore, em “Bucólica”, também do livro *Urupês*, a peça fundamental é uma lindíssima paineira, apresentada com todos os requintes, e ponto de partida para considerações sobre a tensa relação entre o homem e seu ambiente natural.

Malmequeres por toda a parte – amarelos, brancos. E tanta flor sem nome...

– Flor à toa, diz a gente roceira.

A nobreza floral mora nos jardins, esplendendo cores de dança serpentina sob formas luxuriosas de odaliscas. A duquesa Dália, sua majestade a Rosa, o samurai Crisântemo – que fidalguia! Bem longe estão destas aqui, azuleguinhas, um pouco maiores do que uma conta de rosário.

Não obstante, vejo nestas mais alma. Leio mil coisas na sua modéstia. Lutaram sem tréguas contra o solo tramado de raízes concorrentes, contra as lagartas, contra os bichos que pastam. [...]

São belas, sim – da sua beleza, a beleza selvática das coisas que jamais sofreram a domesticação do homem.

As flores de jardim: escravas de harém... Adubo farto, terra livre, tutores para a haste, cuidados mil – cuidados do homem para com a rês na ceva... As agrestes morrem livres no hastil materno; as fidalgas, na guilhotina da tesoura.⁵

O narrador parece não ter dúvida a respeito da primazia das miúdas flores do campo sobre as flores cultivadas para servirem de arranjos nas casas ricas. A beleza está na espontaneidade das flores crescidas em liberdade, ao contrário das “fidalgas”, estrangeiras introduzidas no Brasil já “domesticadas” pelo homem, e tratadas com ironia como “duquesa Dália”, “sua majestade a Rosa” e, numa referência a seu habitat natural na China e no Japão, “o samurai Crisântemo”.

Estas considerações acompanham o passeio do narrador, que vai registrando o que vê pelo caminho: lindas teias de aranha orvalhadas, pássaros em

⁵ LOBATO, *Urupês*, p. 194

bando, pessoas trabalhando, casas ao longe, como a de Urunduva, “caboclo maleiteiro”, que tem em seu sítio “a coisa mais bela” da região – “a paineira grande”, que será detalhadamente descrita;

Ei-la! Que maravilha!

Derreada de flores cor-de-rosa, parece uma só imensa rosa crespa. Beija-flores como ali ninguém jamais viu tantos. [...] Chegam de longe todas as manhãs enquanto dura a festa floral da paineira mãe. [...]

Respiro um ar cheiroso, adocicado, e fico-me em enlevo a ver as flores que caem regirantes. Se aflu mais forte a brisa, despegam-se em bando e recamam o chão. Devem ser assim as árvores do país das fadas...⁶

O dono do sítio, “amarelo, inchado, a arrastar a perna”, que trata o visitante de “patrão”, queixa-se da doença e do preço do remédio, “a quina”, e comenta que por necessidade de dinheiro vai vender a paineira, que vai derrubá-la para aproveitar a paina. O narrador, surpreso, pergunta:

– Por que não colhe a paina com vara, homem de Deus?

Ao que Urunduva responde:

– Não vê que é mais fácil de derrubar...⁷

O narrador, inconformado, vai embora, dando prosseguimento a suas reflexões: “Fujo dali com este horrível som a azoinar-me a cabeça. Aquela maleita ambulante é “dona” da arvora. O Urunduva está classificado no gênero “Homo”. Goza de direitos. É rei da criação e dizem que é feito à imagem e semelhança de Deus.”⁸

O tom indignado é o mesmo presente nos artigos publicados em 1914. Este conto, aliás é datado de 1915. Derrubar a árvore é o mesmo que matar a galinha dos ovos de ouro. A paineira poderia fornecer paina por muitos e muitos anos, além da beleza de suas flores e do alimento para os pássaros. Derrubada, tudo isto acaba.

Parece ser este o hábito dos roceiros, bem como o de promover queimadas, pelo que se lê no parágrafo seguinte: “Roças de milho. A terra calcinada, com as cinzas escorridas pelo aguaceiro da véspera, inça-se de tocos carbonizados, e árvores enegrecidas até meia altura, e paulama em carvão.”⁹

Há um evidente contraste entre o equilíbrio natural existente entre os seres vivos e a intervenção humana, predatória e exterminadora, o que confere um

⁶ LOBATO, *Urupês*, p. 196

⁷ LOBATO, *Urupês*, p. 196

⁸ LOBATO, *Urupês*, p. 196-7

⁹ LOBATO, *Urupês*, p. 197

sentido de paradoxo ao título do conto – “Bucólica” –, forma poética pastoril, em que o homem é apresentado em perfeita harmonia com seu ambiente. Ao contrário, neste conto, como em “Velha praga” e “Urupês”, o ser humano é fator de desequilíbrio, tendo o perverso papel de espalhar a morte e a esterilidade por onde avança.

Do mesmo universo de referências de “A vingança da peroba”, e de “Bucólica” sai “Pedro Pichorra”, conto atualmente incluído no volume *Cidades mortas* das “Obras Completas”.¹⁰ Datado de 1904, foi originalmente publicado, em 1923, em *O macaco se fez homem*, livro que teve uma única edição e cujos contos foram remanejados por Lobato para outros volumes. Apresentando o menino que é o personagem central da história, o narrador parece buscar nas páginas de “Velha praga”, o inventário dos hábitos do caboclo:

Pedrinho ia nos onze anos. Já se destabocara e já preferia, em matéria de fumo, o forte, bem melado. Na véspera realizara o sonho de toda criança da roça – a faca de ponta. Dera-lhe o pai como um diploma de virilidade.

O menino, uma vez adquirido o status de homem, conferido pelo direito de portar consigo uma faca de ponta, deve cumprir sua primeira missão de adulto: ir sozinho, a cavalo – novamente uma égua chamada Serena, como em “Urupês” – levar um recado do pai a um sítio distante. Mas isso se revela aos poucos, para susto do protagonista, que deveria passar, na ida e na volta, por uma figueira da qual se contavam coisas extraordinárias:

Teria tempo de transpor a figueira antes de escurecer? A figueira... Passavam-se ali coisas de arrepiar o cabelo. Pela meia noite – diziam – o capeta juntava debaixo dela sua corte inteira para pinoteamento de um samba infernal. Os sacis marinham galhos acima em cata de figuinhos, que disputavam aos morcegos. E os lobisomens, então? Vinham aos centos focinhar o esterco das corujas. Almas penadas, isso nem era bom falar!

No desenrolar da história acompanha-se o menino aterrorizado que, retornando para casa, avista num barranco, passada a figueira, “um saci de braços espichados, barrigudo, com um olho de fogo que passeava pelo corpo”. O garoto chega sem fala e se agarra trêmulo com o pai, que vai perguntando detalhes, num diálogo cheio de humor:

- Altinho? Pretinho? indagou o pai.
- Pretinho era, mas chatola, barrigudo, assim que nem pichorra grande.¹¹

¹⁰ Todas as citações do conto “Pedro Pichorra” foram extraídas de LOBATO, *Cidades mortas*, p. 51-57.

¹¹ Pichorra: pequeno cântaro de barro com bico.

- Então não é saci, concluiu o velho, entendidíssimo de demonologia rural. E depois:
- Fedeu enxofre?
- Não.
- 'ssobiou?
- Não.
- Mexeu do lugar?
- Não. Só o olho. O olho andava e voava.
- O caboclo refletiu um bocado, até que por fim uma idéia lhe iluminou a cara.
- Onde foi isso – p'ra cá do corquinho?
- É...
- No barranco?
- É...
- O olho andou e depois voou, piscando?
- Tal e qual...
- E o corpo ficou parado?
- Isso mesmo...

O pai toma de volta a faca do menino, considerado indigno dela. E passou por troça a chama-lo Pedro Pichorra. A explicação vem nas últimas linhas do conto: “Tudo porque a velha Miquelina havia deixado naquele dia a pichorra d’água a refrescar ao relento à beira do barranco, e um vagalume-guaçu pousara nela por acaso, justamente quando o menino ia passando...”

Comparado com “A vingança da peroba”, o conto “Pedro Pichorra” bastante anterior se considerarmos 1904 como o ano da criação, pelo menos, de sua primeira versão, trata de maneira diferente, menos acolhedora e mais crítica, o universo da cultura popular, desmontando sua lógica. O pai representa o pensamento racional a cujo exame o pensamento mágico não resiste, sendo considerado infantil e ingênuo como a criança que dele é “vítima”, e que será fatalmente superado com o tempo. Assim, histórias de saci e de figueiras encantadas não passariam de enganos originados da combinação do medo com observações apressadas.

Mas Lobato parece ter se rendido ao encanto da tradição oral popular e mudado de atitude, fazendo aparecer, em textos posteriores, a potência de suas vozes, e dando corpo a sensibilidades por elas expressadas, como era o projeto que conscientemente alimentava e que explica a Rangel em janeiro de 1915:

Outra coisa que precisamos debater é a afinação do senso estético a fim de que ressoe às vibrações imperceptíveis ao vulgo. Para as almas gordas e coradas, bem simples é a classificação do mundo. Em matéria de visualidade, as 7 cores do arco-íris; em som, as 7 notas da escala. E há as 3 virtudes teologais, os 3 poderes do estado, os 10 mandamentos da lei de Deus. E com tudo reduzido a 3, a 7 ou a 10, o bípede vive, ama, pensa que pensa e perpetua-se. O imensíssimo mundo das cambiantes escapa-lhe. E há ainda o mundo das sub-cambiantes, das infra-

vibrações, das coisas que só o físico ouve ou só os perdigueiros farejam. Há o mundo subliminal, dos histéricos, artistas e loucos. E há as estratosferas e as topoferas. E há o *Au-delà*, Rangel. Temos que nos tornar harpa eólia de mil cordas, finas como os cabelos da Cabeleira de Berenice.¹²

Lobato acredita que através da arte pode se distinguir do “vulgo”, que em geral só consegue perceber os contrastes evidentes, ficando alheio às sutilezas dos sons, das cores, das idéias. Ao espectro das cores visíveis, quer acrescentar as “sub-cambiantes” – alusão que aparece em um trecho de “A mata virgem”, comentado no capítulo “Pintando horizontes”. A idéia da dificuldade do trabalho do escritor, que deve “captar” aquilo que em geral ninguém vê nem ouve e traduzir da forma mais precisa possível, aparece constantemente em seus textos, e faz pensar em uma passagem de *O crepúsculo dos ídolos*: “Somos sempre superiores às coisas que podemos exprimir por meio das palavras. A linguagem parece ter sido inventada para comunicar apenas as coisas medíocres, vulgares, comunicáveis.”¹³

Os princípios que orientam sua atividade de escritor são reiterados em outra carta a Rangel, em março de 1915:

Eu continuo firme na minha idéia do artista deambulatório, errante como aqueles *chemineaux* de Maupassant, harpa eólia de pernas a varar o mundo e a ressoar a todos os ventos. A você e a todos os Eleitos só desejo uma coisa: movimento. A inação apodrece tudo, cria bolores, musgos, visgos.¹⁴

A noção de Eleito, como já foi visto, enraíza-se no pensamento de Nietzsche, que acredita ser necessária a afirmação da própria força, contrária ao senso comum, e que pensar é “descobrir, inventar novas possibilidades de vida”.¹⁵ Combinação de que resulta o permanente esforço de Lobato na afinação sua “harpa eólia”, a fim de fazer soarem vozes imperceptíveis ou silenciadas, por meio de personagens que tornam visíveis para o público leitor vivências muito distintas das suas.

¹² LOBATO, *A barca de Gleyre*, t.2, p. 9

¹³ NIETZSCHE, *O crepúsculo dos ídolos*, p. 105.

¹⁴ LOBATO, *A Barca de Gleyre*, t.2, p. 24

¹⁵ DELEUZE, *Nietzsche e a filosofia*, p. 83.

“O jardineiro Timóteo”: escritas outras

Na esteira do sucesso de *Urupês*, sairá no ano seguinte outra coletânea de contos, *Cidades mortas*, e em 1920 a terceira, *Negrinha*, no qual se encontra o conto “O jardineiro Timóteo”, datado pelo autor deste mesmo ano.¹

Timóteo, o jardineiro, negro descendente de escravos, criado desde pequeno na fazenda onde trabalha, vive em um mundo no qual a comunicação é exclusivamente oral, os códigos sociais estão alicerçados em valores estáveis, e a “palavra de homem” sustentada vale mais que qualquer documento escrito. O jardineiro é assim apresentado:

Verdadeiro poeta, o bom Timóteo.

Não desses que fazem versos, mas dos que sentem a poesia sutil das coisas. Compusera, sem o saber, um maravilhoso poema onde cada plantinha era um verso que só ele conhecia, verso vivo, risonho ao reflorir anual da primavera, desmedrado e sofredor quando junho sibilava no ar os látigos do frio. O jardim tornara-se a memória viva da casa.

O narrador, que desta vez não é apresentado como personagem, tem para Timóteo um olhar generoso, quase cúmplice, atribuindo-lhe um valor marcadamente positivo, de depositário de um saber a um só tempo profissional e social.

Iltrado, Timóteo domina e recria um alfabeto vegetal, escrevendo com as mudas que planta a história da família. Assim, o canteiro central é dedicado ao “Sinhô velho”, “tronco da estirpe”, representado por um “nodoso pé de jasmim do cabo, de galhos negros e copa dominante, ao qual o zeloso guardião nunca permitiu que outra planta sobreexcedesse em altura”. À volta do jasmineiro, periquitos e cravinas, porque o “Sinhô” “era homem simples, pouco amigo de complicações”.

Havia também dois canteiros em forma de coração, um “de Sinhazinha” e o outro reservado para o “Sinhô moço”, com o qual ela viesse a casar-se. O dela era o mais alegre de todos: “livro aberto, símbolo vivo, crônica vegetal, dizia pela

¹ Todas as citações do conto “O jardineiro Timóteo” foram extraídas de LOBATO, *Negrinha*, p. 41-52.

boca das flores toda a sua vidinha de moça”; primeiro “flores alegres de criança – esporinhas, bocas-de-leão, ‘borboletas’”; em seguida, “flores amáveis da adolescência – amores-perfeitos, damas-entre-verdes, beijos-de-frade, escovinhas, miosótis”; até brotar nele a primeira “planta séria”, o pé de flor-de-noiva que marcou o dia em que foi pedida em casamento; “os primeiros tufos de violeta” Timóteo plantou “quando lhe nasceu, entre dores, o primeiro filho”; “e no dia em que lhe morreu esse malgrado botãozinho de carne rósea, o jardineiro, em lágrimas, fincou na terra os primeiros goivos e as primeiras saudades”. O canteiro do Sinhô-moço, ao contrário, “revelava intenções simbólicas de energia”: “cravos vermelhos”, “roseiras fortes”, “ouriçadas de espinhos”, “palmas de Santa Rita, de folhas laminadas”, “junquinhos nervosos”.

O jardim também consagrava uma planta “a cada subalterno ou animal doméstico”:

Havia a roseira-chá da mucama de Sinhazinha; o sangue-de-Adão do Tibúrcio cocheiro; a rosa-maxixe da mulatinha Cesária, sirigaita enredeira, de cara fuchicada como essa flor. O Vinagre, o Meteoro, a Mangerona, a Tetéia, todos os cães que na fazenda nasceram e morreram, ali estavam lembrados pelo seu pezinho de flor, um resedá, um tufo de violetas, uma touça de perpétuas. [...] Também os gatos tinham memória. Lá estava a cinerária da gata branca morta nos dentes do Vinagre, e o pé de alecrim relembutivo do velho gato Romão.

Vendida a fazenda, os novos proprietários impõem o padrão do gosto da moda, tanto na reforma da casa, incluindo a renovação da mobília, quanto no jardim, que para os recém-chegados, não tem nenhum valor, sendo até ridicularizado: “É incrível! Um jardim destes, cheirando a Tomé de Souza, em pleno século das crisandálias!” E riam “como perfeitos malucos”, correndo o jardim: “É inconcebível que haja esporinhas no mundo”; “E periquito, Odete! Peri-qui-to!”

Uma vez condenado o jardim, mandam “vir o Ambrogi para traçar um plano novo de acordo com a arte moderníssima dos jardins ingleses”. A reforma segue a tendência da época, quando “a fazenda passa a ser extremamente requintada e elementos da arquitetura urbana são levados para a arquitetura rural – móveis, estuques, lustres, etc., além dos jardins de traçado elaborado e com plantas importadas.”²

² TERRA, *O jardim no Brasil no século XIX*, p.49.

Desde meados do séc. XIX as famílias ricas da Corte vinham introduzindo espécies exóticas, símbolo de status, em seus jardins, que embora privados eram exibidos ao público em frente às fachadas das casas:

Os proprietários das residências senhoriais de Botafogo, das chácaras e de outros recantos da cidade embelezam seus jardins e, possivelmente, recorrem aos “jardins floristas franceses”, que anunciam “plantas exóticas tais como: camélias, azaléias, espirradeiras, peônias, magnólias (...) roseiras de novas espécies, árvores frutíferas. As plantas floríferas e frutíferas vêm diretamente da França”³

A palavra “jardim” aparece na Idade Média, certamente junto com o conceito de jardim, que até então, desde a Antigüidade, estava indelevelmente associado a espaço cultivado, agricultura (horta, pomar, parque), sendo em grego designado por *paradeisos*, a mesma palavra que deu em português paraíso. O Éden do Gênesis seria portanto não exatamente um jardim como concebemos hoje, espaço de fruição e lazer, mas um espaço delimitado em que a natureza estava perfeitamente ordenada. Provavelmente no galo-românico surgiu o adjetivo, ao lado do vocábulo *hortus*: “*hortus gardinus*” seria o “espaço cultivado guardado” (cercado), originando o francês *jardin*, o italiano *giardino*, o espanhol *jardín* e o português jardim.

O jardineiro como personagem recupera portanto a idéia de trabalho, de cultivo, de execução, que esteve associada, durante séculos, à palavra jardim, mas que foi abandonada em prol da percepção da coisa pronta, no ato da fruição ou do consumo. No caso de Timóteo, seu jardim é o produto de um trabalho que o novo senhor despreza, resultante de um processo do qual não foi testemunha e que de forma alguma é de seu interesse.

A criação de um jardim pode ser considerada uma pintura no espaço, em que estão presentes noções como profundidade, volume, contraste claro-escuro e uso de diferentes tons de uma mesma cor. É comum na história do paisagismo a imbricação dos papéis de jardineiro e pintor: um exemplo próximo a nós é Burle Marx, pintor formado pela antiga Escola Nacional de Belas Artes e paisagista apaixonado, criador de maravilhosos jardins para os quais transpôs seus conhecimentos de artes plásticas.

Esta observação é particularmente interessante no caso de Lobato por tratar-se de um escritor com imenso gosto pelo desenho e pela pintura, como já foi apontado anteriormente neste trabalho. Mas para o autor de “O jardineiro

³ RENAULT, apud TERRA, idem, p.51

Timóteo”, o jardim, além de pintura, é também texto, e como tal deve ser lido. É o que afirma no prefácio de um guia botânico por ele assinado e publicado pela Editora da Revista do Brasil, segundo informação coletada por Nicolau Sevcenko no jornal *O Estado de São Paulo*:

Os jardins da Estação da Luz e da Praça da República exibiam uma tal variedade de plantas, flores e árvores, dos quatro continentes, de ecologia tropical e temperada, tão intimamente entremeadas e harmoniosamente combinadas, que o prof. dr. A. Usteri, com o patrocínio ilustre do prefeito Washington Luís e da *Revista do Brasil*, teve a genial idéia e lançou com enorme sucesso o *Guia Botânico do Jardim da Luz e da Praça da República*, com prefácio de – ninguém menos – Monteiro Lobato, que apresentava a obra como destinada a “tornar esses parques suscetíveis de serem lidos”.⁴

Michel de Certeau, tratando dos procedimentos sociais que se relacionam com o que chama de escritura, mostra que esta é um aparato de uma classe, a burguesia, para transferir para si a legitimidade antes conferida a outra classe, a nobreza, por nascimento, e que vai aos poucos se afirmar como instrumento de controle social, inscrevendo-se nos corpos e escrevendo-os, e esvaziando de valor a fala que passa a ser associada ao mundo atrasado da magia:

A prática escriturística assumiu valor mítico nos últimos quatro séculos reorganizando aos poucos todos os domínios por onde se estendia a ambição acidental de fazer sua história e, assim, fazer história. Entendo por mito um discurso fragmentado que se articula sobre as práticas heterogêneas de uma sociedade e que as articula simbolicamente. No Ocidente moderno, não há mais um discurso recebido que desempenhe este papel, mas um movimento que é uma prática: escrever. A origem não é mais aquilo que se narra, mas a atividade multiforme e murmurante de produtos do texto e de produzir a sociedade como texto. O “progresso” é de tipo escriturístico. De modos os mais diversos, define-se portanto pela oralidade (ou como oralidade) aquilo de que uma prática “legítima” – científica, política, escolar etc. – deve distinguir-se. “Oral” é aquilo que não contribui para o progresso; e, reciprocamente, “escriturístico” aquilo que se aparta do mundo mágico das vozes e da tradição.⁵

Portanto, narrativas ficcionais que encenam a voz dos subalternos, dos marginais da modernidade, dos analfabetos, – aqui exemplificados por Timóteo, personagem que conversa com as plantas, situado em um ponto intermediário entre o mundo dos seres humanos e o dos vegetais, e detentor de um saber especial, uma marca distintiva que os ricos e desatentos senhores não sabem reconhecer – estariam oferecendo resistência a esta escrita burguesa da história. Ao valorizar a transmissão da experiência, que se mantém no domínio da

⁴ “Os nossos progressos”, *O Estado de São Paulo*, 26/11/1919, p.7, in SEVCENKO, *Orfeu extático na metrópole*, p. 111.

⁵ DE CERTEAU, “A economia escriturística”, p. 224

oralidade, Lobato estaria desafiando, o “pensamento único”, exercendo uma força contra-hegemônica, colocando em circulação a alteridade de populações que a República e as elites tentavam ocultar para não manchar a imagem moderna da nação em construção.

A designação de regionalista, frequentemente utilizada para classificar a obra ficcional de Lobato, apaga as tensões aqui mencionadas: num país em franco progresso, há algumas “manifestações de atraso” que são tratadas como fatos isolados, “regionais”, e tematizá-las na literatura seria apenas um esforço de “fixação” de “hábitos e costumes” em via de extinção face ao inexorável e homogeneizador progresso.

A ficção de Lobato, ao contrário, parece propiciar ao leitor urbano uma consciência da diversidade de tempos históricos coexistindo no território nacional, fenômeno comum nos países da América Latina, como se verá mais detidamente adiante. O conto “O jardineiro Timóteo” exhibe o choque entre tempos e experiências paradoxais vividos pelos diferentes segmentos da sociedade brasileira que, obrigados pelas circunstâncias a conviver no espaço, fazem emergir o inevitável conflito. Situação que vai sendo apresentada ao leitor de maneira a fazê-lo simpático ao jardineiro, à medida que o acompanha no seu desvelo com o jardim por meio do qual registra a história dos patrões. História do cotidiano *avant la lettre*, escrita por um personagem ignorante e subalterno, e que aos olhos de Lobato tem maior valor que a dos compêndios, feita pelos “estúpidos historiadores”, como registra em carta a Godofredo Rangel de 1911, na qual conta estar gostando muito de ler livros de memórias:

O que na Revolução Francesa me interessa é o que os estúpidos historiadores à moda clássica não contam. Eu quero fatias de vida da época, conservadas aqui e ali em memórias, em panfletos de despeitados. Interessa-me o *bas-fond* da revolução, o formigueiro dos interesses inconfessáveis, a trama secreta dos bastidores, os fios que movimentam os polichinelos políticos – os subornos.⁶

Impressão repetida dois anos depois, em carta de 1913 na qual afirma:

Parece que ando na idade de ler memórias. Só nelas temos o que é possível de história verdadeira, com os *bas-fonds* e as cozinhas e copas da humanidade. A história dos historiadores coroados pelas academias mostra-nos só a sala de visitas dos povos.[...] Mas as memórias são a alcova, as anáguas, as chinelas, o pinico, o quarto dos criados, a sala de jantar, a privada, o quintal – a pele quente e nua, ora macia e lisa, ora craquenta de lepra – da humanidade, a grande

⁶ LOBATO, *A barca de Gleyre*, t. 1, p. 314-315. Grifo do autor.

humanidade com “h” minúsculo, esse oceano de machos e fêmeas que come, bebe e ama – e supõe que faz mais alguma coisa além disso.⁷

Desconfiança da história oficial, interesse pela história contada pelas pessoas que a viveram. A primeira é falsa e escrita por “historiadores coroados”; a outra, mais verdadeira, é construída como um painel de fragmentos, de relatos, de testemunhos, de memórias pessoais. É como produtor deste tipo de registro histórico que Lobato vê a função da arte e do escritor, do que pode ser exemplo Euclides da Cunha:

Estudou Euclides da Cunha um dos dramas da nossa crueldade. [...] No geral esses dramas permanecem ignorados do país. Mortos os atores, dispersos como grãos de areia os assistentes eventuais, reduzida a voz da vítima a débeis cochichos, deles restam nos arquivos do Estado relatórios insulsos, tão soporíferos quanto mentirosos. E ali irá a história mais tarde beber informes para a estilização, para a moedagem corrente dos fatos, assentando um tijolo a mais no edifício da mentira inconsciente que ela é.

Sem a intervenção da arte é impossível transmitir aos pósteros a sensação exata do que se passou. Só a arte sabe perpetuar o que foi a vida.⁸

Neste artigo, intitulado “Dramas de Crueldade”, Lobato ressalta a importância da “intervenção da arte” para que seja ouvida a voz das vítimas, que é silenciada pelos relatórios protocolares e mais tarde pela história que fará desses relatórios suas fontes de informação. A arte tem função de testemunho, de transmissão de experiências, de perpetuação “da vida”, pelo registro das sensações físicas e corporais.

O compromisso do escritor deve ser, portanto, com a descrição do que vê e sente, para fazer de seu texto um documento que se contraponha aos textos oficiais, um legado para o futuro. Uma concepção que aproxima o texto literário dos contos da tradição oral, responsáveis pela transmissão de valores e manutenção de uma memória calcada na experiência.

A noção de legado fica ainda mais evidente se lembramos da vasta produção de Lobato para o público infantil, constituída sobre as mesmas bases que sua “literatura geral”, e na qual identifica-se o mesmo cuidado com o detalhamento dos ambientes onde se passam as histórias narradas. Tome-se como exemplo a apresentação do Sítio do Picapau Amarelo, no início do livro *O saci*, da qual transcreveu-se um trecho no capítulo “O povo de papel”. São descritos todos os cômodos da casa de Dona Benta, casa “das antigas”: sala de jantar com janelas

⁷ LOBATO, *A barca de Gleyre*, t. 1, p.340-341. Grifo do autor.

⁸ LOBATO, “Dramas de crueldade”, in *A onda verde*, p. 71

dando para o jardim; copa e cozinha; sala de visitas, com piano e móveis de cabiúna; e sala de espera, com chão de grandes ladrilhos quadrados. E então começa a transição entre a casa e seu espaço exterior:

A sala de espera abria para a varanda. Que varanda gostosa! Cercada dum gradil de madeira muito singelo, pintado de azul claro. Da varanda descia-se para o terreiro por uma escadinha de seis degraus. Nas férias do ano anterior Pedrinho havia plantado em cada canto da varanda um pé de “cortina japonesa”, uma trepadeira que dá uns fios avermelhados da grossura de um barbante, que depois ficam amarelos e descem até quase ao chão, formando uma verdadeira cortina viva. Aquela varanda estava se transformando em jardim, tantas eram as orquídeas que o menino pendurara lá e os vasos de avenca da miúda que ele foi colocando junto à grade.

O jardim ficava nos fundos da sala de jantar, um verdadeiro amor de jardim, só de plantas antigas e fora de moda. Flores do tempo da mocidade de dona Benta: esporinhas, damas-entre-verdes, suspiros, orelhas-de-macaco, dois pés de jasmim-do-cabo, e outro, muito velho, de jasmim-manga. Plantado na calçada e a subir pela parede, o velhíssimo pé de flor-de-cera, planta que os modernos já não plantam porque custa muito a crescer. Até cravo-de-defunto havia lá, flor com que Narizinho se implicava por ter “cheiro de cemitério”.⁹

O jardim de Dona Benta se assemelha àquele criado por Timóteo: é um jardim com história. As plantas significam, são encaradas como seres vivos e não como objetos que entram ou saem de moda. Imagina-se que no Sítio haja um jardineiro que faça parte dessa confraria a que pertencem Timóteo e Dona Benta, à qual Pedrinho parece se candidatar enchendo de orquídeas a varanda que vai assim também virando jardim, um jardim que cresce e se espalha por outras partes da casa, ao contrário do jardim de Timóteo que foi destruído.

Também as árvores do pomar gozavam de prestígio por terem história: “porque as árvores eram muito velhas, e árvore quanto mais velha melhor para a beleza e a frescura da sombra”. Assim, cresciam sossegadamente, sem perigo de serem abatidas, protegidas por Dona Benta, que “não admitia que se cortasse uma só árvore” e dizia que “cada uma delas lembrava qualquer coisa de sua meninice ou mocidade”¹⁰.

Dona Benta faz parte de um grupo de proprietários rurais no qual podem-se incluir os antigos patrões de Timóteo que, vivendo por um longo período no ambiente rural, haviam aprendido a respeitar o conhecimento dos subalternos sobre plantas e animais, adquirido e acumulado no contato estreito do trabalho e no cuidado com os mesmos, e transmitido de uma geração a outra pela tradição

⁹ LOBATO, *O saci*, p.10-11.

¹⁰ LOBATO, *O saci*, p.12.

oral. A entrada em cena dos novos patrões é marcada pela arrogância e pela insensibilidade:

– E para não perder tempo, enquanto o Ambrogi não chega ponho aquele macaco a me arrasar isto – disse o homem apontando para Timóteo.

– Ó tição, vem cá!

Timóteo aproximou-se, com ar apatetado.

– Olha, ficas encarregado de limpar este mato e deixar a terra nuazinha. Quero fazer aqui um lindo jardim. Arrasa-me isto bem arrasadinho, entendes?

Timóteo, trêmulo, não pôde engrolar uma palavra:

– Eu?

– Sim, tu! Por que não?

O velho jardineiro, atarantado e fora de si, repetiu a pergunta:

– Eu? Eu, arrasar o jardim?

O fazendeiro encarou-o, espantado da sua audácia, sem nada compreender daquela resistência.

– Eu? Pois me acha com cara de criminoso?

E não podendo mais conter-se, explodiu num assomo estupendo de cólera – o primeiro e o único de sua vida.

– Eu vou mas é embora daqui, morrer lá na porteira como um cachorro fiel. Mas olhe, moço, que hei de rogar tanta praga que isto aqui há de virar uma tapera de lacraís! A geada há de torrar o café. A peste há de levar até as vacas de leite. Não há de ficar aqui nem uma galinha, nem um pé de vassoura! E a família amaldiçoada, coberta de lepra, há de comer na gamela com os cachorros lazarentos!... Deixa estar, gente amaldiçoada! Não se assassina assim uma coisa que dinheiro nenhum paga. Não se mata assim um pobre negro velho que tem dentro do peito uma coisa que lá na cidade ninguém sabe o que é. Dixa estar, branco de má casta! Deixa estar, caninana! Deixa estar!...

E fazendo com a mão espalmada o gesto fatídico, saiu às arrecuas, repetindo cem vezes a mesma ameaça:

– Deixa estar!...Deixa estar!...

O novo fazendeiro, representante da “modernidade” que despreza o passado, e com ele os saberes tradicionais, torna impossível para Timóteo a vida na fazenda. Além disso, ao apagar-lhe a história, arrancando uma a uma todas as páginas do livro que escrevera, inviabiliza também qualquer possibilidade de plano para o futuro.

Conflito insolúvel, como na tragédia clássica. Já que não existe conciliação possível, o jardineiro encontra no amaldiçoamento e na morte as únicas respostas à altura daquela desgraça, sendo alçado assim à estatura de um herói trágico. Seu corpo será encontrado na manhã seguinte, “ao pé da porteira”, “enrigeado pelo relento, de borco na grama orvalhada, com a mão estendida para a fazenda num derradeiro gesto de ameaça”.

A morte de Timóteo retoma a idéia do primeiro projeto de livro feito por Lobato, “Dez mortes trágicas”, e faz pensar mais uma vez em Nietzsche, e em sua

concepção da arte como essencialmente trágica, dionisíaca, afirmativa de uma força vital não domesticada pela racionalidade moderna.

Ao escolher a maneira como quer morrer, lançando, contra o “branco de má casta”, pragas que conjuram contra ele as forças da natureza afrontada, Timóteo se vinga e inscreve pela última vez sua experiência na memória dos vivos, que contarão sua história. Um último desejo do moribundo, que envolve de autoridade sua narrativa, como aponta Walter Benjamin, em reflexão desdobrada por Jeanne Marie Gagnebin:

se morrer e narrar têm entre si laços essenciais, pois a autoridade da narração tem sua origem mais autêntica na autoridade do agonizante que abre e fecha atrás de nós a porta do verdadeiro desconhecido, então declínio histórico da narração e recalque social do morrer andam juntos.¹¹

Portanto Timóteo seria, enquanto representante de uma tradição de narradores, também alguém que se relaciona de maneira intensa com a morte. Morrer para ele é um ato, um gesto totalmente afirmativo, pleno de sentidos.

Há diversas passagens da obra de Lobato em que se encontram exemplos de escritas outras, à semelhança do jardim de Timóteo. No conto “O rapto”, narrado em primeira pessoa por um oculista que viaja pelo interior, é a decodificação de uma linguagem particular que se destaca, pois ao Geremário, “fidelíssimo escudeiro” do médico, cabe a responsabilidade de ler as estradas e encontrar os caminhos:

Nem eu, nem ele, conhecíamos o caminho. Não obstante, funcionou Geremário como perfeita bússola, agudíssimo que é o senso de orientação adquirido pela gente da roça no traquejo da vida ao ar livre.

A terra é para eles um mapa vivo; e o chão das estradas, um roteiro luminoso. Conhecem a primor a linguagem dos sinais impressos no solo vermelho — sulcos de carros, pegadas de animais, galhos partidos, restos de fogueirinhas — e os lêem como nós lemos a letra de fôrma. Foi assim que o arguto Geremário em certo ponto da viagem murmurou convictamente, com os olhos postos no caminho:

— Estamos chegando!

Olhei em redor e nada vi senão a mesma morraria desnuda, as mesmas samambaias. Nada denunciativo de povoado próximo.

— Como sabe, se nunca viajou destas bandas?

O meu cabrocha sorriu com malícia e explicou:

— A estrada está piorando. Estrada ruim, câmara municipal perto...¹²

O “arguto” Geremário, caboclo humilde, é um sábio experiente na decodificação do escrito nas estradas, invisível e ilegível para o doutor. E ao antever a chegada à cidade pelo mal estado da estrada, que associa ao descaso das

¹¹ GAGNEBIN, *História e narração em Walter Benjamin*, p. 74

¹² LOBATO, *Cidades mortas*, p. 230-1

autoridades representadas pela câmara municipal, o personagem se mostra esperto e crítico, valorizando-se assim a inteligência e a sabedoria populares.

Como último exemplo, lembre-se um outro conto de *Urupês*, “Colcha de retalhos”, no qual uma velhinha escreve a história da neta emendando retalhos de tecido de cada vestido da menina, com eles compondo a colcha referida no título, um mosaico de lembranças e registros que tem a função de uma biografia, como esclarece nhá Joaquina, a avó: “Ninguém imagina o que é para mim esta prenda. Cada retalho tem sua história e me lembra um vestidinho de Pingo d’Água. Aqui leio a vidinha dela des’que nasceu.”¹³

Personagens como Timóteo, Geremário e nhá Joaquina afirmam modos de viver e de escrever que conferem legitimidade ao “saber de experiências feito” (para lembrar Camões e o conflito que aponta entre tradição e modernidade científica nas páginas de *Os Lusíadas*), e possibilitam o registro de uma história “dos vencidos”, em oposição à história oficial. Personagens capazes de ler os signos inscritos no mundo e de inscrevê-los, por sua vez, deixando sua marca e contando sua história, ao transformar em texto surpreendentes jardins, estradas e colchas de retalhos.

¹³ LOBATO, *Urupês*, p. 131.

Da mesma maneira que os contos aqui analisados, a correspondência de Lobato com Rangel funciona como registro histórico de uma época e memória de uma vida, e decidindo publicá-la Lobato estava sendo coerente ao fazer, ele mesmo, o que sempre elogiou quando outros fizeram – como, por exemplo, no artigo anteriormente citado em que comemorava a publicação por Antônio Parreiras de seu livro *A vida de um pintor*.

Mas não é sem hesitação que Lobato opta por publicar as cartas, como explica na “escusatória”, uma espécie de prefácio com que se inicia o primeiro tomo da correspondência:

O gênero “carta” não é literatura, é algo à margem da literatura... Porque literatura é uma atitude – é a nossa atitude diante desse monstro chamado Público, para o qual o respeito humano nos manda mentir com elegância, arte, pronomes no lugar e nem um só verbo que discorde do sujeito. O próprio gênero “memórias” é uma atitude: o memorando pinta-se ali como quer ser visto pelos pósteros – até Rousseau fez assim – até Casanova.

Mas cartas não... Carta é conversa com um amigo, é um duo – e é nos duos que está o mínimo de mentira humana. Ora, como da minha conversa escrita com Rangel se salvassem quase todas as cartas, tive ensejo, um dia, de lê-las – e sinceramente achei que constituíam uma “curiosidade editorial” de bom tamanho. E que teriam interesse para o público justamente porque ao escrevê-las nunca me passou pela mente que jamais fossem dadas a público. Mas vacilei. Dá-las ou não? Tão íntimo tudo aquilo. [...] Além do que isso de cartas é sapato de defunto. Depois que o autor morre á que elas aparecem.¹

Ele, que sempre defendera o valor documental dos textos literários, considera as cartas, na mesma linha de raciocínio, ainda mais verdadeiras, por dispensarem as formalidades gramaticais e a contenção recomendada pelas regras de convivência. Ao pôr em circulação, na esfera pública, cartas que originalmente escrevera em caráter privado, exclusivamente para seu mais fiel e constante leitor, sem qualquer preocupação com os “pósteros”, e ao tomar para si a tarefa de organizá-las e revê-las, Lobato estava assumindo mais uma vez uma atitude afirmativa:

Pensei, pensei, pensei. Por fim, vá lá. Tenho sérias dúvidas sobre se estou ainda vivo – e se as cartas saírem com a minha revisão de semi-vivo, apresentar-se-ão podadas de muitas inconveniências que um semi-morto já não subscreve.²

¹ LOBATO, *A barca de Gleyre*, t.1, p.17-18.

² LOBATO, *A barca de Gleyre*, t.1, p.18.

Com a auto-ironia que sempre o acompanhou, Lobato se apresenta como um homem velho, que se encaminha para a morte e que portanto se preocupa com seu legado, preferindo manter sua autoridade – sua autoria – sobre o que escrevera para o amigo, cuidando de lapidar as cartas à sua maneira.

Na primeira carta transcrita no volume, datada de dezembro de 1903 e enviada de São Paulo para Minas Gerais, para onde Rangel voltara depois de findo o curso de Direito, Lobato explicita seu projeto de manter com ele uma correspondência duradoura, propondo um pacto que, como se sabe, foi aceito pelo interlocutor:

Sigo logo para a fazenda e quero de lá corresponder-me contigo longa e minuciosamente, em cartas intermináveis — mas é coisa que só farei se me convencer de que realmente queres semelhante coisa.

Mando um *Estado* com o discurso do Ramalho Ortigão, e o começo do meu Diário. E vai uma revista com capa minha.

Responda sem demora se está disposto a ser caceteado à distância — telecaceteado! Pode dirigir a carta para Taubaté, para onde sigo nestes três dias.³

A carta-convite segue cheia de pequenos objetos de sedução que, se por um lado atestam o gosto de remetente por ler (o artigo do escritor português publicado no jornal), escrever (o começo do diário) e pintar (a capa “dele” na revista), por outro visam evidentemente a físgar o destinatário. Alcançado o objetivo, inicia-se uma troca de cartas bastante freqüente, Lobato dando notícias dos amigos comuns e dos livros que lê, e esperando pelas respostas – e perguntas – do amigo. De Taubaté, onde está passando férias com a família, escreve em janeiro de 1904:

Rangel:

Tua carta veio como aragem. Eu estava com saudades dum vô e aqui não há asas — só se discutem coronéis políticos e namoros. [...] andava descontente comigo mesmo, com as minhas idéias, com estes miolos que quanto mais aprendem menos sabem, e a pensar na morte – todo ódios e invejas. Tua carta foi um sopro em queimadura. Vou responder longamente, porque enquanto escrevo as idéias-morcego não me perseguem.⁴

E na mesma carta, mais adiante, reafirma: “Tuas cartas me são um estimulante; obrigam-me a pensar, abrem-me perspectivas.”⁵

É ainda no fim de 1904, que Lobato, então com vinte e dois anos, escreverá uma carta longa e um tanto melancólica, cheia de indagações sobre o futuro, da qual vai retirar, quando a reler em 1943, o título do volume reunindo sua correspondência com Rangel:

³ LOBATO, *A Barca de Gleyre*, t.1, p. 32-33.

⁴ LOBATO, *A Barca de Gleyre*, t.1, p. 50.

⁵ LOBATO, *A Barca de Gleyre*, t.1, p. 52.

Mas falemos em coisas profanas. Li o teu último artigo... Nunca viste a reprodução dum quadro de Gleyre, *Ilusões perdidas*? Pois o teu artigo me deu a impressão do quadro de Gleyre posto em palavras. Num cais melancólico barcos saem; e um barco chega, trazendo à proa um velho com o braço pendido largadamente sobre uma lira – uma figura que a gente vê e nunca mais esquece (se há por aí os *Ensaio de Crítica e História* do Taine, lê o capítulo sobre Gleyre). O teu artigo me evocou a barca do velho. Em que estado voltaremos, Rangel, desta nossa aventura de arte pelos mares da vida em fora? Como o velho de Gleyre? Cansados, rotos? As ilusões daquele homem eram as velas da barca – e não ficou nenhuma. Nossos dois barquinhos estão hoje cheios de velas novas e arrogantes, atadas ao mastro da nossa petulância. São as nossas ilusões. Que lhes acontecerá?

Somos vítimas de um destino, Rangel. Nascemos para perseguir a borboleta de asas de fogo – se a não pegarmos, seremos infelizes; e se a pegarmos, lá se nos queimam as mãos. [...]

Estamos moços e dentro da barca. Vamos partir. Que é a nossa lira? Um instrumento que temos que apurar, de modo que fique mais sensível que o galvanômetro, mais penetrante que o microscópio: a lira eólia do nosso senso estético. Saber sentir, saber ver, saber dizer. E tem você de rangelizar a tua lira, e o Edgard⁶ tem que edgardizar a dele, e eu de lobatizar a minha. Inconfundibilizá-las. Nada de imitar seja lá quem for. Eça ou Ésquilo. Ser um Eça II ou um Ésquilo III, ou um sub-Eça ou um sub-Ésquilo, sujeiras! Temos de ser nós mesmos, apurar os nossos Eus, formar o Rangel, o Edgard, o Lobato. Ser núcleo de cometa, não cauda. Puxar fila, não seguir.

[...]

Você me pede um conselho e atrevidamente eu dou o Grande Conselho: seja você mesmo, porque ou somos nós mesmos ou não somos coisa nenhuma. E para ser si mesmo é preciso um trabalho de mouro e uma vigilância incessante na defesa, porque tudo conspira para que sejamos meros números, carneiros dos vários rebanhos – os rebanhos políticos, religiosos ou estéticos. Há no mundo o ódio à exceção – e ser si mesmo é ser exceção. Ser exceção e defendê-la contra todos os assaltos da uniformização: isto me parece a grande coisa. Se a tomarmos como programa, é possível que um dia apanhemos a borboleta de asas de fogo – e não tem a mínima importância que nos queime as mãos e a nossa volta seja como a do velho de Gleyre.⁷

Ao final da carta, Lobato coloca uma nota que corrige a descrição feita do quadro:

Há um erro aqui. Esse quadro de Charles Gleyre, que entrou para o museu Luxemburgo e de lá se passou para o Louvre, sempre foi vítima de traições. Gleyre denominou-o *Soir*, mas o público foi mudando esse nome para *Illusions perdues* e assim ficou. Eu também mexi no quadro. Pus o velho dentro da barca e fiz a barca vir entrando no porto, toda surrada. Traí o pobre Gleyre. Sua barca não vai entrando, vai saindo, como se deduz da direção do enfunamento das velas...⁸

Apesar da ressalva, escrita em 1943, afirmando que a barca estaria partindo do cais, parece que o sentimento de cansaço e esgotamento associado ao retorno da embarcação trazendo o velho, minuciosamente apresentado na carta em 1904, se sobrepõe às evidências e funciona como uma chave de leitura oferecida por Lobato ao usar para título uma referência a um quadro chamado “Ilusões perdidas”. O velho

⁶ Edgard Jordão, amigo comum de Lobato e Rangel.

⁷ LOBATO, *A barca de Gleyre*, t.1, p.80-83.

⁸ LOBATO, *A barca de Gleyre*, t.1, p.83.

Lobato, lendo a carta do jovem que fora, se colocaria agora dentro da barca surrada, identificado ao personagem retratado – um velho com o braço pendido largadamente sobre uma lira – de cujas ilusões “não ficou nenhuma”. E o fato de aludir o título a um quadro revela ainda uma vez o gosto e o interesse de Lobato pela pintura.

Brito Broca, um leitor de cartas, memórias e autobiografias, tece algumas considerações sobre esta correspondência em *Literatura e vida literária*:

As cartas de Monteiro Lobato e Godofredo Rangel, publicadas em volume em 1944, sob o título de *A barca de Gleyre*, vieram dar-nos o exemplo raro, entre nós, de uma amizade mantida, durante mais de quarenta anos, quase somente por correspondência. Pois desde que se separaram em São Paulo, após haverem concluído o curso de direito e tendo cada qual seguido para o seu lado, pouquíssimas foram as ocasiões em que se avistaram pessoalmente.

[...]

Ao calor dessa amizade essencialmente literária vão surgir dois livros dos maiores da literatura brasileira contemporânea: *Urupês* e *Vida ociosa*. Assistimos à germinação lenta de ambos: as hesitações, as consultas, as sugestões, as advertências, através das quais se foram concretizando em realização nítida e perfeita.⁹

Ainda que não tenha sido ao calor da correspondência com Rangel que Lobato construiu toda a sua obra, parece ter sido nela que reuniu forças para se fazer escritor. Em carta de junho de 1914, portanto cerca de um mês depois daquela em que conta o enfrentamento com o capataz da fazenda, Lobato escreve:

Acho que quem escapa de ser uma simples unidade na mediania do *vulgum pecus* é porque tem lá nas circunvoluções cerebrais um boleadozinho mais favorável. Disso vem a essa criatura o anseio e o direito de viver a sua vida, e não a do rebanho. Este viverá a vida preestabelecida pela tradição ou pelo interesse dos pastores que o tangem. Ora, nós dois, Rangel, temos a coisa favorável lá nas circunvoluções; e portanto nós gozamos da regalia de seguir no rumo da estrada real por onde seguem os carneiros, mas fora de forma, fora da massa de “mês”, por atalhos ou picadas laterais que vamos abrindo. Temos direito às nossas venetas!¹⁰

Rangel é para Lobato um igual, tendo os dois sido marcados pela mesma distinção: a independência de suas idéias, a autonomia das escolhas, a possibilidade de se destacar do rebanho – o que Lobato considera a coisa mais importante que aprendeu com Nietzsche, como reitera diversas vezes. Em carta de setembro de 1943, Lobato dirá a Rangel: “Você é a única pessoa no mundo que me conhece por dentro. Escrevemo-nos tanto e tanto, mês a mês e em todas as situações da vida, que nos sabemos de cor.”¹¹ E na mesma carta de junho de 1914, às vésperas de publicar “Velha Praga” no jornal, Lobato ainda hesita entre o grande público e seu leitor único, constante e fraterno:

⁹ BRITO BROCA, *Literatura e vida literária*, p. 183-184.

¹⁰ LOBATO, *A Barca de Gleyre*, t.1, p. 357. Grifo do autor.

¹¹ LOBATO, *A Barca de Gleyre*, t.2, p. 355.

Recomeçamos, caro Rangel. Vamos por diante com a nossa eterna correspondência. Eu prefiro um leitor como você aos três milhares que vais ter n' *O Paiz*. Dá-me mais prazer escrever-te do que escrever livros. Talvez que um dia, quando não te tiver mais como o meu público, talvez eu tome para meu uso o Público. Sei que será passar de cavalo a burro, mas é corrente aqui na roça que trocar de montaria descansa. Vamos lá, meu público, meu leitor único! Agüenta-me em teu lombo! Sigamos os dois como até aqui, peripateticamente, a debater frivolidades e a repastar as misteriosas exigências mentais dos nossos eus, apesar das centenas de quilômetros que nos separam. A separação é apenas geográfica – a menos separante das separações. Esta nossa caminhada já vem de dez anos. É provável que um dia nos separemos *nel mezzo del camin...* na encruzilhada da Saciedade ou no pouso do Nada-Vale-a-Pena. Mas em que quilômetro ficam essa encruzilhada e esse pouso? Não sei. Talvez para além da nossa vida – e morreremos sem tê-los alcançado.

Continuemos, Rangel. A grande coisa numa viagem não é o chegar – é o ir.¹²

A caminhada duraria ainda muito tempo, e pela leitura das cartas acompanha-se a vida de Lobato: a atividade de escritor, a venda da fazenda, a mudança para São Paulo, a compra da *Revista do Brasil*, a falência, a mudança para o Rio de Janeiro e depois para Nova York, em 1927, quando as cartas a Rangel começam a escassear, sem se interromper totalmente. Em setembro de 1941 Lobato será tomado por lembranças que o farão dirigir-se afetuosamente ao velho amigo, respondendo a uma carta por ele enviada

Estive em Taubaté depois de 25 anos de ausência – lá de onde tanto te escrevi no tempo em que tinha mais literatura e sonho na cabeça do que hoje tenho ódios e nojo de tudo. Nós nos *procurávamos*, Rangel. E tanto nos procuramos que nos achamos. Nós nos construímos lentamente, não nascemos feitos. E a nossa longa troca de cartas foi uma coisa linda. As duas chamas trocavam as suas fumaças – e nenhum de nós previu o que estava na frente.¹³

A carta seguinte é de fevereiro de 1943, havendo portanto mais de um ano de intervalo entre a mesma e a anterior, afastamento que Lobato registra: “Há séculos não nos encontramos, e o encontro de hoje vem por mero acidente.”¹⁴ “Encontros” que se dão estritamente via correspondência, espaço cuidadosamente preservado pelos dois, como se depreende da desenvoltura com que Lobato volta aos caros temas de sempre, elogiando o livro *Éramos seis*, de Maria José Dupré:

Coisas que te disse antigamente confirmam-se agora, depois numa conversa tida com o Marques Campão, um pintor excelente e inteligente (coisa rara) e do livro da Dupré. Campão revelou-me o segredo da aquarela: não empastar as cores, não sobrepor tintas, pois só assim alcançamos o que nesse gênero há de mais belo: a transparência. No estilo literário dá-se a mesma coisa: o empastamento mata a transparência, tal qual nas aquarelas. Se eu digo “céu azul”, estou certo, porque não sobrepos tintas e obtive transparência. Mas se venho com aqueles “lindos” empastamentos literários que nos ensinaram (“céu azul turquesa” – “a cerúlea abóbada celeste”) estou fazendo literatura;

¹² LOBATO, *A Barca de Gleyre*, t.1, p. 361. Grifo do autor.

¹³ LOBATO, *A Barca de Gleyre*, t.2, p. 336. Grifo do autor.

¹⁴ LOBATO, *A Barca de Gleyre*, t.2, p. 337.

[...] A Dupré mostrou-me que se pode escrever com zero de “literatura” e 100% de vida. É o que estudo no prefácio.¹⁵

O gosto pela pintura da realidade e a aproximação entre artes plásticas e literatura, constantes em Lobato, emergem mais uma vez. Lobato continua, tantos anos depois, atento às questões que desde a juventude eram de seu interesse, e mostra que seu talento para identificar textos que agradassem aos leitores continuava afiado: *Éramos seis*, romance premiado pela Academia Brasileira de Letras, teve grande sucesso de público, chegando a ser adaptado para o cinema e, nos anos 70, para a televisão. E Rangel continua sendo o interlocutor íntimo e distante que foi desde sempre.

O ano de 1943 vê surgir o interesse pelas cartas guardadas, e numa espécie de *mise-en-abîme*, acompanha-se, pelas últimas cartas incluídas no volume, o processo de elaboração do que virá a ser *A barca de Gleyre*. Em agosto, Lobato escreve:

Devo ter, sim, as minhas cartas antigas que devolveste há uns vinte anos e que por essa época examinei. Achei-as então tremendamente tolas. Como éramos livrescos e literários! [...] Reclamas essas cartas, essa antigalha; queres relê-las... Garanto que não aturas o Lobatinho daquele tempo, tão “suficiente” e pernóstico.¹⁶

Alguns dias depois, em 5 de setembro, Lobato dá notícias da busca empreendida:

Fui mexer na minha tremenda papelada epistolar e tonteei. É coisa demais. É um mundo. Pus a Ruth separando aquilo e classificando por ordem de data – é o primeiro passo. O segundo será separar certas cartas, como as tuas, que são as mais numerosas; e como por milagre tenho aqui as minhas, estou vendo que desse passo vai sair coisa grossa e talvez muito interessante. Desconfio, Rangel, que esta nossa aturada correspondência vale alguma coisa. É o retrato fragmentário de duas vidas, de duas atitudes diante do mundo – e o panorama de toda uma época. Literatura, história e mais coisas.¹⁷

A carta seguinte é datada de 15 de setembro, o que revela uma retomada da regularidade da correspondência entre Lobato e Rangel, envolvido que está agora em um projeto que o mobiliza:

Reuni minhas cartas. Estou a relê-las – e encantado com a nossa fúria literária daquele tempo. O espantoso me parece que de semelhantes palermas saíssem duas “glórias nacionais”... Estou sendo “jubilado” – e de repente dão-te com um jubileu pelas ventas, apesar de que foste um infame desertor. Amoitaste – deixaste-me sozinho nesta faina de botar livros, como as galinhas põem ovos.¹⁸

Lobato se refere ao “jubileu” dos vinte e cinco anos de publicação de *Urupês*, que teve uma edição comemorativa, e lamenta que Rangel não tenha dado continuidade

¹⁵ LOBATO, *A barca de Gleyre*, t. 2, p.339.

¹⁶ LOBATO, *A Barca de Gleyre*, t.2, p. 349.

¹⁷ LOBATO, *A Barca de Gleyre*, t.2, p. 351.

¹⁸ LOBATO, *A Barca de Gleyre*, t.2, p. 352-353.

à carreira de escritor, “desertando” e deixando-o sozinho. Na mesma carta, mais adiante, continua:

Achei ótima a idéia de você mesmo bater na máquina as tuas cartas. Farei isso às minhas, e assim as depuraremos dos gatos, do bagaço, das inconveniências. Deixaremos só o bom – como as canas de chupar que a gente tora a ponta e o pé. Depois decidiremos o que fazer. Imagine uma edição de Cartas Nossas em dois ou três volumes, coisa que nunca foi feita neste país!¹⁹

A carta seguinte é de 28 de setembro, o mostra que Lobato está trabalhando com entusiasmo:

Ainda não posso dizer o que penso das cartas em livro. Só depois de tudo passado a máquina é que poderei examiná-las na ordem cronológica e ver se é leitura que prenda.²⁰

O editor Lobato não tem interesse em publicar o que quer que seja se não houver perspectiva de sucesso. Quer certificar-se de que a leitura das cartas possa “prender” o leitor. Por isso não arrisca palpites antes de ter o material devidamente preparado, datilografado e organizado, de maneira a poder oferecer uma visão de conjunto. Portanto, passa-se um mês antes que, no dia 27 de outubro, envie finalmente sua opinião:

Já tenho todas as cartas passadas a máquina e estou a lê-las de cabo a rabo. Noto muita unidade. Verdadeiras memórias dum novo gênero – escritas a intervalos e sem nem por sombras a menor idéia de que um dia fossem publicadas. Que pedantismo o meu no começo. Topete incrível. Estou pondo notas. [...] Estou quase me apaixonando pela obra. As cartas são os andaimes, as notas completam-nas. [...] O Edgard Cavalheiro aprovou-as com calor, achando que dá um livro dos mais originais.²¹

Decidido a publicar as cartas, é tomado por elas, escreve notas explicativas, revive o tempo de juventude. E, como explica na “escusatória”, precisa “podá-las”, excluindo trechos julgados inconvenientes, e consertar eventuais deslizos de linguagem, o que denota o cuidado com a edição. Lobato, como de hábito, preocupa-se com a recepção:

Minha idéia no começo era dar as tuas [cartas] e as minhas juntas, articuladas, mas vi que isso iria estragar tudo. Para quem está de fora, tem muito mais interesse uma conversa telefônica da qual só ouve um lado; o fato de não ouvir o outro lado força mais a imaginação. [...] Solto agora as minhas cartas a você, e depois você solta as tuas a mim.²²

E conclui a carta, afetuosamente, dizendo ao amigo;

¹⁹ LOBATO, *A Barca de Gleyre*, t.2, p. 353.

²⁰ LOBATO, *A Barca de Gleyre*, t.2, p. 357.

²¹ LOBATO, *A Barca de Gleyre*, t.2, p. 359-360.

²² LOBATO, *A Barca de Gleyre*, t.2, p. 360.

Outra coisa está me parecendo: que na literatura fiquei o que sou por causa dessa correspondência. Se não dispusesse do seu concurso tão aturado, tão paciente e amigo, o provável é que a chamazinha se apagasse. Você me sustentou firme na brecha – e talvez eu te tenha feito o mesmo. Fomos o porretinho um do outro, na longa travessia...

Esta era provavelmente a última carta da primeira edição, com a qual se encerraria o segundo tomo, o que nos faria, novamente, fechar o livro e ouvir ressoarem as palavras de gratidão e apreço de Lobato dirigidas ao fiel correspondente de quarenta anos.

Retomando a idéia das cartas como componentes imprescindíveis à máquina de escritura de Lobato, observa-se em Lobato, ao contrário de Kafka, que “pensa em destruir tudo o que escreve como se se tratasse de cartas”²³, o desejo de publicar tudo, inclusive suas cartas. A correspondência com Rangel tendo sido a força motriz que pôs a máquina em andamento, estava agora tornada obra, alçada ao espaço público, a um só tempo “literatura, história e mais coisas”. Estava assim fechado o círculo.

PS

Tendo sido a primeira edição de *A barca de Gleyre* de 1944, a última carta de Monteiro Lobato a Godofredo Rangel, remetida poucos dias antes de sua morte, em 4 de julho de 1948, transcrita a seguir, foi incluída no volume postumamente.

Véspera de S. João, 1948

Rangel:

Chegou afinal o dia de te escrever, e vai a lápis, porque a pena me sai mal. Ainda estou com uma perturbação na vista. Uma perturbação que se vai deslocando do meu campo visual, e que num mês deve estar desaparecida. Só então voltarei a ler corretamente. Tenho estado, todo este tempo, privado da leitura – e que falta me faz! A civilização me fez um “animal que lê”, como o porco é um animal que come – e dois meses já sem leitura me vem deixando estranhamente faminto. Imagine Rabicó sem cascas de abóbora por 30 dias!

Tive a 21 de abril um “espasmo vascular”, perturbação no cérebro da qual a gente sai sempre seriamente lesado de uma ou outra maneira. Depois de 3 horas de inconsciência voltei a mim, mas lesado. A principal lesão foi a da vista que no começo me impedia de

²³ DELEUZE & GUATTARI, *Kafka: Por uma literatura menor*, p. 44.

ler sequer uma frase. As outras perturbações ando eu agora a percebê-las: lerdeza mental, fraqueza de memória e outras “diminuições”. Não sou o mesmo: descí uns pontos.

Não é impunemente que chegamos aos 66 de idade. O que eu tive foi uma demonstração convincente de que estou próximo do fim – foi um aviso – um preparativo. E de agora por diante o que tenho a fazer é arrumar a quitanda para a “grande viagem”, coisa que para mim perdeu a importância depois que aceitei a sobrevivência. Se morrer é apenas “passar” do estado de vivo para o de não-vivo, que venha a morte, que será muito bem recebida. Estou com uma curiosidade imensa de mergulhar no Além! Isto aqui, o corporal, já está mais do que sabido e já não me interessa. A morte me parece a maior das maravilhas: isto mesmo que tenho aqui, mas sem o corpo! Maravilha sim. Não mais tosse, nem pigarros, nem (ilegível) da coisa orgânica!

– E se não for assim? dirá você. E se em vez de continuação da vida a morte trazer extinção total do ser?

– Nesse caso, vis-ótimo! Entro já de cara no Nirvana, nas delícias do Não-ser! De modo que me agrada muito o que vem aí: ou continuação da vida, mas sem estes órgãos já velhos e perros, cada dia com pior funcionamento, ou o NADA!...

Você sempre lidou com doenças, a que não prestava atenção. Porque isso de doença, só dói na gente. Agora que também me tornei um doente, quero que contes o ponto em que está a tua saúde, e as belezas patológicas que enriquecem o teu patrimônio. Como está o coração? Conheces a Digitalis? O Estrofanto?

Depois d’amanhã vou ser examinado pelo Jairo Ramos, o médico que é o Supremo Tribunal desta terra em questão de medicina, e na próxima te comunicarei a minha sentença. Antes que o Jairo fale, não sei como estou.

Adeus, Rangel! Nossa viagem a dois está chegando perto do fim. Continuaremos no Além? Tenho planos logo que lá chegar, de contratar o Chico Xavier para psicógrafo particular, só meu – e a 1ª comunicação vai ser dirigida justamente a você. Quero remover todas as tuas dúvidas.

Do

Lobato²⁴

²⁴ LOBATO, *A barca de Gleyre*, t. 1, p.361-363.

PARTE II

DIFICULDADES DA CRÍTICA FRENTE A UMA ESTÉTICA POPULAR

11

Vida – modos de usar

Lobato, depois de ter organizado sua “papelada” e publicado *A barca de Gleyre*, resolve entregar a Edgard Cavalheiro seus arquivos pessoais, numa espécie de perfilhação simbólica.

É o próprio Cavalheiro quem conta, no prefácio da biografia *Monteiro Lobato: vida e obra*, texto datado de abril de 1955 e intitulado “Explicação talvez desnecessária”¹, como se deu a aproximação entre ele e Lobato. Tendo enviado-lhe, em 1940, um exemplar de seu primeiro livro, dedicado “carinhosamente”, recebeu em agradecimento uma “cartinha amável” que terminava com um convite: “Por que não aparece um dia aqui pelo escritório? Os velhos gostam de conhecer certos novos...” Cavalheiro explica que “apesar de admirá-lo muito e de viver às voltas com obras e autores”, não ousou aproximações com o homem que lhe abrisse “as portas mágicas do mundo encantado dos livros” – uma vez que fora “o exemplar do *Jeca Tatuzinho* distribuído pela humilde farmácia da vila” seu “primeiro livro de leitura” e a primeira história a lhe “embalar a despreocupada infância”.

Um dia, chegando à Cia. Editora Nacional, encontrou o escritor “numa roda”, “baixinho, sobranceiro, andando de lá pra cá” enquanto contava “qualquer coisa a três ou quatro admiradores enlevados”, e Artur Neves apresentou um ao outro.

¹ CAVALHEIRO, “Explicação talvez desnecessária”, in *Monteiro Lobato: vida e obra*, p. 11-14. As citações das próximas páginas são referentes a este texto.

A narrativa de Cavaleiro, até então feita no pretérito, passa para o presente e ganha um ritmo que envolve o leitor, convidado a segui-lo na deambulação pelas ruas de São Paulo e por conversas infindáveis que selam a amizade entre o “velho” e o “novo” escritor:

Meio encabulado me aproximo, ouço um “que homem difícil!”, sinto-me puxado para a roda e ainda apanho o fim de certas aventuras em torno de qualquer patifaria do Estado Novo, contadas com graça e pitoresco inconfundíveis. Concluído o caso, Lobato apanha o chapéu, me pega pelo braço. Saímos pela rua. Eram dez horas da manhã. Ao meio-dia entramos num barzinho do Largo Paissandu, onde almoçamos frugalmente. A caminhada prosseguiu lenta, interrompida aqui e ali para que Lobato pudesse grifar aspectos do passado que, numa estranha euforia, se pusera a reconstituir. Já tarde, noutro bar, na Praça da Sé, jantamos. Quando nos despedimos, a noite ia alta.

De que tanto conversamos? Na verdade, quem falou foi ele. E não seria difícil reconstituir tudo quanto disse. Pela primeira, e última vez, Monteiro Lobato desabafar-se [sic], e isso diante de um estranho! Não era homem de confidências íntimas, mas tinha prazer em relembrar o passado, particularmente as lutas literárias e comerciais em que se empenhara. As recordações não visavam nunca colocá-lo em pedestais. Inúmeras vezes tornou a contar e recontar velhas histórias, mas jamais como nesse dia, quando deu ao jovem admirador, em largos traços, o quadro por assim dizer completo da sua existência. Por quê? Com que razão? Difícil explicar. Aconteceu, simplesmente.

Estava criada a aliança. A partir desse dia, Lobato vai transformar Cavaleiro em seu interlocutor constante, freqüentando assiduamente sua casa e seu escritório e conhecendo, através dele, “inúmeros ‘novos’, a todos encantando com a prosa rica e pitoresca”.

Quando Lobato estava avaliando se publicaria ou não sua correspondência com Godofredo Rangel, pediu a Cavaleiro que lesse as cartas e opinasse. Diante do entusiasmo manifestado após a leitura, Lobato pede a ele, ou antes determina, que faça o prefácio. A partir de então Cavaleiro passará a ser um comentador autorizado e, de certa forma, um “continuador” da obra de Lobato, que sugere ao editor José de Barros Martins, que projetava comemorar o jubileu de *Urupês* “com uma bonita edição”, que lhe confiasse o estudo introdutório. Lobato vai finalmente fazê-lo seu herdeiro e arconte, escolhendo-o, antes de mudar-se para a Argentina, para guardião de seu arquivo, como conta Cavaleiro na seqüência de sua apresentação:

Logo após a publicação de *A barca de Gleyre*, ele apareceu uma noite. Não quis jantar. Ficou rodeando a mesa, beliscando coisas. Reclamou da casa. Muito pequena. Uma lata de sardinhas. Os livros andavam amontoados, por todos os cantos. Não se podia colocar nada mais ali. Foi ao escritório. Voltou. Como que estava a medir com os olhos os metros ou centímetros quadrados disponíveis. Por fim, esclareceu que ia mesmo de mudança para a Argentina. Talvez não voltasse.

Tinha uma papelada imensa, que de nada lhe servia, mas que lamentava botar fora, pois talvez se prestasse para reconstituir certa época da vida literária brasileira. Todo o movimento intelectual do País passara pelas saletas da Rua Boa Vista, entre os anos de 1918 e 1925. Possuía milhares de cartas e documentos. Mas perdera os dois filhos homens. As mulheres não se interessavam por essas coisas... Finalmente parou e, olhando-me firme, fez a pergunta que sem dúvida trouxera engatilhada:

– Quer ficar com o meu arquivo?

A pergunta, como é natural, deixou-me estatelado. Já havia visto parte desse material. Lera muitas cartas, usara mesmo certo álbum de recortes ao redigir a introdução de *Urupês*. Não podia desconhecer o valor daqueles documentos nem a importância do destinatário na vida mental do Brasil. Como responder, senão com um “Claro!”, bem aberto, bem acolhedor?

Mas a conversa morreu aí. Lobato não falou mais do arquivo nem procurei forçá-lo a se lembrar do oferecimento. Um dia, porém, estaciona na porta um carro e dele começam a descarregar pacotes de papéis, acompanhados de curto bilhete: “Parto mesmo para a Argentina. Tudo arrumado. Estou desfazendo a casa. Aí vai a papelada... Haverá lugar?”

Em seguida, finalizando a apresentação de seu trabalho, Cavalheiro revela que quando começou a “remexer na papelada”, escreveu para Buenos Aires informando a Lobato “alguns achados”, e transcreve um trecho da resposta recebida: “O arquivo... Nunca tive ânimo de revê-lo, mas suponho que deve conter muita coisa interessante. Felizmente está em boas mãos. Saiba batear, que apanharás algum ourinho nativo...” A frase de Lobato, escolhida e reproduzida por Cavalheiro, serve para investi-lo da autoridade outorgada pelo gesto do biografado que, fazendo dele um continuador de sua obra, delegou-lhe a tarefa de realizar o empreendimento para o qual lhe faltava ânimo. Lobato lhe conferira, junto com o arquivo, a missão de explorá-lo, missão que, cumprida, resultou na biografia que Cavalheiro então dá ao público, e cuja apresentação encerra em tom de modéstia: “Não sei bem se apanhei ouro ou cascalho, mas foi o que de melhor ficou na minha pobre bateia...”

Não sabemos que tipo de seleção Lobato teria feito dentre os documentos que possuía, quais deles teria considerado úteis à memória da vida editorial brasileira, da qual fizera parte, como diz ele mesmo em carta a Cavalheiro:

Parece incrível, mas a vida literária do Brasil, de 15 a 25, girou em redor de mim e da minha editora. Pelas cartas verás isso. Não havia quem não me procurasse, e eu ia lançando nomes e mais nomes novos, depois de haver aberto o país inteiro à entrada de livros. Aquela história de pular das trinta e tantas livrarias que tínhamos pelo país inteiro, únicos pontos onde se vendiam livros, para os 1200 e tantos consignatários de Monteiro Lobato & Cia., foi uma das etapas da

emancipação cultural do Brasil. Na correspondência há de encontrar muito reflexo disso.²

Na construção de sua biografia, Cavalheiro utilizará principalmente o arquivo, mas também as cartas de *A barca de Gleyre*. Seu texto de certa forma assume o ponto de vista de Lobato, assimilando longos trechos de autoria do biografado. Cavalheiro detém-se bastante na análise das obras publicadas, das quais apresenta um resumo, opiniões da crítica, revisões e alterações feitas por Lobato nas sucessivas edições. Ainda que tenha por Lobato uma evidente admiração, procura expor opiniões desfavoráveis para mostrar isenção de juízo.

Toda biografia é uma construção narrativa que busca conferir sentido à vida narrada e no caso de ser o biografado um escritor é provável que o biógrafo atribua a escritos dele, biografado, o status de testemunho veraz, produzindo um texto biográfico permeado de citações autógrafas do biografado, numa inextrincável costura de vida e obra em que a primeira oferece as chaves de leitura da segunda. Com o livro de Cavalheiro não é diferente, sendo visível a imbricação de enunciados seus com fragmentos de textos de autoria de Lobato, como no comentário a propósito da publicação de *Urupês*, em 1918, aqui apresentado a título de ilustração. Cavalheiro afirma que o livro caiu “como um bólido na pasmaceira em que vegetava a literatura brasileira”, marcando “um acontecimento sem precedentes nas letras nacionais”, caracterizando-se o movimento literário da época, repete ele, “por uma completa pasmaceira”, “pelo menos com referência aos prosadores”.³ O que Cavalheiro diz sobre a estréia de Lobato em livro lembra bastante a opinião do próprio Lobato sobre Euclides da Cunha, expressa no artigo “Euclides, um gênio americano”, anteriormente comentado: “O aparecimento d’Os sertões foi meteórico. Rebentou na lagoa verde do nosso marasmo mental como um trovão em dia sem chuva, desses que por muitos segundos ecoam pelas quebradas invisíveis.”⁴

Para confirmar sua avaliação, Cavalheiro faz um breve levantamento dos autores publicados no período imediatamente anterior a 1918, minimizando sua importância: os regionalistas Afonso Arinos, Simões Lopes Neto e Valdomiro Silveira, além de Lima Barreto, apontado como “o único caso realmente digno de

² LOBATO, *Cartas escolhidas*, t. 2, p. 189.

³ CAVALHEIRO, *Monteiro Lobato: vida e obra*, p. 201.

⁴ LOBATO, “Euclides, um gênio americano”, in *Na antevéspera*, p. 250.

menção”. Em seguida cita Lucia Miguel Pereira, a qual teria observado, “com toda justeza” que “com exceção de Lima Barreto, a ficção brasileira após o simbolismo (que não daria grandes prosadores, mas somente poetas), não passou de puro diletantismo”, o que constituiria, segundo a autora, “alarmante sintoma de esgotamento, de fim de época”.⁵

Edgar Cavalheiro não era propriamente um crítico literário, sendo portanto compreensível que tivesse recorrido a textos de crítica para legitimar o que seria o aspecto “obra” de seu trabalho, assim como recorreu a testemunhos e depoimentos de pessoas próximas a Lobato para a construção do aspecto “vida” – procedimentos que suscitam questões que dizem respeito aos padrões de escrita biográfica. A própria palavra do biografado abre a possibilidade de se observarem as escolhas envolvidas na construção biográfica. Tome-se, como exemplo, uma carta enviada da Argentina, certamente respondendo a carta anterior em que Cavalheiro referira-se às entrevistas realizadas em Areias, onde Lobato residira, com evidente intenção de reunir material para a biografia em preparação:

Não me lembro do tal Laurindo, e o que ele diz não é reflexo de impressões. “O Dr. Lobato era um grande homem.” Falso, falsíssimo. Eu não era coisíssima nenhuma, nem sequer um promotor decente. E nunca o vi mais gordo, nem ele a mim. Já as impressões da Ingrácia [sic] estão certas. Ela era irmã de Dona Júlia, a esposa do Julinho Sampaio tabelião, o meu único amigo e companheiro de prosa em Areias; morava em casa da irmã, única que freqüentávamos, e também vinha às vezes à minha casa. Essa não está inventando.⁶

Os comentários de Lobato são úteis para a reflexão a respeito da construção de biografias em geral, e da sua em particular, sobretudo porque o trecho acima citado será utilizado por Cavalheiro apenas parcialmente, que transcreve em nota um recorte da referida carta:

Quando Lobato estava na Argentina, mandei-lhe o depoimento de Dona Engrácia [sic], e em carta de 14/9/1946, respondeu-me o seguinte: “As impressões de Dona Engrácia estão certas. Ela era irmã de Dona Júlia, a esposa do Julinho Sampaio, tabelião, e meu único amigo e companheiro de prosa em Areias; morava em casa da irmã, única que freqüentávamos, e também vinha, às vezes, à minha casa. Essa não está mentindo.”⁷

Cavalheiro omite as restrições de Lobato ao “tal Laurindo” e transcreve exclusivamente a segunda parte do comentário, por meio do qual confere

⁵ CAVALHEIRO, *Monteiro Lobato: vida e obra*, p. 202.

⁶ LOBATO, *Cartas escolhidas*, t. 2, p. 196.

⁷ CAVALHEIRO, *Monteiro Lobato: vida e obra*, p. 704, nota 51.

credibilidade a seu texto, reafirmando sua “veracidade” e apagando as pistas que poderiam revelar para o leitor o que há de “falso” em qualquer biografia.

Por que teria Lobato escolhido Edgard Cavalheiro para depositário de seu arquivo pessoal? Sentindo-se velho, melancólico, adoentado, e, depois do período passado na cadeia, impedido de publicar qualquer opinião – o que o fez voltar-se para a tradução e para a revisão de seus próprios livros, que seriam reorganizados para a publicação de suas “obras completas” –, e preocupado com o fato de não ter “herdeiros”, pois seus dois filhos haviam morrido e ele não identificava nas filhas interesse pela literatura, é provável que Lobato tenha encontrado em Cavalheiro, então um promissor escritor, o jovem ao qual legar suas lembranças e dedicar seu afeto. O primeiro livro publicado por Cavalheiro em 1940 e enviado a Lobato era justamente uma biografia, a de Fagundes Varela. E Cavalheiro publicara em 1944 um estudo intitulado *Biógrafos e biografias* – o que o tornava altamente indicado para a tarefa. Além de todos os motivos de ordem prática, Cavalheiro tinha o mesmo nome do filho mais velho de Lobato – Edgard. Às vésperas de deixar o país, de partida para a Argentina, numa espécie de auto-exílio, Lobato encontra nele o herdeiro ideal e, num gesto de perfilhação simbólica que terá grande efeito para o jovem admirador, confia-lhe seu arquivo, fazendo dele seu biógrafo autorizado e fiel escudeiro.

Monteiro Lobato: vida e obra, publicado em 1956, vai se tornar referência obrigatória para todos que quiserem se aproximar de Lobato a partir de então, e terá trechos citados e reutilizados por outros autores, concorrendo para a cristalização de imagens e idéias continuamente reafirmadas. Um exemplo é *História da inteligência brasileira*, de Wilson Martins, obra extensa da qual o volume VI, publicado em 1978, aborda o período compreendido entre 1915 e 1930 e apresenta informações sobre Lobato em grande parte baseadas no trabalho de Edgard Cavalheiro. Utilizadas pelo autor para fundamentar sua análise literária, acabam alimentando um tipo de crítica biográfica demasiadamente psicologizante e redutora, segundo a qual toda a produção de Lobato parece ser originada em rancor e desejo de vingança.

Na opinião de Martins, o único livro que Lobato realmente escreveu foi *Urupês*, e devido ao sucesso alcançado com ele, Lobato teria raspado o que havia em suas gavetas e reunido textos antigos que resultaram em volumes desiguais – *Cidades Mortas e Negrinha* – e, a partir de então, teria abandonado a literatura e

se tornado um homem de ação. Ao que parece, nem Edgard Cavalheiro nem Wilson Martins consideram “literatura” os textos produzidos para crianças ou as crônicas e artigos publicados em periódicos e depois reunidos em volume, nem que os textos ficcionais também eram produzidos pelo “homem de ação” que Lobato sempre fora. Ao desprestígio da obra literária de Lobato, Wilson Martins contrapõe o enaltecimento da atividade editorial, supervalorizando a importância de sua atuação, conforme a tendência que o próprio autor aponta mais adiante, sem, contudo, escapar da armadilha.

No capítulo intitulado “Policarpo Lobato, ou as idéias de Jeca Tatu”, Monteiro Lobato é apresentado como encarnação, na vida real, de Policarpo Quaresma, personagem de Lima Barreto apresentado no capítulo imediatamente anterior. Na análise de Martins, ao herdar a fazenda do avô Lobato teria sido tomado de “sôfrego entusiasmo pelas possibilidades que se lhe apresentavam”, nas palavras de Edgard Cavalheiro que ele reproduz. O fracasso do empreendimento do fazendeiro teria dado origem ao personagem Jeca Tatu, “o antimito do nacionalismo baboso, o símbolo desmistificador, simétrico ao Policarpo Quaresma”⁸, e “primeiro manifesto do que passaria para a história com o nome de Modernismo”⁹.

A idéia de proximidade entre o pensamento de Lobato e o dos modernistas, em sua opinião, igualmente marcados por um projeto nacionalista do qual fazia parte toda a intelectualidade brasileira no período em questão, é recorrente ao longo do volume e introduzida pela citação de carta de Oswald de Andrade a Lobato transcrita de *Ponta de lança*¹⁰. A afastá-los haveria a concepção estética (tanto nas artes plásticas quanto na literatura). Lobato colaborava n’*O Pirralho*, de Oswald, onde este publica em 1917 um capítulo de João Miramar, “completamente diverso do que o seria em 1923, depois que Oswald de Andrade o reescreveu, ao entrar em contato com Blaise Cendrars e a nova literatura européia” – o que mostra que naquele momento os futuros modernistas não o eram ainda. “Havia, de um lado, o nacionalismo, que estimulava a inspiração regionalista, a narrativa sertaneja, a poesia patriótica, o interesse pelo ‘dialeto caipira’ e as evocações historiográficas” (do que serve de exemplo a campanha

⁸ MARTINS, *História da inteligência brasileira*, v. VI, p. 13.

⁹ MARTINS, *História da inteligência brasileira*, v. VI, p. 14.

¹⁰ MARTINS, *História da inteligência brasileira*, v. VI, p. 14.

nacionalista “de regeneração” “dos males que nos adoecem e envergonham” empreendida por Olavo Bilac e a exposição de obras de arte representando o Saci); havia, por outro lado, “a obscura atração do internacionalismo e das vanguardas puramente estéticas”¹¹.

Martins também situa no referido contexto nacionalista a reação de Monteiro Lobato à exposição de Anita Malfatti, em 1917, remetendo o leitor ao capítulo “O estopim do Modernismo” do livro *História do Modernismo brasileiro*, de Mário da Silva Brito. Prossegue esclarecendo que o crítico não se opunha propriamente ao “futurismo”, mas condenava os trabalhos expostos por sua falta de autenticidade, por não refletirem “as aspirações de nacionalismo artístico do momento”.¹²

Neste ponto, Wilson Martins assume a defesa de Lobato:

E se, em conseqüência da crítica de Lobato, mas apesar do apoio entusiástico e ruidoso que logo encontrou nos grupos modernistas, Anita Malfatti recuou e desapareceu, isso se deve à sua própria “falta de firmeza”, às “indecisões” com que enfrentava o novo estilo – o que apenas confirma que Lobato e Pestana tinham efetivamente razão.¹³

Cumprе lembrar que o “apoio entusiástico e ruidoso” dos modernistas só viria a posteriori. Em resposta aos artigos de Lobato, apenas Oswald de Andrade se manifestou, e mesmo moderadamente. Menotti del Pichia só publicaria sua defesa um ano depois, e Mario de Andrade lhe faria eco em 1922. Mas o fato é que em 1917 Anita Malfatti não era a unanimidade que os modernistas depois nos quiseram fazer crer.

No capítulo intitulado “O imenso hospital”, em que aborda as campanhas de saneamento e as preocupações da intelectualidade com a saúde dos brasileiros, Wilson Martins se detém novamente em Lobato, agora a propósito da publicação de *Urupês*, afirmando que

malgrado o tom revolucionário e anticonvencional [de] [dos artigos] “Velha praga” e “Urupês” – que eram também um manifesto contra os aspectos mais salientes e característicos que o nacionalismo e o regionalismo haviam adquirido entre nós – *Urupês* [...] era um livro regionalista, na linhagem dos Afonso Arinos, dos Simões Lopes Neto, dos Valdomiro Silveira, e como tal foi, não apenas reconhecido, mas aclamado, e respondia, de resto, ao nacionalismo visceral de Lobato.¹⁴

¹¹ MARTINS, *História da inteligência brasileira*, v. VI, p. 66.

¹² MARTINS, *História da inteligência brasileira*, v. VI, p. 67-68.

¹³ MARTINS, *História da inteligência brasileira*, v. VI, p. 68.

¹⁴ MARTINS, *História da inteligência brasileira*, v. VI, p.115.

Nacionalismo que Martins considera um traço comum aos intelectuais do período, e que vinha expresso numa obra “literariamente e estilisticamente convencional”. Teria sido, na sua opinião (que repete a de Cavalheiro) “erro irreparável” a inclusão dos artigos “Urupês” e “Velha praga” no volume originalmente de contos, “para dar-lhe mais corpo tipográfico”. O sucesso editorial surpreendente teria sido portanto “um sucesso equívoco e até ultrajante, devendo-se não à qualidade dos contos, mas à furiosa polêmica nacional que logo se ateou a propósito do apêndice (cuja publicação original tivera um alcance relativamente limitado)”¹⁵.

Jeca Tatu, tomado pela opinião pública como “símbolo da nacionalidade”, será veementemente defendido, o que vai deixar seu criador “numa constrangedora defensiva”, fazendo surgir nele “um rancor psicanalítico contra o pobre Jeca”, que traria entre outras conseqüências “a rejeição da literatura para adultos” quando, “marginalizado pelos modernistas, Lobato vai ‘abandonar a literatura’, transformando-se em homem de ação”. Wilson Martins recomenda que “guardemos no espírito este fio condutor para compreender corretamente a série de metamorfoses compensatórias que vai ser a sua carreira, até ao fim da vida”, “decisões que se passam fora do âmbito da consciência”¹⁶.

A chave do “rancor psicanalítico contra o Jeca” será acionada várias vezes por Martins, que traça um verdadeiro perfil psicológico de Lobato cada vez que se refere a um de seus textos. Para ele a versão seguinte do Jeca, na qual o personagem termina curado de seus males e por isso cheio de ânimo, bem como o prefácio à 4ª edição de *Urupês*, em que Lobato lhe pede perdão porque ignorava que era assim “por motivo de doenças tremendas”, ambos de 1919, teriam sido “o honroso trampolim de que Lobato necessitava para safar-se do beco sem saída em que se havia colocado com a história do Jeca e cujas precipitações, ele obscuramente percebia, ameaçavam destruir-lhe ou danificar-lhe a reputação de escritor e de patriota”, um esforço de Lobato para recuperar “*em termos nacionalistas* [grifo do autor], o público que o aparente antinacionalismo de *Urupês* ameaçara fazê-lo perder”¹⁷. Além disso, fazendo eco aos médicos Belisário Pena (“o Brasil é ainda um imenso hospital”) e a Arthur Neiva, e

¹⁵ MARTINS, *História da inteligência brasileira*, v. VI, p.115.

¹⁶ MARTINS, *História da inteligência brasileira*, v. VI, p. 116.

¹⁷ MARTINS, *História da inteligência brasileira*, v. VI, p. 117.

“adotando, como tática instintiva de combate, o ultranacionalismo” publica uma série de artigos que “sob os auspícios da Sociedade de Eugenia de São Paulo e da Liga Pró-Saneamento do Brasil, comporiam o volume do *Problema vital*”, publicado em 1918.¹⁸

Wilson Martins retorna ao tema do Jeca quando aborda o modernismo, no capítulo “O riso claro dos modernos”, e enumera as várias defesas do caboclo brasileiro suscitadas pelo personagem, acusado de anti-patriota, a citação que mereceu de Rui Barbosa em discurso durante a campanha presidencial, e a proliferação de sua imagem pela pena de diferentes caricaturistas.¹⁹

O autor de *História da inteligência brasileira* apresenta um ponto de vista particular a respeito da relação de Lobato com o Modernismo, e afirma que o volume *Idéias de Jeca Tatu*, de 1919, “já contém todo o ideário do Movimento Modernista”²⁰, mas tem pouca repercussão pois os modernistas, “a quem teria cabido discuti-lo, não tinham o menor interesse em tornar conhecida a obra de um escritor que procuravam ridicularizar como inimigo das idéias novas e que, entretanto, lhes havia antecipado boa parte da doutrina” e cuja idéia central era “libertemo-nos da imitação estrangeira”. Entre os artigos do livro figura o que trata da exposição de Anita Malfatti, só agora intitulado “Paranóia ou mistificação?”, ladeado por outros que lhe servem de enquadramento na afirmação de uma “arte nacional”²¹. Segundo Martins, “no que se refere à teoria e, até, à genuinidade brasileira, Lobato escrevia, com *As idéias de Jeca Tatu*, o segundo manifesto modernista”, que foi “cuidadosamente ignorado pela história literária”, assim como já havia escrito o primeiro, quatro anos antes, com “Urupês”. Os modernistas o teriam combatido “por haver sempre criticado aquilo que na arte modernista *não era brasileiro*, os conceitos e estilos de importação, a *imitação compulsiva*”.²²

Algumas destas idéias serão retomadas e examinadas por Tadeu Chiarelli em *Um Jeca nos vernissages*, texto que comentaremos adiante, para demonstrar como as violentas e tardias reações dos modernistas à opinião de Lobato sobre a

¹⁸ MARTINS, *História da inteligência brasileira*, v. VI, p. 145.

¹⁹ MARTINS, *História da inteligência brasileira*, v. VI, pp. 145-7.

²⁰ MARTINS, *História da inteligência brasileira*, v. VI, p. 149.

²¹ MARTINS, *História da inteligência brasileira*, v. VI, p. 168.

²² MARTINS, *História da inteligência brasileira*, v. VI, p. 169. Grifos do autor.

exposição de Anita Malfatti visavam na verdade à construção do que denomina “história ideal do modernismo”.

Tratando da “crise de consciência por que passava o Modernismo” em 1924, com a publicação do “Manifesto da poesia Pau-Brasil”, Wilson Martins aponta a fundação, no Rio, “de uma revista modernista com o nome antimodernista de *Estética*” – e a transformação da “antimodernista *Revista do Brasil* em modernista (em termos!), com Sérgio Milliet na secretaria e sob a direção de Paulo Prado”. Citando um trecho de artigo de Paulo Prado “altamente elogioso de Becheret”, reproduz seu início para ressaltar que só então “se começava a perceber a *significação* (grifo do autor) do que ocorrera dois anos antes”. E continua: “Dentro de pouco tempo – talvez bem pouco, o que se chamou em fevereiro de 1922, em São Paulo, a Semana de Arte Moderna, marcará uma data memorável no desenvolvimento literário e artístico do Brasil”²³.

O que Martins nomeia “significação” pode ser tomado como o processo de valorização do que “se chamou em fevereiro de 1922, em São Paulo, a Semana de Arte Moderna”, empreendido em conjunto por artistas e críticos disputando a hegemonia no campo literário. Era o começo da canonização dos modernistas e da marginalização dos “outros”, Lobato entre eles. Processo que levaria Tristão de Ataíde a formular a expressão “pré-modernismo”, amplamente aceita e adotada pelos críticos e historiadores da literatura brasileira, por meio da qual designava-se toda a produção literária desde o fim do século XIX até 1922, data que passa a marco histórico para o qual deveriam obrigatoriamente convergir os cursos da poesia e da prosa de ficção.

²³ MARTINS, *História da inteligência brasileira*, v. VI, p. 318.

Tomando como ponto de partida um comentário de Antonio Candido, tecido durante os debates sobre problemas da historiografia literária na América Latina realizados no âmbito de um encontro na UNICAMP, e transcrito por Ana Pizarro na introdução de *Literatura como processo*, Flora Süssekind aponta a necessidade de incorporação, na reflexão sobre arte e cultura, dos diferentes ritmos e da multiplicidade de tempos vividos no interior do sistema cultural latino-americano, e rastreia o interesse de Candido pelo tema. Segundo a autora, desde seus primeiros trabalhos sociológicos dos anos 50, como a pesquisa sobre a vida do caipira, *Parceiros do Rio Bonito*, e os estudos sobre o cururu, dança cantada presente em regiões de Mato Grosso, Goiás e São Paulo, até a identificação, no Romantismo, de uma corrente poética humorística, embora particular, coexistente com o lirismo hegemônico, em *Formação da literatura brasileira*, é possível reconhecer em Candido uma atenção continuada à diversidade de tempos experimentados por diferentes grupos sociais no Brasil, em geral estando associada a região rural e periférica à idéia de atraso quando comparada à cidade.¹

Pizarro trata do assunto remetendo-se à diversidade étnica que constitui as populações da atual América Latina, apontando a inconsistência da periodização a partir da ótica do colonizador, segundo a qual as literaturas indígenas estariam confinadas à rubrica “antecedentes”, sendo desconsiderada toda a produção posterior ao século XVI e mesmo a atual. Daí a necessidade imperiosa de se traçar de outra maneira a história literária, desfazendo a série cronológica contínua e homogeneizadora. Uma das proposições resultantes do encontro é a de que se estudem determinados projetos estéticos não como uma ocorrência circunscrita a um período de tempo delimitado, mas como uma continuidade com manifestações em diferentes momentos, como é o caso do Barroco na América hispânica e do

¹ SÜSSEKIND, “Relógios e ritmos”, in *A voz e a série*, p. 71-103. As citações a seguir são retiradas deste ensaio.

Regionalismo na literatura brasileira² – cujo conceito que vem sendo discutido atualmente.

Dando continuidade à argumentação inicial, Flora Süssekind centra sua observação na literatura brasileira e, diante da constatação de que “justamente no âmbito dos estudos histórico-literários” “talvez não se tenha trabalhado suficientemente a questão da multiplicidade temporal”, propõe que “em vez de se privilegiarem tendências evolutivas lineares ou vastas extensões temporais homogêneas”, “um modo eficiente, num primeiro momento, de considerar esta questão” seria “o recorte de períodos em que esta multiplicidade cumprisse papel decisivo no sistema sócio-cultural brasileiro”. A título de exercício, aponta alguns exemplos de tematização de “tensões temporais”, dentre os quais dois do período que se convencionou chamar pré-modernismo, que revelam a diversidade de tratamento de questões referentes ao tempo na ficção dessa época: o primeiro, retirado de *A profissão de Jacques Pedreira*, de João do Rio; o segundo, de *Vida ociosa*, romance publicado pela editora de Lobato, de autoria de ninguém menos que Godofredo Rangel, seu grande amigo e interlocutor.

No ensaio citado, “Relógios e ritmos”, Flora Süssekind dá continuidade à reflexão sobre a relação dos escritores com o horizonte técnico da sociedade brasileira no fim do século XIX e começo do XX, iniciada com *Cinematógrafo de Letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*, reflexão inserida no projeto de revisão historiográfica da literatura produzida nesse período, da qual um marco importante foi o Seminário, e o livro dele resultante, *Sobre o pré-modernismo*.³

Como resultado dessa nova maneira de se abordar a produção pré-modernista, os autores que habitualmente estiveram associados ao regionalismo na literatura brasileira, e que por isso foram relegados a segundo plano, passam a ser estudados com mais cuidado, menos genericamente.

E seria também o caso de se rever a posição, nesse quadro, da obra ficcional de Lobato, em geral tratada pela crítica como mais um exemplar do desgastado regionalismo que agoniza às vésperas do grande e redentor modernismo. Talvez se possam tomar alguns momentos da ficção de Lobato como exemplos dessa “tensão temporal”, como encenação de uma lógica diferente daquela, hegemônica, segundo a qual o Brasil se tornou, com o advento da

² PIZARRO, “Introducción”, in *La literatura latinoamericana como processo*, p. 13-67

³ Fundação Casa de Rui Barbosa, *Sobre o pré-modernismo*.

República, um país moderno, urbano e cosmopolita. Ao apresentar situações e personagens marginais, representantes de uma cultura de tradição oral, vivendo afastados dos grandes centros, com hábitos arcaicos e, talvez por todas essas razões reunidas, detentores de saberes esquecidos e capazes de gestos extremados, Lobato estaria revelando, para o Brasil que lê, o outro Brasil em geral desconsiderado, embora seu contemporâneo. Em vez de ser visto como “passadista”, pode ser encarado como um escritor atento às tensões e contradições de uma sociedade que abriga experiências de diferentes tempos históricos.

Mesmo porque as restrições em geral apontadas na produção regionalista – que para Antonio Candido revela uma “consciência amena do atraso” da sociedade brasileira em relação a nações mais desenvolvidas – não são marcantes na ficção de Lobato, que estaria, ao contrário, mais próximo dos autores que Candido situa a partir dos anos 50, mais críticos e menos complacentes com a situação nacional, o que corresponde à “consciência dilacerada do subdesenvolvimento”.⁴ O entusiasmo de Lobato pelas conquistas da Modernidade, tais como os avanços nos campos da higiene, da saúde e da educação, faz com que se torne imperiosa, para ele, a democratização de tais conquistas, tarefa que lhe parece sempre adiada pelas autoridades competentes e pela qual se bate em sua atividade de publicista.

A respeito da íntima relação entre o fazer literário e a realidade social em que está inserido o autor, Ana Cristina Chiara faz observações bastante interessantes sobre a persistência do naturalismo na literatura brasileira contemporânea que podem iluminar igualmente as razões de certas opções de escritores como Lobato.⁵ O artista ou escritor nacional é desafiado “por um refluxo constante de cobranças do real”, e “sente o peso da pata do mundo sobre a mão que digita o teclado ou rabisca notas num pedaço de papel”. E lembra que desde o século XIX o naturalismo encontrou “um lugar recorrente nas práticas da prosa de ficção”, com seus textos que incursionavam “por temas até então considerados obscenos, degradantes e com foco nas camadas mais pobres da população” aproximando escritores e leitores de realidades estranhas a eles. Numa sociedade como a brasileira, marcada historicamente pelo “incontornável abismo

⁴ CANDIDO, “Literatura e subdesenvolvimento”, in *A educação pela noite e outros ensaios*, p. 140-162.

⁵ CHIARA, “O real cobra seu preço”, in OLIVEIRA (Org.), *Linhas de fuga*, p. 23-39. Todas as citações deste parágrafo são referentes a este artigo.

entre classes sociais”, narrativas desse tipo se tornariam “uma espécie de imposição moral”. A autora retoma uma referência de Silviano Santiago – forma-prisão –, utilizada no ensaio “Eça, autor de Mme. Bovary”, mas servindo para designar uma “imposição da expressão” diferente daquela de que trata Santiago:

Ao contrário do que pensavam os modernistas (críticos e artistas) quando preconizavam a ruptura com as formas do passado, uma das forças da linguagem estética é o poder da ‘forma prisão’, ou seja, quando o artista se vê sem escolha e tem que curvar espinha a uma imposição da expressão: só pode dizer daquela forma. Não é livre para dizer, de outro modo, o que quer ser dito, o que precisa ser dito. No caso brasileiro, esta forma-prisão está relacionada à estética naturalista em decorrência da pressão do real.

A crítica literária brasileira, todavia, tende a condenar o naturalismo considerando-o um estilo enrigido e artificial, sem, contudo, refletir sobre suas possíveis motivações na consciência do artista: um realismo moderno e empenhado que assume seu compromisso social, “uma forma de responsabilidade lingüística da prosa de ficção reclamada pela realidade”.

Para Silviano Santiago a forma-prisão é o modelo da literatura da metrópole, com o qual o escritor periférico obrigatoriamente dialoga, como mostra ser o caso de Eça de Queirós, que escreve *O primo Basílio* como uma versão portuguesa (e, na opinião de Santiago, melhor) do romance de Flaubert. Chiara, por sua vez, acredita que o modelo que submete o escritor e o obriga a “curvar espinha” seria não uma obra mas um estilo, no caso o naturalismo ao qual se filia uma linhagem de artistas, “descendentes de Zola”, que assumem o compromisso de retratar a realidade. A persistência da forma naturalista na literatura brasileira contemporânea seria, nesse caso, consequência do “peso da pata do mundo” sobre a mão do escritor, confrontado com “a força impositiva da violência, da miséria, e do achincalhe” numa sociedade desigual como é a nossa. Peso que, se é perceptível nas obra de Euclides da Cunha e Lima Barreto, pode também ser entrelido em vários textos situados na vasta prateleira dos regionalistas, dentre os quais destaca-se Monteiro Lobato, escritores do tipo “realistas comprometidos”, para os quais “é uma necessidade imperativa para o artista mergulhar na problemática de seu tempo”. Tempo este, no caso da América Latina, “governado pela brutalidade dos fatos” que “reclama um estilo literário sobrecarregado, intenso e violento, saturado de imagens fortes, aberrantes”.

Novas leituras e abordagens da produção chamada pré-modernista são possíveis atualmente porque a literatura pode ser tratada em relação com outros produtos culturais, o que amplia o campo de visão do observador e possibilita uma aproximação do objeto literário em diálogo com conhecimentos oriundos de outras disciplinas.

Em vez de insistir na simples oposição entre modernistas e pré-modernistas, recorrente na crítica e historiografia literária, pode-se observar as tensões e as trocas entre escritores que, embora tenham construído trajetórias e feito opções estéticas diferentes, foram contemporâneos. Para isso, a leitura dos arquivos e das biografias pode ser útil, revelando motivações e vontades esclarecedoras.

Na apresentação de seu estudo sobre as biografias de Machado de Assis, Maria Helena Werneck propõe a construção de “um pensar saudável” em relação aos textos biográficos, baseando-se no pensamento de Nietzsche, exposto em *O crepúsculo dos ídolos*, e sugerindo que se veja na vida do artista aquilo que serve de “estimulante à afirmação contida na própria obra de arte, a vontade de poder do artista como tal”. Para tanto, a autora dirige também ao biógrafo “as perguntas originalmente formuladas para se compor biografias de homens que fizeram sucesso, tais como: Quem? Quais são as forças que se afirmam? De que vontade este quem é possuído? Quem é que se exprime, se manifesta e mesmo se esconde nessa vontade?”¹ Questionamento que resulta em um leitor de biografias interessado não em saciar sua “sede de história”, atitude condenada por Nietzsche, mas em identificar as “variadas maneiras de interpretar e representar, sob a forma de uma narrativa, os acontecimentos da vida do escritor.”

O leitor que se colocar nesta posição vai se deparar com vontades bastante variadas nas referências biográficas a Monteiro Lobato. Embora apenas Edgard Cavalheiro tenha se dedicado a escrever sobre o autor uma biografia de peso, referências à sua vida (via Cavalheiro, nem sempre citado) são constantes na abordagem de sua obra – como o fato de ter sido fazendeiro quando se trata de Jeca Tatu ou de gostar de pintura quando o assunto é Anita Malfatti.

Quando escreve sua biografia, Cavalheiro aborda o modernismo tentando mostrar o que havia em Lobato de modernista, citando Tristão de Ataíde, segundo o qual *Urupês* em 1918 e mesmo *A menina do narizinho arrebitado* em 1921 haviam precedido o movimento, e Oswald de Andrade que considerava Lobato “o primeiro

¹ WERNECK, “Um pensar saudável sobre biografias”, in *O homem encadernado*, p. 17-30.

reformador da prosa brasileira”.² Curiosamente, é em longa nota, e não no corpo de texto, que Cavalheiro apresenta informações importantes colhidas no arquivo, sem contudo fazer referência ao artigo “O nosso dualismo”, já comentado em “O povo de papel” e peça importante na troca de farpas.

Mesmo espíritos superiores, como Mário de Andrade e Manuel Bandeira, jamais perdoaram a Monteiro Lobato o artigo sobre Anita Malfatti. E cometeram contra o escritor clamorosas injustiças. Bandeira, por exemplo, em *Noções de História das Literaturas* (Cia. Editora Nacional, São Paulo, 1942) nem sequer o menciona, apesar de não esquecer Afonso Arinos, Alcides Maia, Simões Lopes Neto, ou mesmo nomes sem a mínima importância literária como Domício da Gama, Pedro Rabelo, e tantos outros mais. Lobato *conteur* ou cronista não existe nas *Noções*. No entanto, ao referir-se ao movimento modernista não se esquece do artigo do “escritor Monteiro Lobato” sobre Anita Malfatti. Mário de Andrade nem isso. Na conferência “O Movimento Modernista” menciona o autor de *Urupês* como “pintor”, e com muito exagero diz que o “celebérrimo artigo” sobre a pintora, “embora fosse um chorrião de tolices, sacudiu uma população, modificou uma vida”. Como se os 600 ou 700 mil habitantes de São Paulo estivessem todos voltados para uma exposição de pintura, ou para um artigo de jornal. A má vontade de Mário é estranhável e, pode-se afirmar, inteiramente gratuita, pois quando nos Estados Unidos Monteiro Lobato tudo fez para que “Macunaíma” fosse traduzido e editado em inglês. Uma carta de Mário, de 31 de agosto de 1930, agradece-lhe os esforços despendidos e faz votos para que retorne logo ao País “dando pro Brasil uns novos *Urupês*”. No entanto, vinte anos depois, ao lembrar a “Semana”, nega-lhe o título de escritor.³

Tadeu Chiarelli vai esmiuçar a “querela” entre Lobato e os modernistas em *Um Jeca nos vernissages*, uma análise da crítica de artes plásticas de Lobato compreendida a partir da leitura dos textos publicados em *O Estado de São Paulo* e na *Revista do Brasil*, entre 1916 e 1919

Estudando os artigos de Lobato, Chiarelli procura acentuar a coerência de seu projeto estético e desmontar os argumentos dos modernistas, segundo os quais sua reação negativa se devia ao fato de ser “mau pintor” e “ressentido”, desautorizando sua opinião. E mostra como Mario da Silva Brito, em sua *História do modernismo brasileiro*, participa dessa construção, endossando a versão dos modernistas.

O autor parte da polêmica em torno da arte moderna iniciada com a publicação de “A propósito da exposição Malfatti”, em junho de 1917, e mostra como os ataques dos modernistas a Lobato, embora tardios e equivocados, foram úteis para a construção da versão segundo a qual Malfatti teria se afastado da arte moderna por ter recebido golpes muito duros do crítico. Na verdade, segundo o mesmo autor, a pintora em 1917 já estaria, por iniciativa própria, abandonando o expressionismo e se aproximando de uma estética mais convencional e voltada para a tradição brasileira, o que era

² CAVALHEIRO, *Monteiro Lobato: vida e obra*, p. 312-313.

³ CAVALHEIRO, *Monteiro Lobato: vida e obra*, p. 711-712. Nota 93.

inadmissível para os modernistas, que transformaram a providencial crítica de Lobato no motivo da mudança de rumo do trabalho da pintora, estratégia colocada em prática por Menotti del Picchia com a publicação em novembro de 1920 de uma crônica em sua coluna no jornal *Correio Paulistano*, na qual mencionava o caso. Era de certo modo uma resposta à inclusão do texto originalmente publicado com o sóbrio título “A propósito da exposição Malfatti”, no livro *Idéias de Jeca Tatu*, reunião de textos sobre artes plásticas publicado em 1919, e que passou a ser intitulado “Paranóia ou mistificação?”, a fim de reafirmar a posição de seu autor frente aos ataques que vinha recebendo dos futuros modernistas.⁴

Tais ataques buscavam desqualificar a opinião de Lobato, desconsiderando o fato de que ele escrevia então críticas consistentes, acompanhava de perto as exposições de São Paulo, tinha uma posição solidamente construída a favor de uma estética naturalista e publicava suas críticas regularmente na imprensa, sendo reconhecido como o mais importante crítico da época. Sua opinião não era, portanto, apenas a de um pintor frustrado e bilioso, como afirmaria, depois da Semana de 22, Mário de Andrade, empenhado em fazer de Anita Malfatti a mártir do Modernismo.⁵ A partir de então, a desautorização de Lobato teria sido repetida sem ser analisada, sendo incorporada por Mário da Silva Brito em sua *História do modernismo brasileiro*, que encampou a estratégia de eleger Lobato como algoz de Malfatti⁶. A versão de Brito para o episódio, foi sendo repetida posteriormente, até mesmo por Edgard Cavalheiro, que em sua biografia faz uma análise apressada dos fatos e do livro *Idéias de Jeca Tatu*.

Carmen Lucia de Azevedo faz, em sua dissertação de mestrado intitulada *Monteiro Lobato: um moderno não modernista*, uma leitura bastante interessante do arquivo pessoal de Lobato, reproduzindo e organizando cronologicamente documentos que quando reunidos se tornam mais esclarecedores do que quando vistos separadamente. Revela, por exemplo, como a publicação do artigo “O nosso dualismo”, no qual, em meio a preocupações com a língua nacional, Lobato atribuía a Oswald de Andrade a liderança do movimento modernista, foi a verdadeira motivação de Mario de Andrade para que escrevesse seu “Pós escriptum pachola”, uma resposta agressiva em que faz o necrológio do autor de Urupês. E recupera duas cartas que mostram a continuidade da relação entre assassino e assassinado, citadas brevemente na nota de

⁴ Chiarelli, *Um jeca nos vernissages*, p. 25.

⁵ Chiarelli, *Um jeca nos vernissages*, pp. 26-30.

⁶ Chiarelli, *Um jeca nos vernissages*, p. 33

Cavalheiro reproduzida acima. Na primeira, Lobato escreve de Nova York, onde é adido comercial do Brasil, pedindo dois exemplares de *Macunaíma* visando a intermediar sua tradução para o inglês e publicação nos Estados Unidos. Dizendo humoradamente enviar a carta de além-túmulo, comenta em tom de galhofa que “há de tudo na vida, até mortos que escrevem cartas aos matadores”. Na segunda, Mario responde enviando-lhe os volumes solicitados e mostrando-se interessado na tradução. Agradecido e afetuoso, termina também em tom de gracejo: “No mais, seu vingado morto-vivo, viva feliz aí no comércinho de Nova York, como e quanto quiser. Porém nada neste mundo me impede de desejar você morrendo de fome nestes brasis, vivendo de expedientes, xingando de canalha e pra baixo o Washington e o Prestes, e dando pro Brasil uns novos ‘Urupês’.”⁷

Do trabalho de Carmen Lucia emerge o Lobato “moderno não modernista”, editor arrojado, publicista profícuo e escritor de sucesso, empenhado na modernização da sociedade brasileira, mas que não aderiu ao movimento modernista.

Vem de Cassiano Nunes, um apaixonado estudioso de Lobato, outra contribuição para a revisão da posição de Lobato em relação à obra de Mario de Andrade, em carta pouco conhecida citada por Nunes em conferência proferida na ABL e reproduzida artesanalmente pelo autor.

Notável coleção de cartas chegou-me surpreendentemente em casa, como presente. E que presente! Trata-se da coleção de cartas que Lobato remeteu ao romancista Flávio de Campos. Devo essa oferta à viúva do autor de PLANALTO, D. Hildegard Pires de Campos, senhora que ainda não tive o prazer de conhecer pessoalmente. Essas cartas são muito interessantes porque revelam as opiniões literárias de Lobato na última fase de sua vida. Desvelam também a equanimidade de Lobato, que muita gente só vê, através da luneta modernista, como misonéista, inimigo da modernidade. Vejam só o que Lobato diz a respeito de seu antagonista Mário de Andrade, a quem Flávio queria atacar por seu romance PLANALTO ter sido castigado pela crítica do autor de BELAZARTE: “Tu és um monstro de orgulho, Flávio. Pois queres atacar ao Mário só porque ele exerceu o seu natural direito de crítica? Ele não te insultou, não te ofendeu. Como então revidar? Revidar ao quê? Se tiras ao crítico a liberdade de criticar, matas a crítica, Flávio. Faço votos para que a Censura impeça a saída do teu artigo no “Casmurro”. Fica feio para você danar com um cabra criticante só porque ele não gostou do teu livro da maneira pela qual querias que ele gostasse. Mário é um grande crítico. Mário é notabilíssimo. Mário, pelo seu talento sem par no analisismo criticista, tem direito a tudo, até de meter o pau em você e em mim. Eu tenho levado pancadinhas dele. Certa feita chegou a publicar meu necrológio. Matou-me e enterrou-me. Em vez de revidar, conformei-me e sem mudar a minha opinião sobre ele. Inda esta semana cortei um pedaço de artigo dele sobre a nossa língua, ótimo. Mário é grande. Tem direito até de nos matar à moda dele.”⁸

⁷ AZEVEDO, *Monteiro Lobato: um moderno não modernista*. Ver especialmente o capítulo intitulado “Monteiro Lobato X modernistas, uma falsa questão?”, p. 28-36, e anexos p. 68-80.

⁸ NUNES, *A correspondência de Monteiro Lobato*.

Enio Passiani, no livro *Na trilha do Jeca*, estuda a trajetória de Lobato observando as forças sociais atuando no campo literário, a partir do modelo de Bourdieu, e utiliza de modo produtivo as informações biográficas. As diferentes posições ocupadas por Lobato determinariam as diferentes (e correspondentes) relações que os modernistas estabeleceram com ele. Por esse motivo, Mario de Andrade teria escrito o necrológio só depois da falência da Editora Monteiro Lobato & Cia, e do conseqüente enfraquecimento, no campo literário, da posição do criador do Jeca Tatu.

Para Passiani, este assassinato simbólico de Lobato por Mario de Andrade, através da publicação de seu necrológio, foi possível porque nessa ocasião Lobato não estava mais ocupando um lugar de destaque no campo da literatura. Trabalhando com categorias sociológicas, Passiani mostra como a figura pública de Lobato estava enfraquecida depois da falência de sua editora, o que fazia dele um alvo fácil para um Mario de Andrade que até então evitara dirigir para ele sua pontaria. Sentindo-se acuado, Lobato teria optado por se deslocar para um campo próximo, o da literatura infantil, onde estaria poupado de confrontos, reinando absoluto.

O sociólogo apresenta argumentação semelhante utilizada por Tadeu Chiarelli para explicar o afastamento de Lobato da crítica de artes plásticas, depois dos problemas decorrentes de seu artigo sobre Anita Malfatti, e destaca o papel da crítica de Antonio Candido na canonização do modernismo. Ao conferir ao modernismo o status de “divisor de águas” da literatura brasileira, Antonio Candido assume o mesmo ponto de vista e o mesmo discurso dos participantes do movimento, dos quais seria, de certa forma, um herdeiro. O silêncio do crítico em relação à obra de Lobato, cujo nome sequer é mencionado em um texto panorâmico como é “Literatura e sociedade de 1900 a 1945”, dá continuidade à “execução simbólica” de que o autor fora vítima. Por outro lado, Candido o ataca por tabela quando aponta os sérios limites e fraquezas da literatura regionalista, anterior a 22, à qual habitualmente seus livros de contos são associados.⁹

Anderson Pires da Silva, em sua tese de doutoramento mencionada anteriormente, supõe, por sua vez, que o silêncio de Antonio Candido em relação a Lobato em “Literatura e cultura de 1900 a 1945” se deve ao fato de que Lobato de certa forma comprometeria a argumentação da análise ali apresentada. Segundo seu raciocínio, Candido incorpora em seu procedimento crítico os ditames modernistas,

⁹ PASSIANI, *Na trilha do Jeca*, p. 100-107.

colocando este movimento como marco inaugural e deixa de considerar o que há de concordância e mesmo pioneirismo na obra de Lobato, anterior a 1922.

Wilson Martins, como já se viu, insiste nas explicações psicologizantes do percurso literário de Lobato, que segundo sua opinião teria sido submerso pela onda modernista e, “subconscientemente convencido da própria exaustão como criador de literatura, toda sua glória repousando sobre uma desesperada raspagem de gavetas”, teria acabado por “repudiá-la” de “maneira sardônica”: dedicando-se aos “livros para crianças”¹⁰

Como também já foi mencionado, há uma espécie de compensação da avaliação negativa da obra literária de Lobato por um certo exagero no elogio da “revolução editorial” por ele empreendida. Wilson Martins termina reforçando essa versão ao apresentar, por exemplo, duas notas da *Revista do Brasil* a respeito, precisamente, do extraordinário movimento editorial que então se verificava em São Paulo.

Passiani aponta também em Candido uma “referência positiva a Lobato” no que diz respeito “à sua atuação editorial nos anos 20”, e cita um trecho do artigo de sua autoria intitulado “A revolução de 1930 e a cultura”, publicado em 1984:

Ainda aqui estamos ante um processo começado nos anos 20, quando Monteiro Lobato fundou e desenvolveu a sua editora, marcada por alguns traços inovadores: preferência quase exclusiva por autores brasileiros do presente; interesse pelos problemas da hora; busca de uma fisionomia material própria, diferente dos padrões franceses e portugueses; esforço para vender por preços acessíveis sem quebra da qualidade editorial.¹¹

É comum que quem se debruce sobre a atividade editorial de Lobato, depare-se com a citação da carta que Lobato endereçou a comerciantes “dos quatro cantos do país” oferecendo em consignação um produto que poderia ser “querosene ou bacalhau”, mas era livro. É portanto com espanto que se lê a nota de Edgard Cavalheiro na biografia, reproduzindo palavras de Lobato transcritas do livro *Prefácios e entrevistas*: “Uma circular que eu redigi – e que hoje daria tudo para ter em meu arquivo. Essa circular marcou a virada da esquina da nossa cultura”¹². Pode ser que a referida carta fosse de fato bastante próxima daquela que Lobato reconstituiu anos depois, mas seria indispensável para quem a cita fazer a ressalva, e não tratá-la como se fosse um documento acessível. Cavalheiro coloca esta explicação de Lobato como nota, mas trata

¹⁰ MARTINS, *História da inteligência brasileira*, v. VI, p. 173.

¹¹ Apud PASSIANI, *Na trilha do Jeca*, p. 103. O artigo de Candido no qual se encontra o trecho citado foi publicado em *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, v. 2,4, abr. 84

¹² CAVALHEIRO, *Monteiro Lobato: vida e obra*, p. 708, nota 72.

da carta no corpo da biografia, tomando as lembranças de Lobato como testemunho acima de qualquer possibilidade de contestação.

No livro *A república do Picapau amarelo* André Luiz Vieira de Campos faz uma interessante leitura da obra de Monteiro Lobato, na linha da história das mentalidades, procurando nela indícios do pensamento de um grupo de intelectuais e empresários, de cujo projeto de modernização da sociedade brasileira Lobato seria porta-voz. Segundo Campos, este projeto seria liberal, contrário ao estatismo, baseado principalmente na experiência norte-americana, e teria sido totalmente suplantado pelo Estado Novo, fortemente intervencionista. Esta seria uma possível explicação para o esquecimento de sua obra nos anos 30 e 40: num contexto de polarização do debate ideológico entre fascismo e comunismo, sua literatura “não serviu para legitimar o Estado Novo (como a de Cassiano Ricardo), nem para apontar o caminho do socialismo (como fez Jorge Amado).” Como “registro de uma visão de mundo liberal que submergiu” na história de nossas idéias, teria sido condenada ao esquecimento, como cabe em geral aos perdedores.¹³

O historiador apresenta indistintamente as obras para adultos e para crianças – o que é um aspecto interessante de seu trabalho –, mostrando como os elementos estudados estão presentes tanto em uma como na outra, como resultado do empenho de Lobato na difusão de idéias e pontos de vista para ambos os públicos. Como exemplo, pode-se destacar sua produção jornalística em torno da luta pela prospecção e exploração de petróleo, reunida no livro intitulado *O escândalo do petróleo*, publicado em 1936, e o livro da série de literatura infantil *O poço do Visconde*, de 1937 (logo proibido pelo Estado Novo), que trata do mesmo tema, igualmente resultantes de sua atuação à frente de uma companhia petrolífera por ele fundada.

Outro ponto interessante a ser destacado é a interpretação que faz Campos do personagem Jeca Tatu em diferentes textos e momentos da vida de Lobato. Se hoje a leitura corrente aponta a redenção do Jeca pela ciência, através do saneamento e da saúde pública, para o historiador o Jeca seria recuperado pelo trabalho, que lhe daria os meios de ascender a outra condição de vida. Esta possibilidade se sustentaria na concepção taylorista (e depois fordista) segundo a qual a eficiência do trabalhador produtivo traria resultados positivos não só para o patrão, mas também para si mesmo e para todos os clientes, numa cadeia de distribuição de lucros e barateamento de

¹³ CAMPOS, p. 117-8

produtos. Um outro exemplo desta firme convicção de Lobato seria Chico Pirambóia, personagem do livro *O poço do Visconde*, um “caboclo opilado”, paupérrimo, que depois da descoberta do petróleo se emprega numa companhia petrolífera e, com um bom salário, melhora de vida e transforma-se num possível empreendedor, pensando em fazer uma sociedade para abrir seu próprio poço.

O nome Pirambóia foi emprestado de um raro peixe amazônico, cuja particularidade é ter guelras e escamas mas também ter pulmões, o que faz dele ao mesmo tempo peixe e anfíbio, espertamente traduzido na a língua tupi pela expressão “peixe-cobra”, significado de pirambóia. O pirambóia seria portanto um elo da evolução, um fóssil vivo, um registro da passagem da vida na água para a vida na terra, da mesma maneira que o personagem Chico Pirambóia seria o elo de uma outra evolução: a transição de uma sociedade atrasada, agrária e oligárquica para outra mais moderna, liberal e industrializada.¹⁴

O Lobato que desponta das páginas de Campos é, além de escritor, muito mais empresário que fazendeiro ou pintor. É de seu contato com a atividade industrial – como editor, adido comercial do Brasil nos Estados Unidos, empresário do ferro e do petróleo – que nasceriam suas propostas regeneradoras de solução para os problemas do país.

Temos, então, em diferentes momentos da história das idéias no Brasil, diferentes imagens de Lobato, tecidas por leitores que se debruçaram sobre sua obra e recorreram a dados biográficos para nela se orientarem.

O recorte biográfico privilegiado por Wilson Martins – o Monteiro Lobato fazendeiro, à semelhança de Policarpo Quaresma; a insistência dos modernistas em se referir a Lobato como pintor, quando tratam de suas opiniões sobre Anita Malfatti; e a supervalorização da atividade editorial, que se superpõe à literária, são exemplos da escolha e ampliação da importância de um determinado aspecto da vida do escritor conforme o que se queira demonstrar na sua obra. Quando seria talvez mais produtivo, ao contrário, dar à obra a sua devida importância e buscar nela possíveis impulsos de vida, fazendo uma biografia a contrapelo, que se escreve a partir das forças vitais presentes nos textos do biografado, sem a intenção de localizar dados biográficos que sirvam ao crítico para sustentar esta ou aquela posição.

Como última das versões de Lobato aqui apresentadas – e servindo de alternativa prévia a tantas e tão desencontradas interpretações –, trancreve-se sua

¹⁴ CAMPOS, *A república do Picapau Amarelo*, p. 128-9

autobiografia, irônica, jocosa e repleta de referências à literatura, feita a pedido de um amigo e publicada em maio de 1921 no número de estréia de *A novela semanal*:

Nasceu em Taubaté, aos 18 de abril de 1884 (na verdade 1882). Mamou até 87. Falou tarde, e ouviu pela primeira vez, aos 5 anos, um célebre ditado: "*Cavalo pangaré/ Mulher qu ... em pé/ Gente de Taubaté/ Dominus libera mé*".

Concordou.

Depois, teve caxumba aos 9 anos. Sarampo aos 10. Tosse comprida aos 11. Primeiras espinhas aos 15.

Gostava de livros. Leu o Carlos Magno e os doze pares de França, o Robinson Crusóé, e todo o Júlio Verne.

Metido em colégio, foi um aluno nem bom nem mau – apagado. Tomou bomba em exame de português, dada pelo Freire. Insistiu. Formou-se em Direito, com um simplesmente no 4º ano – mercedíssimo. Foi promotor em Areias, mas não promoveu coisa nenhuma. Não tinha jeito para a chicana e abandonou o anel de rubi (que nunca usou no dedo, aliás).

Fez-se fazendeiro. Gramou café a 4,200 a arroba e feijão a 4.000 o alqueire.

Convenceu-se a tempo que isso de ser produtor é sinônimo de ser imbecil e mudou de classe. Passou ao paraíso dos intermediários. Fez-se negociante, matriculadíssimo. Começou editando a si próprio e acabou editando aos outros.

Escreveu umas tantas lorotas que se vendem – *Urupês*, gênero de grande saída, *Cidades mortas*, *Idéias de Jeca Tatu*, subprodutos, *Problema vital*, *Negrinha*, *Narizinho*. Pretende publicar ainda um romance sensacional que começa por um tiro:

– *Pum!* E o infame cai redondamente morto...

Nesse romance introduzirá uma novidade de grande alcance, qual seja, a de suprimir todos os pedaços que o leitor pula.

Particularidades: não faz nem entende de versos, nem tentou o *raid* a Buenos Aires.

Físico: lindo!¹⁵

¹⁵ LOBATO, *A Novela Semanal*, São Paulo, nº 1, 2 de maio 1921. Apud AZEVEDO, *Furacão na Botocúndia*, p. 17-18. Também acessível no site www.projetomemoria.art.br

Silviano Santiago, estudando *O triste fim de Policarpo Quaresma*, sugere, no artigo intitulado “Uma ferroada no peito do pé”, que o isolamento de Lima Barreto poderia ser explicado pelo fato “de ter ele assumido uma *estética popular* numa literatura como a brasileira, em que os critérios de legitimação do produto ficcional foram sempre os dados pela leitura erudita.”¹ Esta é uma possível resposta à sua permanente indagação a respeito do lugar ocupado pelo narrador ficcional na literatura brasileira, exposta em outro artigo do mesmo livro, “Vale quanto pesa”², de 1978, no qual aponta a tendência da prosa de ficção para o memorialismo e a autobiografia, resultante por um lado do permanente desejo por parte do escritor de mapeamento de sua própria origem e por outro do limitado alcance dos textos, cuja circulação é restrita ao reduzido número de letrados, leitores com experiências muito próximas à do escritor. Nesta perspectiva, o livro é um objeto de classe e o “narrador-intelectual” seu legítimo representante. Daí a importância, apontada por Silviano Santiago, de uma outra “vertente” de narradores ficcionais, representada por *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, pois ali “o intelectual apenas serve para colher o discurso do indivíduo não-cidadino, do ser não-incorporado aos valores ditos culturais e europeizados da sociedade brasileira, do caboclo enfim”³. Nesta linhagem, que se poderia chamar de “nacional-popular”, estariam incluídos José Lins do Rego, Ariano Suassuna em *A Pedra do reino*, Clarice Lispector em *A Hora da estrela*, e *Os sertões*, de Euclides da Cunha (“dentro do pré-modernismo”).

Dando-se continuidade à reflexão do autor, seria possível incluir Lima Barreto, o que de certa forma ele mesmo faz no ensaio sobre o autor acima mencionado, e também Monteiro Lobato, autor interessado na conquista de públicos cada vez mais numerosos, não apenas para os livros que escrevia, como também para os que editava, destinados a transpor barreiras culturais até alcançar todos os segmentos da sociedade.

¹ SANTIAGO, “Uma ferroada no peito do pé”, in *Vale quanto pesa*, p. 166.

² SANTIAGO, “Vale quanto pesa”, in *Vale quanto pesa*, p.25-40.

³ SANTIAGO, “Vale quanto pesa”, in *Vale quanto pesa*, p. 36.

Tome-se como exemplo um trecho do conto “O luzeiro agrícola”, de 1910, incluído em *Cidades mortas*, no qual um poeta com “a palidez de Capistrano”, “magreza à Fagundes Varela” e “*spleen* à Lord Byron” procura publicar seus poemas, tendo o seguinte diálogo com um possível editor a quem fora procurar:

- São versos puros, senhor, versos sentidos, cheios d’alma. Virão enriquecer o patrimônio lírico da humanidade.
- E arruinar o meu patrimônio econômico, retorquiu a fera. De lirismo bastam-me aquelas prateleiras que editei no tempo em que era tolo e não se vendem nem a peso.⁴

O personagem, cansado da vida quase miserável que leva como poeta romântico, resolve “cavar” um emprego público, o que consegue graças às belas imagens que constrói durante a conversa com o “pistolão”, sendo pelo mesmo designado inspetor agrícola. Embora sem entender de agricultura, tem como única função escrever relatórios minuciosos sobre assuntos de sua livre escolha, que depois de impressos em mil exemplares, serão sistematicamente incinerados.

Este é um dos inúmeros contos em que Lobato expõe sua desconfiança em relação à literatura de salão, à poesia e aos poetas que professam a “arte pela arte”, e antecipa sua conduta futura como editor atento ao gosto e à ampliação do público. Ao tratar dos procedimentos literários em seus contos, fazendo a crítica do beletismo, está como que capacitando seu leitor a ler com igual desconfiança as histórias “água-com-açúcar”, levando-o a adotar critérios de avaliação próximos dos seus .

Por isso, é compreensível seu entusiasmo por Lima Barreto, autor no qual identifica uma escrita não “literatizante” e sobre o qual Lobato registra, em carta a Godofredo Rangel de outubro de 1916, suas primeiras impressões, já então elogiosas:

Conheces Lima Barreto? Li dele, na *Águia*, dois contos, e pelos jornais soube do triunfo do *Policarpo Quaresma*, cuja segunda edição já lá se foi. A ajuizar pelo que li, este sujeito me é romancista de deitar sombras em todos os coevos e coelhos, inclusive o Neto. Facilimo na língua, engenhoso, fino, dá impressão de escrever sem torturamento – ao modo das torneiras que fluem uniformemente a sua corda d’água. Vou ver se encontro um *Policarpo* e aí o terás. Bacoreja-me que temos pela proa o romancista brasileiro que faltava.⁵

Francisco de Assis Barbosa, biógrafo e profundo conhecedor da obra de Lima Barreto, atribui ao entusiasmo de Lobato dois equívocos cometidos na carta a Rangel, como explica na nota de apresentação da correspondência trocada entre os dois escritores: a revista portuguesa *Águia*, editada no Porto, só publicou um conto de Lima Barreto, “Um e outro”, e a segunda edição de *Policarpo Quaresma* é de 1943, a menos

⁴ LOBATO, “O luzeiro agrícola”, in *Cidades mortas*, p. 132

⁵ LOBATO, *A barca de Gleyre*, t. 2, p. 108.

que Lobato considerasse como a primeira a publicação em folhetim do *Jornal do Comércio*.⁶

O que Lobato percebe como qualidade literária e elogia em seu estilo é precisamente aquilo que para muitos, à época, pareceu fraqueza. Ao apontar que era “facílimo na língua”, Lobato estava reconhecendo em Lima Barreto um adversário dos preciosistas representados por Coelho Neto (mencionado ironicamente através de um trocadilho), e um aliado em seu próprio projeto de ampliação do público leitor na medida em que escreve numa língua “sem torturamento”, mais próxima à do falante brasileiro.

Logo que assumir a direção *Revista do Brasil*, em 1918, Lobato enviará a Lima Barreto um convite para que se torne colaborador do periódico:

Prezadíssimo Lima Barreto

A *Revista do Brasil* deseja ardentemente vê-lo entre os seus colaboradores. Ninho de medalhões e perobas, ela clama por gente interessante, que dê coisas que caiam no goto [sic] do público. E Lima Barreto, mais do que nenhum outro, possui o segredo de bem ver e melhor dizer, sem nenhuma dessas preocupaçõezinhas de *toilette* gramatical que inutiliza metade de nossos autores. Queremos contos, romances, o diabo, mas à moda do *Policarpo Quaresma*, da *Bruzundanga*, etc. A confraria é pobre, mas paga, por isso não há razão para Lima Barreto deixar de acudir ao nosso apelo.

Aguardamos, pois, ansiosos a resposta, uma resposta favorável.

Do confrade

Monteiro Lobato

P.S. – Pelo amor de Deus, leia e rasgue isto. L.

É provavelmente por receio de que tais considerações chegassem aos ouvidos de “medalhões e perobas” que Lobato pede a Lima Barreto que rasgue o bilhete, pedido que, como se vê, não foi atendido. O tom de Lobato é íntimo, como se sentisse de fato uma grande afinidade pelo interlocutor. Note-se ainda que para o editor é fundamental publicar “coisas que caiam no goto do público”, que agradem e vendam-se bem – o que ele de fato conseguiu, pois ampliou consideravelmente o número de assinantes e leitores da revista. Também chama a atenção a informação de que “a confraria é pobre, mas paga”, o que indica seu interesse pela profissionalização do trabalho de escritor.

Lima Barreto parece ter atendido ao convite propondo a publicação do livro *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, idéia que Lobato aceitou prontamente, respondendo em novembro de 1918 com a exposição de cálculos e possíveis formas de pagamento ao autor. Junto com a carta seguinte, na qual agradece o dinheiro e o

⁶ BARRETO, *Correspondência*, p. 48.

contrato recebidos, Lima Barreto envia um exemplar de *Isaias Caminha*, livro sobre o qual Lobato escreve a Rangel:

Como ainda estou de resguardo e preso em casa, leio como nos bons tempos de Taubaté. Fechei neste momento um romance de Lima Barreto, *Isaias Caminha*. É dos legíveis de cabo a rabo. Romancista de verdade. Amanhã vou assinar com ele contrato para a edição dum livro novo, *Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá*, cujos originais já estão aqui. A letra é infamérrima e irregularíssima. Há trechos em que o autor positivamente cambaleia, e outros em que pára para “destripar o mico.” Mas quanto talento e do bom!⁷

A partir de então, há nas cartas trocadas entre Lobato e Lima Barreto muitas informações do editor sobre o andamento do trabalho para a publicação. Em 28 de dezembro de 1918, Lobato parece interromper o trabalho de revisão do novo livro para enviar-lhe suas impressões:

Recebi as últimas provas, e acabo de rever eu mesmo os primeiros capítulos do teu livro. Que obra preciosa estás a fazer! Mais tarde será nos teus livros e nalguns de Machado de Assis, mas sobretudo nos teus, que os pósteros poderão “sentir” o Rio atual com todas as suas mazelas de salão por cima e Sapucaia por baixo. Paisagens e almas, todas, está tudo ali.⁸

Lobato, que procura na literatura a *petite histoire*, como foi exposto em capítulo anterior desta tese, encontra-a fartamente representada em *Gonzaga de Sá*: a memória das pessoas comuns e não a história grandiloqüente e oficial, e impressões do Rio – visto de longe pelo leitor paulista –, onde apesar dos “salões” não se consegue esconder as mazelas representadas pelo depósito de lixo da ilha de Sapucaia⁹. Lobato antevê, nos livros de Lima Barreto, bem como nos de Machado de Assis, o valor de registro histórico do cotidiano da cidade e de seus habitantes, sintetizando em uma frase o que se pode apreender da vida por meio da boa literatura: “Paisagens e almas, todas, está tudo ali”. E que aponta mais uma vez a íntima relação entre os elementos do cenário e o personagens de sua própria ficção.

Os dois escritores continuariam trocando cartas com opiniões sobre as respectivas obras e “retalhos” de jornal, como gostava Lima Barreto, com resenhas que interessassem a um ou outro. Uma correspondência fundada na literatura e por ela alimentada, como a de Lobato com Rangel, que será interrompida pela morte de Lima Barreto, em novembro de 1922. E que faz pensar, portanto, que, seria melhor, contrariamente a Wilson Martins, em vez de aproximar Monteiro Lobato de Policarpo

⁷ LOBATO, *A barca de Gleyre*, t. 2, p. 186.

⁸ BARRETO, *Correspondência*, p. 55.

⁹ A explicação encontra-se na crônica “Homem ou bois de canga?” in *Bagatelas*, São Paulo: Brasiliense, 1961, p. 272. Apud FREITAS, Celi Silva Gomes de, “Lima Barreto, um intelectual-negro na “Avenida Central”. Revista *Intellectus*. Ano 04, vol. I-2005. Acessível em www2.uerj.br/intellectus

Quaresma, aproximá-lo de seu autor, Lima Barreto, observando princípios estéticos e compromissos éticos comuns, que conformaram suas escritas e fizeram-nos proscritos dos “salões” da “grande” história literária.

Estudando a trajetória editorial dos livros de contos de Lobato, Milena Ribeiro Martins mostra como as primeiras edições foram alteradas sucessivamente, com modificações e reescritas de textos, além da supressão de alguns contos e inclusão de outros, em geral publicados inicialmente em periódicos.¹⁰ Lobato não guardou originais na gaveta, preferindo publicá-los e em seguida reescrevê-los, provavelmente aproveitando críticas e comentários. Seu processo de trabalho foi sempre o mesmo, portanto não se justifica a idéia muito difundida segundo a qual apenas *Urupês* teria sido concebido como livro, tendo sido os outros um agrupamento apressado de velhos textos reaproveitados na esteira do sucesso do primeiro. Lobato alia à atividade de escritor a de empresário atuante no mercado do livro, que tem o olhar voltado para o horizonte técnico a sua frente, de cujos avanços se beneficia; mentor de um projeto editorial arrojado que inclui inovações na apresentação do livro para torná-lo mais atraente, barateamento do preço final para o consumidor, aumento de tiragens e de pontos de venda, coerente com seu projeto literário de criação de textos de forte apelo popular, em linguagem acessível.

Lobato também se desdobra em gêneros discursivos diversos, escapando aos limites da prosa de ficção para entrar por textos de opinião, por crônicas, por ensaios, por prefácios e, finalmente, pelas cartas, convertidas em obra, fazendo a revisão à sua maneira de “cultura literária tradicional, centrada no livro” e adotando o discurso da publicidade e da propaganda, os quais, segundo Walter Benjamin, “enquanto idioma da metrópole moderna revelam-se incomparavelmente superiores”.¹¹

O esforço empreendido por Lobato como escritor e editor para fazer chegarem os livros a camadas da população historicamente alijadas do circuito de leituras se assemelha aos procedimentos adotados no mesmo período pela “vanguarda histórica” da América hispânica (que compreende, no quadro da pesquisa de Viviana Gelado, aqui tomada como referência, a segunda metade dos anos dez até os primeiros anos da década de trinta do século XX)¹², tais como iniciativas editoriais de popularização da literatura universal por meio de coleções vendidas a preços moderados; edição de

¹⁰ MARTINS, *Lobato edita Lobato: história das edições dos contos lobatianos*.

¹¹ BOLLE, *Fisiognomia da metrópole moderna*, p. 274-275.

¹² GELADO, *Poéticas da transgressão*, p. 13.

revistas de caráter formativo, tornando acessíveis ao grande público textos não literários de cunho político ou científico; e incorporação, pelos artistas da vanguarda, de aspectos da cultura popular nos temas ou na forma de seus textos e produções plásticas.

No Brasil, a “vanguarda” foi identificada ao “modernismo”, diferentemente do que se deu nos países de língua espanhola, onde o termo “modernismo” designa a estética da *Belle Époque*, com sua carga de “civilização” e “modernização científica” da sociedade, contra a qual a vanguarda se insurge. A vanguarda brasileira terá um projeto estético com fundamentos próximos aos dos movimentos vanguardistas dos países vizinhos, seus contemporâneos, sem contudo encampar o projeto de intervenção social e democratização do acesso aos bens simbólicos da “alta cultura” que os caracterizaram, e que foi preocupação constante de Lobato. Como se o ideário da vanguarda, ao chegar ao Brasil, fosse esvaziado de seu aspecto de subversão ideológica, sendo aproveitado exclusivamente seu caráter de subversão formal, que dava como resultado obras de difícil compreensão pelo leitor comum e de circulação altamente restrita, como é de hábito nos grupos vanguardistas. Seria talvez nesta bifurcação entre projeto estético e projeto social que se poderia localizar o afastamento entre Lobato e os modernistas brasileiros (por ele apontada em “O nosso dualismo”), e a proximidade de sua atuação com a “vanguarda histórica” hispano-americana.

A compreensão da vanguarda como discurso cultural e não só literário¹³, com a conseqüente pluralidade de bens simbólicos que possa produzir, confere maior importância ao papel de Lobato como autor multifacetado, além de editor, duas maneiras de realização de seu projeto “vanguardista” de reformar a sociedade. A valorização do popular teria em Lobato função semelhante à assinalada por Viviana Gelado em *Macunaíma*, no qual “o discurso narrativo opera uma apropriação paródica do popular [...] orientada conscientemente à afirmação renovada da identidade frente a uma arte acadêmica que nega ou oculta as manifestações do popular”, podendo assim o popular, “ressemantizado e disfarçado de paródia” “ascender no mercado a um novo público leitor”¹⁴. Em outras palavras, trata-se de elevar o popular ao mesmo nível da alta cultura, sendo “o novo público leitor” a mesma diminuta parcela letrada da sociedade de sempre. Mas Lobato, além de elevar o popular, “rebaixa” seu texto para que possa chegar até camadas realmente novas de leitores. Ele não quer apenas aproximar, como faz Mário de Andrade, o popular do “leitor culto”; quer também, e

¹³ GELADO, *Poéticas da transgressão*, p. 26.

¹⁴ GELADO, *Poéticas da transgressão*, p. 28.

talvez principalmente, aproximar o “texto culto” do “leitor popular” e para isso se desdobra em mediações que encurtem as distâncias a serem enfrentadas, adotando uma “estética popular” semelhante àquela que Silviano Santiago identificou em Lima Barreto, permeada de traços de oralidade, de narrativas tradicionais, de saberes coletivos sobre o mundo vegetal.

O conceito de pré-modernismo construído a partir da idéia de diluição das tendências anteriores e preparação do modernismo esconde o que pode existir de próprio e produtivo na produção de Lobato. Designá-lo como regionalista apaga as tensões encenadas em sua obra. Dizer que é anti-modernista oculta seu empenho na modernização da sociedade. E fazer uso raso da biografia leva a interpretações apressadas.

É necessário que se criem categorias independentes para a crítica literária brasileira, desvinculando-as do modernismo como ponto de referência. É preciso reler a obra de Lobato com novos parâmetros, indo contra os lugares-comuns, procurando ver quais forças a organizam internamente e a tensionam. Assim será possível debruçar-se sobre seus textos para encontrar o que há neles de paisagens e de almas.

Referências Bibliográficas

Bibliografia geral

- AGAMBEN, Giorgio. “Infância e história. Ensaio sobre a destruição da experiência”. In *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- BARRETO, Lima. *Correspondência*. São Paulo: Brasiliense, 1956. t. 2
- BATISTA, Marta R. (org.) *Brasil: primeiro tempo modernista 1917/29*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- _____. *Documentos de cultura, documentos de barbárie*. Org. Willi Bolle. São Paulo: Cultrix; EDUSP, 1986.
- BOLLÈME, Geneviève. *O povo por escrito*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 2. ed., São Paulo: Cultrix, 1977.
- _____. *O pré-modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1981.
- BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964. vol. I.
- BROCA, José Brito. *A vida literária no Brasil — 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975
- CALDAS AULETE, *Dicionário contemporâneo da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Delta, 1958.
- CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. 3. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.
- _____. *Culturas híbridas*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1998.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. 2 vol.
- _____. “Literatura e cultura de 1900 a 1945”. *Literatura e sociedade*. 7. ed. São Paulo: Nacional, 1985.
- _____. “Literatura e subdesenvolvimento”. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2000. p. 140-162.

- CASCUDO, Luiz da Camara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 4 ed revista e aumentada. São Paulo: Melhoramentos; Brasília: INL, 1979.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANDT, Alan. *Dicionário de símbolos*. Coord. de Carlos Sussekind. Trad. Vera Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim, Lúcia Melim, 9 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.
- CHIARA, Ana Cristina. “O real cobra seu preço”. In OLIVEIRA, Ana Lúcia M. (Org.). *Linhas de fuga: trânsitos ficcionais*. Rio de Janeiro: 7letras, 2004. p. 23-39.
- DE CERTEAU, Michel. “A beleza do morto”. In REVEL, Jacques (org.) *A invenção da sociedade*. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989. pp. 49-75.
- _____. “Formas de especialização: os intelectuais e a cultura “popular” em França (1650-1800)”. In REVEL, Jacques (org.) *A invenção da sociedade*. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- _____. “A economia escriturística”. In *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Trad. Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffily Dias. Rio de Janeiro: Rio, 1976.
- _____. e GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.
- _____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- Fundação Casa de Rui Barbosa. *Sobre o Pré-Modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988.
- GÁRATE, Miriam V. *Civilização e barbárie n’Os sertões: entre Domingo Faustino Sarmiento e Euclides da Cunha*. Campinas, SP: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 2001.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, Campinas: Unicamp, 1994.
- GELADO, Viviana. *Poéticas da transgressão: vanguarda e cultura popular nos anos 20 na América Latina*. Rio de Janeiro: 7Letras; São Carlos, SP: EdUFSCar, 2006.
- GINZBURG, C. *O queijo e os vermes : o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 2. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.
- _____. “Notas sobre a desconstrução do popular”. in *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.
- HALLEWELL, Lawrence. *O Livro no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ T. A. Queirós, 1985.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 21. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- JOUVE, Vincent. *Poétique des valeurs*. Paris: PUF, 2001.
- LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: história e histórias*. São Paulo: Ática, 1984
- _____. *Um Brasil para crianças – Para conhecer a literatura infantil brasileira: histórias, autores e textos*. São Paulo: Global, 1986
- _____. *Formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1996.
- LIMA, Nisia Trindade. *Um sertão chamado Brasil: intelectuais e representação geográfica da identidade nacional*. Rio de Janeiro: Revan: IUPERJ, UCAM, 1999.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.
- MARTINS, Wilson. *A literatura brasileira: o modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- _____. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1978. vol. VI e VI.
- MATOS, Cláudia Neiva de. *Poesia popular na república das letras: Sílvio Romero folclorista*. Rio de Janeiro: Funarte, UFRJ, 1994.
- NIETZSCHE, Frederico. *O crepúsculo dos ídolos*. Trad. Maria do Carmo Ravara Cary. Lisboa: Editorial Presença, 1973.
- NIETZSCHE, Frederico. *O crepúsculo dos ídolos*. Trad. Maria do Carmo Ravara Cary. Lisboa: Editorial Presença, 1973.
- NOVAIS, Fernando A. (coord.) e SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da vida privada no Brasil: república: da Belle Epoque à Era do Rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- ORTIZ, Renato. *Cultura popular: românticos e folcloristas*. São Paulo: PUC-SP, 1985.

- PEREIRA, Lucia Miguel. *História da literatura brasileira: prosa de ficção: de 1870 a 1920*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988.
- PEREIRA, Maria Antonieta e REIS, Eliana Lourenço de L. *Literatura e estudos culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.
- PIZARRO, Ana (Coord.). “Introducción”. In *La literatura latinoamericana como processo*. Buenos Aires; Centro Editor de América Latina, 1985.
- ROMERO, Sílvio. *Folclore brasileiro: Contos populares do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.
- SANTIAGO, Silviano. “Uma ferroada no peito do pé”. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. *Uma literatura nos trópicos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- _____. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- Seminário Folclore e Cultura popular: as várias faces de um debate*. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2000.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil: 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SILVA, Anderson Pires. *Mario & Oswald: uma história privada do Modernismo*. Tese de doutoramento em literatura brasileira. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2006. Cópia xerográfica.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
- SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____. “O figurino e a forja”. In Fundação Casa de Rui Barbosa. *Sobre o Pré-Modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988.
- _____. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. “O escritor como genealogista: a função da literatura e a língua literária no romantismo brasileiro”. In: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina: palavra*,

literatura e cultura. v. 2. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1994. p. 457-458

_____. “Relógios e ritmos”. In *A voz e a série*. Rio de Janeiro: Sette letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998. p. 71-103.

TERRA, Carlos Gonçalves. *Os jardins no Brasil no século XIX: Glaziou revisitado*. 2 ed. Rio de Janeiro: EBA/ UFRJ, 2000.

VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro: 1947-1964*. Rio de Janeiro: Funarte, Fundação Getúlio Vargas, 1997.

WERNECK, Maria Helena. “Um pensar saudável sobre biografias”. In *O homem encadernado*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996. p. 17-30.

Obras sobre Monteiro Lobato

ALBERGARIA, Lino de. Monteiro Lobato, o Andersen desta terra. *Revista Presença Pedagógica*, Belo Horizonte, v. 4, n.21, p. 65 -73, maio-jun. 1998.

ANDRADE, Oswald. “Carta a Monteiro Lobato”. In *Ponta de lança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / INL-MEC, s/d. p. 3-8.

AZEVEDO, Carmen Lúcia de, CAMARGO, Maria Mascarenhas de Rezende e SACHETTA, Vladimir. *Monteiro Lobato: furacão na Botocúndia*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 1997.

_____. *Monteiro Lobato: um moderno não modernista*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Puc-Rio / Departamento de História, 2002.

BIGNOTTO, Cilza Carla. O outro Sítio do Picapau Amarelo. *Revista Presença Pedagógica*, Belo Horizonte, v. 4, n. 23, p. 21-31, set.-out. 1998.

_____. *Duas leituras da infância segundo Monteiro Lobato*. Dissertação de Mestrado. Campinas: UNICAMP / IEL, 1998. Disponível no site <http://www.unicamp.br/iel/memoria>

CAMPOS, André Luiz Vieira de. *A república do picapau amarelo: uma leitura de Monteiro Lobato*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

CAVALHEIRO, Edgard. *Monteiro Lobato: vida e obra*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956.

CHIARELLI, Tadeu. *Um Jeca nos vernissages paulistas*. São Paulo: EDUSP, 1995.

CONTE, Alberto. *Monteiro Lobato: o homem e a obra*. São Paulo: Brasiliense, 1948

- DANTAS, Paulo. *Vozes do tempo de Lobato*. São Paulo: Traço, 1982.
- FRAIZ, Priscila e VIANNA, Aurélio (org.). *Conversa entre amigos: Correspondência escolhida entre Anísio Teixeira e Monteiro Lobato*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia; Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas/Cpdoc, 1986.
- KOSHIANA, Alice. *Monteiro Lobato: intelectual, empresário, editor*. São Paulo: T.A. Queirós, 1982.
- LAJOLO, Marisa (org.). *Monteiro Lobato*. São Paulo: Abril Educação, 1981. Literatura Comentada.
- _____. “Jeca Tatu em três tempos”. In SCHWARZ, Roberto (org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 101-105.
- _____. *Monteiro Lobato: a modernidade do contra*. São Paulo: Brasiliense, 1985. Série Encanto Radical.
- _____. “A figura do negro em Monteiro Lobato”. *Revista Presença Pedagógica*, Belo Horizonte, v. 4, n. 23, p. 21-31, set-out. 1998.
- _____. *Monteiro Lobato: um brasileiro sob medida*. São Paulo: Moderna, 2000.
- _____. (Org.). *Quando o carteiro chegou... Cartões postais a Purezinha – Monteiro Lobato*. São Paulo: Moderna, 2006.
- LANDERS, Vasda Bonafini. *De Jeca a Macunaíma: Monteiro Lobato e o Modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.
- MARINI FILHO, Humberto. *O estranho caso de Monteiro Lobato com a identidade nacional – interpretação da obra adulta*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 2000.
- MARTINS, Milena Ribeiro. *Lobato edita Lobato: história das edições dos contos lobatianos*. Tese de doutoramento em Literatura Brasileira. Campinas: UNICAMP / IEL, 2003. Disponível no site <http://www.unicamp.br/iel/memoria>
- MELLONI, Rosa Maria. *Monteiro Lobato: a saga imaginária de uma vida*. São Paulo: Plêiade, 1998.
- NUNES, Cassiano. *A correspondência de Monteiro Lobato*. São Paulo: s/e, 1982.
- PASSIANI, Enio. *Na trilha do Jeca: Monteiro Lobato e a formação do campo literário no Brasil*. Bauru, SP: EDUSC, 2003.
- PENTEADO, José Whitaker. *Os filhos de Lobato: o imaginário infantil da ideologia do adulto*. Rio de Janeiro: Qualitymark / Dunya Editora, 1997.

- SANDRONI, Luciana. *Minhas memórias de Lobato, contadas por Emília, Marquesa de Rabicó, e pelo Visconde de Sabugosa*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1997.
- SANTIAGO, Silviano. Um dínamo em movimento. Folha de São Paulo, São Paulo, 28 jun. 1998, Mais! p.4-5
- STAROBINAS, Lilian. *O caleidoscópio da modernização: discutindo a atuação de Monteiro Lobato*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Departamento de História da FFLCH / USP, 1992.
- TRUSEN, Sylvia Maria. *Os Grimm no Sítio do Picapau Amarelo: tradução e recepção dos contos de Grimm em Monteiro Lobato*. Dissertação de Mestrado. Fortaleza: Faculdade de Letras da UFC, 1995.
- VASCONCELLOS, Zinda Maria Carvalho de. *O universo ideológico da obra infantil de Monteiro Lobato*. s.l.: Traço, 1982.
- YUNES, Eliana. *Presença de Monteiro Lobato*. Rio de Janeiro: Divulgação e Pesquisa, 1982.
- ZILBERMAN, Regina (org.) *Atualidade de Monteiro Lobato*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

Obras de Monteiro Lobato

- LOBATO, Monteiro. *O Sacy Pererê: resultado de um inquérito*. Rio de Janeiro: Gráfica JB S. A., 1998. Fac-símile de: *O Sacy Pererê: resultado de um inquérito*. São Paulo: Secção de Obras de “O Estado de São Paulo”, 1918.
- _____. *Urupês*. 15 ed. São Paulo: Brasiliense, 1969. (Obras completas v. 1)
- _____. *Cidades mortas*. 9 ed. São Paulo: Brasiliense, 1959. (Obras completas v. 2)
- _____. *Negrinha*. 14 ed. São Paulo: Brasiliense, 1968. (Obras completas v. 3)
- _____. *Idéias de Jeca Tatu*. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1956. (Obras completas v. 4)
- _____. *A onda verde e O presidente negro*. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1956. (Obras completas v. 5)
- _____. *Na antevéspera*. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1956. (Obras completas v. 6)
- _____. *Mr Slang e o Brasil e Problema Vital*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1948. (Obras completas v. 8)

- _____. *Mundo da lua e Miscelânea*. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1956. (Obras completas v. 10)
- _____. *A barca de Gleyre*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1948. 2 t. (Obras completas v. 11 e 12)
- _____. *Conferências, artigos e crônicas*. São Paulo: Brasiliense, 1959. (Obras completas v. 15)
- _____. *Cartas escolhidas*. 1 ed. São Paulo: Brasiliense, 1959. 2 t. (Obras completas v. 16 e 17)
- _____. *Críticas e outras notas*. São Paulo: Brasiliense, 1965. (Obras completas v. 18)
- _____. *O saci*. 12 ed. São Paulo: Brasiliense, 1949.
- _____. *Histórias de Tia Nastácia*. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1952.
- _____. *Cartas de amor*. 2. ed., São Paulo: Brasiliense, 1969.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)