



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA

Departamento de Letras e Artes

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E DIVERSIDADE CULTURAL



**DAS CARTAS AOS CONTOS:
ASPECTOS DA NARRATIVA DE MONTEIRO LOBATO**

VALÉRIA MARTA RIBEIRO SOARES

FEIRA DE SANTANA
2007



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA

Departamento de Letras e Artes

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E DIVERSIDADE CULTURAL



**DAS CARTAS AOS CONTOS:
ASPECTOS DA NARRATIVA DE MONTEIRO LOBATO**

VALÉRIA MARTA RIBEIRO SOARES

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural da UEFS, tendo como Orientador o Professor Doutor Aleilton Santana da Fonseca, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura.

Feira de Santana, 31 de agosto de 2007

Ficha Catalográfica – Biblioteca Central Julieta Carteado

Soares, Valéria Marta Ribeiro

S657c Das cartas aos contos: aspectos da narrativa de Monteiro
Lobato / Valéria Marta Ribeiro Soares. – Feira de Santana, 2007.
98 f.

Orientador: Aleilton Santana da Fonseca.

Dissertação (Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural)
– Universidade Estadual de Feira de Santana, 2007.

1. Cartas. 2. Contos. 3. Análise literária. I. Fonseca, Aleilton
Santana da. II. Universidade Estadual de Feira de Santana. III.
Título.

CDU: 869.0(81).09



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA

Departamento de Letras e Artes

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E DIVERSIDADE CULTURAL



**DAS CARTAS AOS CONTOS:
ASPECTOS DA NARRATIVA DE MONTEIRO LOBATO**

VALÉRIA MARTA RIBEIRO SOARES

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e
Diversidade Cultural, avaliada e aprovada por

Professor Doutor Aleilton Santana da Fonseca -UEFS)
(Orientador)

Professora Doutora Rita de Cássia Ribeiro de Queiroz (UEFS)
(Membro)

Professor Doutor Luciano Rodrigues Lima (UNEB)
(Membro)

Em ____/____/____

Feira de Santana, agosto/2007

A

Everson Rios dos Santos,
meu companheiro, amado e amante, estimulador desses estudos.

Patrícia Natália Ribeiro Soares,
minha irmã querida, pelas horas que precisei ausentar-me.

Cecília Ribeiro Soares,
Minha mãe, amiga, meu porto seguro.

Eliete Luiz Diniz,
Minha plácida colega, que muito me tranqüilizou nos momentos de
dificuldades

AGRADECIMENTOS

A Deus, nosso pai, por me permitir tantos momentos de aprendizagem.

Especiais ao Professor Doutor Aleilton Santana da Fonseca, sem o qual, provavelmente, esse momento não se concretizaria.

À Lêda Maria Gonçalves, colega da UEFS, que contribuiu para o meu afastamento para a conclusão do Mestrado.

À turma do Mestrado que contribuiu direta ou indiretamente para que meu trabalho fosse cumprido.

À Glória Maria Ferreira Mendes da Silva e Jeani de Oliveira Neves, minhas amigas que desejam a minha realização emocional e profissional.

“Os mestres abrem as portas, mas você tem que entrar por sua própria conta”.

Provérbio Chinês

RESUMO

José Bento Monteiro Lobato (1882-1948) ficou conhecido, no Brasil, como um escritor de livros infantis, mas escreveu para adultos também. Ele teve várias ocupações: fazendeiro, empresário, advogado, jornalista, editor, tradutor e escritor. Escreveu vários gêneros literários: ensaios, artigos, romance, cartas literárias e contos. O objetivo deste trabalho é, primeiramente, apresentar a vida familiar, política e literária de Monteiro Lobato, utilizando suas cartas literárias do livro **A Barca de Gleyre** e, com base nas epístolas, discutir literatura, estilo, pensamentos críticos e teoria literária para entender a estrutura dos seus contos nos livros **Urupês** (1918), **Cidades Mortas** (1919) e **Negrinha** (1920). Alguns contos serão analisados individualmente; outros em grupos temáticos. Outros tipos de textos de Lobato serão usados neste trabalho, porém os textos principais serão as cartas literárias e os contos.

Palavras-chave: cartas – contos – análise literária

ABSTRACT

José Bento Monteiro Lobato (1882-1948) was known, in Brazil, as a children books writer, but he wrote for adults too. He had several occupations: farmer, businessman, lawyer, journalist, editor, translator and writer. He wrote several literary genres: essays, articles, novels, literary letters and short-stories. The purpose of this work is, first of all, to introduce the familiar, political and literary life of Monteiro Lobato, using his literary letters in the book **A Barca de Gleyre** and, based on letters, to discuss literature, style, critical thoughts and literary theory in order to understand the structure of his short-stories in the books **Urupês** (1918), **Cidades Mortas** (1919) e **Negrinha** (1920). Some short-stories will be analysed individually, other in theme groups. Other types of texts by Lobato will be used in the work, but the main texts will be literary letters and short-stories.

Key words: letter – short-story – literary analysis

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	09
2 A TRAJETÓRIA DE UM HOMEM DE IDÉIAS E DE AÇÃO	11
3 O CONTO: INCURSÕES TEÓRICAS	19
4 AS CARTAS: MOSAICO LITERÁRIO E DIÁLOGOS SOBRE O CONTO	24
4.1 ENTRE LETRAS, RISCOS E TINTAS	40
5 O CRÍTICO DE PRIMEIRA NÃO É “RATÉ DE LITERATURA”	45
5.1 POR UMA LÍNGUA BRASILEIRA.....	58
6 OS CONTOS-ESTOPINS: TRÁGICOS E CÔMICOS	65
6.1 AS PERSONAGENS NEGRAS	74
6.2 MARABÁ: CRIAÇÃO E EXPERIMENTALISMO FORMAL	81
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
REFERÊNCIAS	94

1 INTRODUÇÃO

José Bento Monteiro Lobato (1882-1948) - escritor, empresário, jornalista, empreendedor, publicista, fazendeiro, juiz.- foi um homem de muitas facetas. E, por tantas, há que sempre ser estudado. O título **Das cartas aos contos**: aspectos da narrativa de Monteiro Lobato sugere o foco de análise desta dissertação. Estudar-se-ão as cartas e os contos do escritor de Taubaté, para se entender, a concepção lobatiana sobre a literatura anterior ao Modernismo, bem como o estilo, a crítica e a estética lobatiana.

Esta dissertação foi dividida em oito itens: 1 Introdução; 2 A trajetória de um homem de idéias e de ação; 3 O conto: incursões teóricas; 4 As cartas: mosaico literário e diálogos sobre o conto; 4.1 Entre letras, riscos e tintas; 5 O crítico de primeira não é “raté de literatura”; 5.1 Por uma língua brasileira; 6 Os contos estopins: trágicos e cômicos; 6.1 As personagens negras; 6.2 Marabá: criação experimentalismo formal; 7 Considerações finais; e Referências. Excetuando, a Introdução e as Considerações finais, faz-se necessário comentar o assunto abordado de cada item.

No item 2, foram ressaltados alguns aspectos da trajetória do escritor, estabelecendo correlações com trechos de contos das respectivas fases de sua vida. Tomaram-se, como livros básicos para pesquisa da sua biografia, **Monteiro Lobato: vida e obra**, de Edgard Cavalheiro; **Monteiro Lobato: furacão na Botocúndia**, elaborado por três autores: Carmen Lúcia de Azevedo, Márcia Camargos e Vladimir Sacchetta; e **Os Filhos de Lobato**, de J. Roberto Whitaker Penteado.

No item 3, foram discutidos o surgimento e a definição da palavra e do gênero conto. Para isso, foi necessário utilizar os livros: **O conto**, de Herman Lima, **Teoria do conto**, de Nádya Battella Gotlib; **Conto brasileiro contemporâneo**, de Antônio Carlos Hohlfeldt e **O conto brasileiro contemporâneo**, de Alfredo Bosi e **Alguns aspectos do conto**, de Júlio Cortazar.

No item 4, as cartas de Monteiro Lobato a Godofredo Rangel foram muito utilizadas, com o objetivo de desvendar a concepção lobatiana sobre a estética, a crítica, o estilo e, principalmente, sua concepção e suas teorizações sobre o conto. Os dois volumes d’**A Barca de Gleyre** foram imprescindíveis para isso, bem como os dois tomos de **Cartas escolhidas**.

No tópico 4.1, ainda discutindo as cartas, para a elucidação do Lobato-escritor, revelou-se uma faceta lobatiana pouco conhecida do público: o Lobato-pintor. A arte pictórica

influenciou a sua forma de escrever. Basicamente, o mesmo material do terceiro capítulo foi requerido.

No item 5, foram levantadas as várias visões dos críticos sobre Lobato, dentre eles, Fábio Lucas, José Aderaldo Castello, Wilson Martins, Ruy Espinheira Filho, Milliet, José Carlos Sebe Bom Meihy. Os principais livros abordados foram **Do Barroco ao moderno**, de Fábio Lucas e **Modernidade e modernismo no Brasil**, coletânea de artigos organizada por Annateresa Fabris.

No tópico 5.1, faz-se um levantamento de textos pertencentes a gêneros distintos – conto, crônica, ensaio, artigo, livro lúdico-didático –, mas que tematizam a busca pela melhor forma de expressão da “língua brasileira”, como, cuidadosamente, Monteiro Lobato denomina a língua portuguesa do Brasil. Esta procura pelo melhor modo de expressão da língua nacional garante a modernidade desses textos.

No item 6 e nos tópicos 6.1 e 6.2, foram analisados contos dos livros **Urupês**, **Cidades Mortas** e **Negrinha**. Foram interpretados individualmente, e em alguns casos, quando os contos possuíam o mesmo tema, foram confrontados. Como base para a análise, foram selecionados os seguintes autores: Marisa Lajolo, Regina Zilberman, Paulo de Medeiros e Albuquerque, Sandra Lúcia Reimão, com seus respectivos livros: **Lendo e escrevendo Lobato**, **O mundo emocionante do romance policial** e **O que é romance policial**. A dissertação de Mestrado – **Quem conta um conto... aumenta, diminui, modifica: o processo de escrita do conto lobatiano** – e a tese de Doutorado – **Quem conta um conto... aumenta, diminui, modifica: o processo de escrita do conto lobatiano** – ambas de Milena Ribeiro Martins, foram, também, fontes significativas para a interpretação das histórias curtas de Lobato.

Além de outros autores e livros teóricos, listados nas referências, que serviram para dialogar com os livros citados, foram usadas, neste trabalho, outras obras de Monteiro Lobato que apresentam similaridades de idéias e conceitos com as cartas e os contos trabalhados.

2 A TRAJETÓRIA DE UM HOMEM DE IDÉIAS E DE AÇÃO

“Estou condenado a ser o Andersen desta terra”, dizia Monteiro Lobato nos idos de 1943. Entretanto, ele foi mais que o autor de livros infantis, pois idealizou e trabalhou em muitas frentes – fazenda, literatura, jornalismo, editora, política – associando seu discurso às suas práticas, numa mescla de homem de idéias e de ação.

Ele nasceu em 18 de abril de 1882, em Taubaté, São Paulo, registrado como José Renato Monteiro Lobato, por seu pai José Bento Marcondes Lobato e sua mãe Olímpia Augusta Monteiro Lobato. Com 11 anos de idade, já que queria utilizar uma bengala de seu pai, com iniciais no castão e por ser voluntarioso, decidiu mudar seu nome para José Bento. Era o filho primogênito; Ester e Judite, suas irmãs, eram mais jovens.

Teve as primeiras noções escolares com sua mãe, que era filha legitimada do Visconde de Tremembé com a professora primária, a avó Anacleta Augusta do Amor Divino, a “vó Anacleta”. O seu principal biógrafo, Edgar Cavalheiro, revelou em **Monteiro Lobato: vida e obra** (1955), que o menino e o adolescente Lobato não demonstrava muita habilidade com as aulas de gramática. Além de ter tido professor particular até os 7 anos, ele passou por vários estabelecimentos de ensino em Taubaté: Colégio Kennedy, Colégio Americano, Colégio Paulista (do positivista Josino Mostardeiro) e o São João Evangelista (de Antônio Quirino de Souza e Castro).

Aos 13 anos, experimenta uma reprovação no exame de português no Instituto de Ciências e Letras, em São Paulo. Passa o ano seguinte estudando. Sua família empobrece com a decadência econômica do Vale do Paraíba e ele sofre dificuldades financeiras. Escreve um pequeno jornal – o **H²O** -, faz caricaturas e assiste contendas de rua entre os estudantes e a polícia.

A composição do conto “O colocador de pronomes”, dos artigos “Dialeto Caipira” e “O dicionário brasileiro” e da gramática mirim **Emília no País da Gramática** refletem um artista da palavra preocupado com o uso lingüístico dos falantes do Brasil.

Lobato, ainda criança, demonstrava habilidades para o desenho. O que atesta isso é a intensa correspondência trocada com amigos e familiares e uma coleção de aquarelas guardadas por sua neta Joyce. Embora demonstrasse inclinação para o desenho, não pôde exercer a profissão de artista plástico ou engenheiro, conforme pretendia, pois, com a morte precoce de seus pais (seu pai com 48 anos, em 1898 e sua mãe, com 39 anos, em 1899), o seu avô materno e também tutor, José Francisco Monteiro – o Visconde de Tremembé – exigiu

que se formasse em advogado na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, em São Paulo.

Enquanto cursa Direito em 1900, denomina-se “socialista”. Em 1902, elege-se presidente do Centro Acadêmico Arcádia. Participa de república de estudantes: o Miranete ou Cenáculo. Produz textos para jornais sobre várias modalidades artísticas: teatro, arte e música. Considera aborrecidos quase todos os professores da faculdade, escapando, apenas, Pedro Lessa e Almeida Nogueira. Debate sobre anarquismo, envolve-se com a filosofia dos revolucionários, participa comedido da política estudantil. É recebido, com banda de música e discursos, em sua cidade natal, em 1904, já formado em Direito.

Tenta montar uma indústria de doces e geléias em 1905. Em 1907, fica noivo de Maria Pureza da Natividade, colabora na imprensa, dedica-se a traduções e é nomeado promotor público na Comarca de Areias, município do interior paulista, produtor de café, em decadência, cujo cenário servirá de base para criação de seu livro de contos **Cidades Mortas** (1919). Casa-se em 1908.

Em 1911, herda do avô materno a fazenda Buquira e transforma-se em fazendeiro-empresário. Em 1914, período que inicia a Primeira Guerra Mundial, publica, no jornal **O Estado de São Paulo**, o artigo “A Velha Praga”, onde Lobato aponta a prática incendiária das queimadas realizadas pelos caboclos, “o piolho da terra”, chamado de Jeca Tatu pelo autor. Por isso ganha fama como escritor e homem de letras. Entre 1911 e 1917, administra a fazenda, quando resolve transferir-se com a família para São Paulo.

Ainda em 1917, abrindo caminho para o Modernismo, Anita Malfatti expõe seus quadros expressionistas, que são duramente criticados por Monteiro Lobato, em seu artigo “A Propósito da Exposição Malfatti”, publicado em 20 de dezembro, em **O Estado de São Paulo**, o que o faz romper com os líderes da Semana de Arte Moderna de 1922, embora tenha amigos partícipes do movimento e seja simpático à causa defendida pelo mesmo.

Na metrópole, de acordo com Pentecost (1999, p. 31), em **Os filhos de Lobato**, consegue, a partir da colaboração com a **Revista do Brasil** e, posteriormente, sua aquisição, em 1918, ter seus livros amplamente divulgados, vendidos e lidos, êxito até então dificilmente alcançado por escritor brasileiro:

Em São Paulo, torna-se colaborador assíduo da **Revista do Brasil**, fundada em 1916 e que Lobato compra, em 1918, dando início à sua atividade de editor. O primeiro livro que publica é resultado de uma enquete sobre a figura do Saci-pererê e vende 5.300 exemplares, número expressivo para a época. Em 1918, publica **Urupês**, possivelmente o primeiro grande sucesso editorial de autor brasileiro.

Fundando, em 1918, a Editora Monteiro Lobato, ele dinamiza o mercado editorial brasileiro, criando canais de distribuição inteiramente novos e valorizando escritores brasileiros inéditos. Publica **Problema Vital**, coletânea de artigos que tratam do saneamento, após acompanhar o secretário Artur Neiva em viagem de inspeção sanitária.

Em 1919, um fato ajuda a venda do livro *Urupês* e a sua popularidade: Rui Barbosa, em discurso político no Teatro Lírico do Rio de Janeiro, cita sua obra. Em 1920, o Brasil vive a aceleração do crescimento industrial do país. Entretanto, nos anos de 1922 e 1924, há revoluções em voga: o levante tenentista do forte de Copacabana e a Coluna Prestes. Um conjunto de rebeliões tenentistas atrapalham o governo Artur Bernardes até 1926. A Monteiro Lobato & Cia. abre falência, por causa dos prejuízos com a Revolução de 1924.

Como é um homem obstinado, em 1925, funda nova editora: a Companhia Editora Nacional, no Rio de Janeiro. Colabora com **O Jornal da Manhã** e escreve seu único romance **O Presidente Negro ou O Choque das Raças**, que pretendia editar nos Estados Unidos e fundar uma empresa, porém não obteve sucesso nesses empreendimentos. Tinha conseguido a indicação do seu nome como adido comercial brasileiro em Nova Iorque, porque seu amigo Alarico Silveira assumiu a chefia da Casa Civil, na presidência de Washington Luís. No momento de sua saída para os Estados Unidos, alguns setores militares não estavam satisfeitos com alguns artigos críticos que escrevera e que, depois, reuniu no livro **Mr. Slang e o Brasil**.

Nos Estados Unidos, deslumbra-se com o progresso americano e acredita ter encontrado a fórmula para resolver os problemas do Brasil: imitar os americanos, explorando o ferro e buscando o petróleo em terras nacionais. Vende a Companhia Editora Nacional e, já que investira, em 1929, na Bolsa de Nova Iorque, perde quase todo seu capital.

Voltando para o Brasil em 1931, cria o **Sindicato Nacional de Indústria e Comércio**, funda a Companhia Petróleo do Brasil e faz campanha pela exploração de minérios brasileiros. Denuncia, em cartas e artigos, as sabotagens de pessoas e empresas importantes, para que não dessem certo seus empreendimentos. Transforma tais cartas e artigos no livro **O Escândalo do Petróleo** (1936).

Em seu conto “Quero ajudar o Brasil” (1938), há referência aos obstáculos à campanha do petróleo e à atitude corajosa de um personagem, retratado como “um preto modestamente vestido, de ar humilde”, ao comprar trinta ações de uma companhia petrolífera, usando suas economias, para auxiliar o Brasil, em que os incorporadores “admitiam a possibilidade de fracasso, com perda total do capital empatado”.

Já contei este caso. Vou contá-lo de novo. Hei de contá-lo toda a vida, porque é um grande conforto d'alma. É a coisa mais bonita que ainda vi. Foi no começo de nossa tremenda campanha pró-petróleo. Havíamos com Oliveira Filho e Pereira de Queiroz lançado a Companhia Petróleos do Brasil – em que ambiente, santo Deus! Tudo contra. Todos contra. O governo contra. Os homens de dinheiro contra. Os bancos contra. A “sensatez”, contra.

[...]

A campanha do petróleo tem sofrido variados desenvolvimentos. Guerra grande. Luta peito a peito. E se o desânimo não nos vem nunca, é que as palavras do negro ultra-branco não nos saem dos ouvidos. Nos momentos trágicos da derrotas parciais (e têm sido muitas), nos momentos em que os lidadores no chão ouvem o juiz contar o tempo do nocaute, aquelas palavras sublimes fazem que todos se ergam antes do DEZ fatal.

– “É preciso ajudar o Brasil...”

Hoje sabemos de tudo. Sabemos das forças invisíveis, externas e internas, que puxam para trás. Sabemos os nomes dos homens. Sabemos da sabotagem sistemática, dos móveis da difamação ao ouvido, do perpétuo dar-para-trás da administração. Isso, entretanto, deixa de ser obstáculo porque é menor que a força haurida nas palavras do negro. (LOBATO, 1938, p. 251-257)

Sendo um homem de ação, obstinado por idéias patrióticas, Lobato é vítima da ditadura do Estado Novo. Primeiro, Vargas tenta cooptá-lo. Não conseguindo, proíbe a circulação do livro **O Escândalo do Petróleo**, em 1939 ; por fim, o prende, em 1941 e o solta três meses depois. Penteado escreve:

Depõe diante da Comissão de Inquérito, criada pelo Ministério da Viação diante de suas denúncias, e é convidado por Vargas para assumir o Ministério da Propaganda. Lobato recusa. *O Escândalo* é proibido de circular e em 1939, abatido com o suicídio do cunhado, Heitor de Moraes, abandona as atividades de empresário. Em maio de 1940, contudo, escreve uma longa carta a Fernando Costa e, em seguida, outra a Getúlio Vargas, que acabará resultando na sua prisão, em março de 1941. (1997, p.35)

A partir dos anos 30, ele volta-se mais ao público infantil. Embora Penteado afirmasse que a atividade de contista cessou totalmente em 1923, Lobato escreve contos bem depois desta data, como se comprova com a consulta a seus livros de contos, já que boa parte de suas histórias apresentam as datas de publicação. Lobato incorporou aos seus livros, já publicados, outros contos.

Na primeira parte do livro **Os Filhos de Lobato**, intitulada **Um homem da Velha República**, Penteado sintetiza, no capítulo **O Período de Formação: 1882 – 1907**, os momentos históricos, político-ideológicos, sociais e filosóficos, pelos quais Lobato passou, transformando-o num homem misto, antigo e moderno, ao mesmo tempo:

A infância do escritor vai-se desenrolar num daqueles períodos que se podem verdadeiramente chamar de transição, sem risco da crítica ao abuso comum da expressão. Afinal, ao atingir 18 anos, Lobato verá mudar, nos calendários, o próprio século. Nascido nos últimos anos do Império, passou através de todas as mutações que resultaram no Brasil de hoje: o ocaso do Império e a abolição da escravatura, a proclamação da República, o surgimento do Modernismo, toda a República Velha, desde o seu nascimento até a decadência final, a revolta da vacina, o movimento tenentista, o início do rádio no país, a Revolução de 24, a de 30, Getúlio Vargas e o Estado Novo e a redemocratização em 46. Foi testemunha de quatro constituições, contemporâneo das duas guerras mundiais, da Revolução Russa de 1917, do craque da Bolsa de Nova Iorque (em que, inclusive, perdeu as economias que levara do Brasil), da Guerra da Espanha, e até do início da Era Atômica e da Guerra Fria...

José Murilo de Carvalho registra que a época entre o fim do Império e o início da República foi caracterizada por grande movimentação de idéias, em geral importadas da Europa. “Na maioria das vezes, eram idéias mal absorvidas de modo parcial e seletivo, resultando em grande confusão ideológica”. (1997, p. 38 e 39)

Lobato era um homem afetivo com sua mulher e filhos. Boa parte das suas cartas comprova isso. Gostava que sua mulher fosse uma das suas primeiras leitoras e discutia seus escritos com ela. Um dos primeiros motivos, que o moveu a escrever para crianças, foi o desejo de dar a seus filhos – Ruth, Martha, Edgard e Guilherme – livros menos moralizantes e mais imaginativos.

O conto “A morte do Camicego” faz alusão à mente engenhosa de seus filhos – Edgard, Marta e Guilherme – e à vida cotidiana da fazenda, com seus personagens – Irene (a grande boneca de louça sem uma perna), Anastácia (a cozinheira), Esaú (o preto tirador de leite), Leôncio (o domador). Pode-se estabelecer um paralelo entre os personagens deste conto, alguns personagens de sua obra **O Sítio do Picapau Amarelo** e as pessoas de sua vida em família, evidenciando o quanto de sua obra é um misto de realidade e ficção.

Após a morte de seus dois filhos, ele inclina-se para o espiritismo kardecista. Em São Paulo, escreve, em 20 de fevereiro de 1943, ao sempre amigo de correspondência – Godofredo Rangel – emocionando-se, ao lembrar do falecimento de Edgard e Guilherme:

Pois é. Perdi o meu segundo filho, o Edgard, um menino de ouro, tal qual o Guilherme. Impossível filhos melhores que os meus, e talvez por isso foram chamados tão cedo. O Guilherme se foi aos 24 anos e agora o Edgard com 31. Ele nunca se esqueceu da primeira carta recebida pelo correio, uma tua. (1968, p. 344)

Em 1946, morou na Argentina, pois seus livros infantis foram traduzidos para o espanhol e, lá, fundou uma editora. Em 1947, volta para o Brasil. A última carta de Monteiro

Lobato a Godofredo Rangel foi escrita na véspera de São João, em 1948, uma espécie de despedida, em que reforça, com bom humor, a sua espiritualidade, mencionando o símbolo do Espiritismo no Brasil – Chico Xavier:

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 primeira comunicação vai ser dirigida justamente a você. Quero remover todas as tuas dúvidas. (1968, p. 358)

Érico Veríssimo escreveu, por ocasião do falecimento de seu amigo Monteiro Lobato, vítima de um espasmo vascular, em 04 de julho de 1948, o texto “Monteiro Lobato no céu”, ao qual nomeou de “artigo assinado e escrito com emoção, exatamente num tom que Lobato podia aprovar” (1956, p. 374). Fez tal texto após Carlos Reverbel, diretor da **Revista do Globo**, ter pedido que escrevesse uma nota anônima sobre o criador de Jeca Tatu, para ele publicar. O texto mais parece crônica do que artigo e, como faz um retrospecto da vida do contista Lobato, a partir da visão de um escritor que o conheceu, faz-se mister transcrevê-lo como um documento de época, embora o conteúdo seja um tanto extenso:

SENTEI-ME há pouco para escrever uma nota sobre a morte do meu querido amigo Monteiro Lobato, mas por mais que me esforce não consigo pensar como num morto, pois não me lembro de ter conhecido ninguém mais vivo do que ele – vivo numa vida que lhe brilhava nos olhos escuros, que se exprimia com uma graça meio moleque de Saci-pererê, nos gestos, na voz, no estilo, em tudo. Minha avó diria que Lobato era um desses homens que têm bicho-carpinteiro no corpo. Agora os telegramas afirmam que Lobato morreu... Imagino-o a voar para o céu, comboiado por anjos que o levam à presença do Juiz Supremo. José Bento Monteiro Lobato está de pé sobre uma nuvem rosada, com os olhos ofuscados diante da luz que emana dos olhos do Juiz. Ao redor dele os anjos, milhões deles, esperam. A Grande Orquestra Sinfônica do Céu toca uma overture que Beethoven compôs especialmente para a ocasião. Querubins sorriem para Lobato, porque no Céu circulam edições ilustradas de seus livros para crianças. Um pelotão de anjos faz soar suas trombetas. O Arcanjo São Miguel ergue a espada e pede silêncio. O interrogatório começa:

– Nome? – pergunta o Promotor, que é, como se devia esperar, o advogado São Paulo.

– Ora, vocês sabem. Dispensem as formalidades. Estou muito cansado. (Ouço o pigarro impaciente de Lobato, que enfia um cigarro na piteira e acende-o no fogo de uma estrela.)

– Profissão? – torna a perguntar o Promotor.

– Contador de histórias.

– Na sua opinião, qual foi o maior pecado que cometeu na vida terrena?

– Foi acreditar na sinceridade dos homens; iludir-me com os governos de meu país; sonhar sonhos grandes demais que não cheguei a ver realizados.

São Paulo examina o cartão que tem nas mãos e depois diz:

– Na sua ficha consta que foi sempre um revoltado...

– Confere. Nunca tive paciência com a toleima humana: uma vez perdi a esperança com relação a meu próprio país, e exilei-me voluntariamente.

– E por que voltou?

– Porque tornei a iludir-me com as aparências. Porque no fundo sou um sentimental. Porque senti saudade, se é que os senhores anjos, arcanjos, serafins e apóstolos ainda se lembram do sentido dessa palavra...

São Paulo lança nova acusação:

– Dizem que satirizou o seu povo, criando para ele um símbolo deprimente.

– Sim. Criei Jeca Tatu. Por que odiava meu povo? Não. Porque o amava demais. Era preciso despertá-lo do marasmo com uma chicotada.

– Arrepende-se disso?

– Não. Se voltasse lá para baixo tornaria a fazer o que fiz. Prefiro mil vezes a atitude realista a qualquer otimismo cor-de-rosa e tolo.

– Arrepende-se de alguma coisa que tenha feito em sua vida?

– Sim. De não ter começado mais cedo e com mais força a campanha contra os que exploram meu povo. – Olha para baixo, para o Brasil, e sorri. – Pobre gente! Em cima dum mar de petróleo e passando miséria. Com as maiores jazidas de ferro do mundo e dependendo sempre da indústria pesada estrangeira. Desgraçado Brasil! Deitado eternamente em berço esplêndido e abrigando uma população triste, doente, devorada pelos tubarões, governada por incompetentes...

Neste ponto o arcanjo São Miguel ergue o braço e diz:

– No céu não se permite política!

Lobato sorri e prossegue.

– Aqui também há censura?

Mas o Juiz Supremo intervém:

– Deixem o homem dizer o que quiser!

Lobato faz uma curvatura irônica e diz:

– Muito obrigado a Vossa Excelência!

Bate a cinza do cigarro, que desastrosamente cai nos olhos dum serafim. Depois, olhando na direção da luz, indaga:

– Mas, afinal de contas, Chefe, acabaram-se os milagres?

– A propósito de que faz essa pergunta? – exclama São Paulo.

– É porque se ainda há milagres eu pediria para meu povo apenas um. O milagre do bom-senso, do trabalho e da confiança no futuro.

O anjo Gabriel, com cara grave, desconversa e ordena:

– Continuemos o interrogatório.

– Que tem a dizer em seu favor? – pergunta o Promotor a Lobato, que responde:

– Conte histórias às crianças do meu país, às crianças de muitos outros países. Creio que essa foi minha ação mais bela. Dei felicidade a essas criaturinhas, e de mistura com fábulas, ensinei-lhes coisas úteis e práticas. Essas crianças um dia se farão homens e talvez venham a ser políticos decentes, esclarecidos e patrióticos...

– Sempre otimista! – diz São Paulo.

O Arcanjo vai dizer alguma coisa ao ouvido do Juiz. Ficam ambos por alguns instantes a examinar a ficha de Lobato, que em seguida é passada a um tribunal formado pelos doze Apóstolos, os quais, ao cabo de

longas confabulações, dão o seu veredicto. O Arcanjo faz soar novamente as trombetas e depois, no meio do silêncio, lê a sentença:

– José Bento Monteiro Lobato! Examinadas por este tribunal tuas qualidades e defeitos, tuas boas e más ações na terra, achamos um grande saldo a teu favor. Ficarás aqui conosco, mas com uma condição. A de prometeres não começar no Céu nenhuma campanha em torno do petróleo ou do ferro, nem escrever pasquinadas contra o nosso governo.

Lobato, coçando a cabeça, resmunga:

– Isso é difícil. Mas enfim, estou tão cansado... Pois é, prometo.

– E como prova de especial consideração – continua o Arcanjo – o Chefe te concede a graça de escolheres o círculo do Céu em que desejas ficar. Há alguém nestas alturas cuja companhia desejas de modo particular?

– Sim. Quero estar com os meus dois filhos, que vieram para cá antes de mim, por um lamentável erro na vossa contabilidade. E se não é pedir muito, gostaria de passar os “week-ends” com o meu velho amigo Voltaire...

O Juiz exclama:

– Concedido!

E assim lá se vai Monteiro Lobato. Céu em fora, com seu olhar irônico, suas sobranceiras espessas, em meio duma revoada de anjos e querubins, que lhe pedem autógrafos. O tribunal ainda espera a última palavra do Juiz, que baixa os olhos pensativos para o Brasil e diz:

– Aquele pobre país bem precisa duma meia dúzia de Lobatos!

– Depois, noutro tom, grita: – Gabriel!

– Pronto, Chefe!

– Procure o encarregado dos nascimentos. Diga que providencie para dar ao Brasil uma meia dúzia de homens como Monteiro Lobato.

– Okay!

O Arcanjo sai a cumprir a ordem. A orquestra toca um rondó de Mozart.

O Chefe diz:

– Está encerrada a sessão.

Depois, olhando mais uma vez para baixo, suspira e murmura:

– Esse Brasil tem me dado um trabalho! (1956, p. 375-379)

Depreende-se, lendo atentamente este artigo-crônica, que Érico Veríssimo conseguiu captar os traços mais marcantes de Monteiro Lobato, o contador de histórias. Se por um lado tem traços irônicos, por outro é sensível aos problemas da população brasileira. Se descrê do adulto, mantém a fé na criança que é estimulada a ter senso crítico. Érico Veríssimo conseguiu, nesse texto, marcar as dualidades lobatianas, sem rotulá-lo. Simplesmente o mostrou como um homem – escritor e político – frente às suas contradições e às de seu tempo.

3 O CONTO: INCURSÕES TEÓRICAS

A palavra conto sugere múltiplas significações e sua história é longa. Começou, quando o primeiro grupo de homens, sacerdotes e seus discípulos, na Antiguidade, sob o signo da convivência, resolveu transmitir mitos e ritos da tribo ou, simplesmente, trouxe notícias, trocou idéias e contou casos. Há quem afirme que os contos egípcios, surgidos cerca de 4.000 anos antes de Cristo – **Os contos dos mágicos** – são os mais antigos. Há quem diga que começa com as histórias da Bíblia, com os textos literários do mundo clássico ou com os contos do Oriente: **Pantchatantra**, em sânscrito (VI a.C.) e as **Mil e uma noites** da Pérsia (séc. X).

No século XIV, o conto firma-se como categoria estética. No **Decameron** (1350), contos eróticos de Boccaccio, e nos **Canterbury tales** (1386), de Chaucer, segundo Nádia Battella Gotlib, em **Teoria do Conto**, os contadores procuram “elaboração artística sem perder, contudo, o tom da narrativa oral” e fazem uso do “recurso das *estórias de moldura*: são todas unidas pelo fato de serem contadas por alguém a alguém”.

Surgem, nos séculos XVI, XVII e XVIII, outras obras importantes: **Heptameron** (1558), de Marguerite de Navarre, **Novelas ejemplares** (1613), de Cervantes, **Histoires ou contes du temps passé**, com o subtítulo de “Contes de ma mère Loye”, conhecidos como **Contos da mãe Gansa**, de Charles Perrault e as fábulas de La Fontaine. Todavia, é no século XIX, ainda de acordo com Nádia Battella Gotlib (1985, p. 7), que

[...] o conto se desenvolve estimulado pelo apego à cultura medieval, pela pesquisa do popular e do folclórico, pela acentuada expansão da imprensa, que permite a publicação dos contos nas inúmeras revistas e jornais. Este é o momento de criação do conto moderno quando, ao lado de um Grimm que registra contos e inicia o seu estudo comparado, um Edgar Allan Poe se afirma enquanto contista e teórico do conto.

Luzia de Maria (1984, p. 8), em **O que é conto**, discutindo o conto, em sua forma primitiva, lembra da personagem Dona Benta, como uma das representantes da narrativa oral:

O conto foi, em sua primitiva forma, uma narrativa oral, freqüentando as noites de lua em que antigos povos se reuniam e, para matar o tempo, narravam ingênuas estórias de bichos, lendas populares ou mitos arcaicos. Reminiscências deste tempo são as figuras, ainda próximas de nós, de Tio Remus, recriada em filme por Walt Disney, Pai João, dos serões coloniais, ou Dona Benta, registrada por Monteiro Lobato.

Luzia de Maria (1984), no entanto, não faz menção, nesse mesmo livro, dos contos lobatianos destinados aos adultos. Todavia, existem vários personagens desses contos que não deveriam ser esquecidos, pois são contadores de histórias e, portanto, apresentam atitude parecida com a de Dona Benta, a saber: Resto de Onça, no conto de mesmo nome; o major Pedro Falaverdade em “Anta que berra”; Crispim Paradedade em “O avô do Crispim”; Vargas, o fiscal da fazenda de “Bocatorta”; Fausto, em “O estigma”; os dois sujeitos velhucos em “O Bugio moqueado”; os três portugueses de “Os pequeninos”; Jonas ou Fernão em “Os negros”; Lucas em “Barba Azul”.

Gilda Neves da Silva Bittencourt (1999, p. 84-90), além de apresentar as concepções de conto de Brander Mathews, Júlio Cortázar, Alfredo Bosi e Luís Barrera Linares, evidencia o mérito do gênero aparecer vinculado a uma teoria, distinto de outras modalidades literárias que tiveram uma teoria proposta depois. Para isso, toma, como parâmetro, o considerado pai do conto moderno, Edgar Allan Poe:

[...] Coincidindo com suas origens, desenvolveu-se, igualmente, a sua teorização, a partir das concepções do norte-americano Edgar Allan Poe expressa em dois conhecidos ensaios: a resenha crítica sobre os contos de Nathaniel Hawthorne e a explicação “racional” da composição do poema “O Corvo” em a “Filosofia da Composição”. Esses dois textos podem ser considerados como fundadores da teoria do conto uma vez que estabeleceram princípios que vieram a nortear, não só os criadores do gênero, mas também a crítica. Dessa forma, o conto literário, desde o seu nascedouro, aparece como uma forma de representação literária madura, ao aliar criação e reflexão crítica. Essa paternidade de Poe em relação à crítica sobre o conto é também um aspecto diferenciador em relação às demais espécies literárias, na medida em que o discurso crítico desenvolvido a partir daí sobre o gênero tem-se pautado invariavelmente por retomar, em maior ou menor grau, as suas concepções, na tentativa de definir a verdadeira natureza do relato curto. (1999, p. 85)

Antônio Carlos Hohlfeldt (1988) tem opinião semelhante à de Gilda Neves da Silva Bittencourt no que se refere à evolução do conto emoldurado ou enquadrado, originado nas narrativas de Boccaccio, na Toscana, para o que se chama, modernamente, de conto literário. Atribui ao século XIX, com Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant e Anton Tchecov e, ao século XX, com Katherine Mansfield, Ernest Hemingway ou Franz Kafka, as mudanças do gênero.

Hohlfeldt (1988) diz que a história do conto está ligada à evolução das cidades e das descobertas científicas desenvolvidas pela burguesia, tanto na época do mercantilismo, quanto na época da revolução industrial. A massificação do gênero dá-se com a prensa

manual de Gutemberg e, no século XVIII, com a imprensa – especificamente o jornal. No Brasil, os jornais foram os responsáveis pela popularização do gênero.

Traduções de contos franceses e ingleses e obras originais de escritores foram publicadas em vários jornais brasileiros da época: **O Farol Paulistano** (1827), **Astréa**, **O Beija-Flor** (1830), **O Carapuceiro** (1832), **O Chronista** (1836), **O Jornal do Commercio** (1837) e **O Gabinete de Leitura** (1837).

Segundo Hohlfeldt (1988), Herman Lima, em **A Literatura no Brasil**, organizada por Afrânio Coutinho, coloca “A Caixa e o Tinteiro” (1836) e “Um Sonho” (1838), ambos de Justiniano José da Rocha, como precursores do conto no Brasil. Todavia, de acordo com Hohlfeldt(1988), Edgar Cavalheiro considera, como “o pai do conto brasileiro”, Joaquim Norberto de Souza e Silva, com “As Duas Órfãs” (1841), embora sua obra tenha valor histórico e não literário. Com o contista de “As Duas Órfãs”, aparece o primeiro volume impresso, uma reedição de seu conto, republicado em 1852, acrescido de outras narrativas, sob o título de **Romances e Novelas**. Hohlfeldt diz, ainda, que Alceu Amoroso Lima indica, ao lado de Norberto Souza e Silva, Domingos Gonçalves de Magalhães, com seu conto “Amância” (1841), a paternidade do gênero no Brasil.

Hohlfeldt(1988) cita outros precursores do conto brasileiro e suas obras: Bernardo Guimarães, com **Lendas e Romances** (1871); Álvares de Azevedo, com **A Noite na Taverna** (1862). Segundo o estudioso, s jornalistas João Manoel Pereira da Silva, Firmino Rodrigues da Silva, Josino do Nascimento Silva, Francisco de Paula Brito, Miguel do Sacramento Lopes Gama, Carlos Emílio Adet, João José de Souza e Silva Rio, Vicente Pereira de Carvalho Guimarães praticaram o gênero e escreveram em **O Chronista** ou em **O Gabinete de Leitura**. O historiador Varnhagen e o comediógrafo Martins Pena também produziram contos.

No prefácio da coletânea **O conto do Rio de Janeiro**, R. Magalhães Jr. (1959) aponta autores cariocas que antecederam Álvares de Azevedo na confecção de contos, tais como: Luís Carlos Martins Pena, Justiniano José da Rocha e Joaquim Norberto de Souza e Silva. Exalta Machado de Assis, comparando sua produção literária a de Guy de Maupassant. Recorre ao ensaio **Variações sobre o conto**, de Herman Lima, que aborda sobre alguns contistas, incluindo Machado de Assis. Destaca o ensaio machadiano “Instinto da Nacionalidade” que trata do gênero conto. Na biobibliografia da coletânea, encontra-se a informação de que o primeiro conto de Machado foi “O País das Quimeras”, com o subtítulo “Conto fantástico”, de 1862, e o último conto foi “O incêndio”, em 1906, publicado no Almanaque Garnier.

Hohlfeldt (1988) revela que Valdomiro Silveira, oriundo de uma fazenda e promotor de uma pequena cidade do interior, é o precursor do conto regionalista, nas palavras de Péricles Eugênio da Silva Ramos e presume que, entre 1897 e 1906, tenha composto os contos lidos por Olavo Bilac e Euclides da Cunha e que formaram o livro **Os caboclos** (1920).

São considerados regionalistas os seguintes contistas: Afonso Arinos, Coelho Neto, Ezequiel Freire, Amadeu Amaral, João Simões Lopes Neto, Virgílio Várzea. Em 1860, Machado de Assis começa a publicar contos. **Contos Fluminenses** e **Histórias da Meia Noite** (1873) foram os primeiros livros de contos machadianos. Aluísio Azevedo com **Demônios** (1893) e **Pégadas** (1897) e Artur de Azevedo com **Contos Possíveis** (1889), **Contos fora da Moda** (1893), **Contos efêmeros** (1897), **Contos em Versos** (1910), **Contos cariocas** (1928) e o volume póstumo **Vida alheia** (1929) encerram o nome dos contistas precursores do Brasil.

Hohlfeldt (1988) aponta, como autores pré-modernistas, Xavier Marques, Adelino Magalhães, Simões Lopes Neto, Alcides Maia, Hugo de Carvalho Ramos, Lima Barreto e Monteiro Lobato. Levanta dois dados a serem destacados, por classificá-los como escritores pré-modernistas. Primeiro: a influência exercida por Coelho Neto na maior parte dos escritores do seu tempo, independente de os mesmos escritores estarem contra ou a favor do estilo de Coelho Neto. Segundo: já que o Pré-Modernismo é, tradicionalmente, visto como um período de “transição, escapa-se, desse modo, a maiores problemas de caracterização e estudo”, pois a “indefinição define”.

O mesmo autor revela que o evoluir do gênero está intimamente relacionado com a industrialização (revolução tecnológica) e a técnica do conto, chegando-se a um Kafka, o narrador do absurdo, ou a um Guimarães Rosa, com sua minúcia vocabular.

Herman Lima (1958), em **O conto**, demonstra, com o quadro de Goyanes, não haver uniformidade na definição de gênero, em diversas línguas, para situá-lo nos diversos léxicos:

Línguas	Romance	Conto literário ou novela curta	Conto, conto popular, ou história
Inglês	Roman ou novel	Short-story	Tale
Francês	Roman	Nouvelle	Conte
Espanhol	Novela	Novela corta	Cuento
Italiano	Romanza	Novella	Racconto
Alemão	Roman	Novelle e erzählung	Marchen

Herman Lima (1958) classifica os contos em universais, regionais, históricos, urbanos, rurais, imaginários ou fantásticos, policiais e de aventura. Faz um levantamento dos vários conceitos do conto, a partir da visão de diversos autores, dentre os quais, destaca-se o de Araripe Júnior:

O conto é sintético e monocrônico; o romance, analítico e sincrônico. O conto desenvolve-se no espírito como um fato pretérito, consumado; o romance, como a atualidade dramática e representativa. No primeiro, os fatos filiam-se e percorrem uma direção linear; no segundo, apresentam-se no tempo e no espaço, reagem uns sobre os outros, constituindo trama mais ou menos complicada. A forma do conto é a narrativa; a do romance, figurativa. (1958, p. 38-39)

Este conceito pode ser reforçado pelo de Daniel Rops, também citado por Herman Lima (1958): “O conto não é de forma alguma um romance em redução. O gênero tem as suas leis, possibilidades e dificuldades. Trata-se de uma obra curta que favorece em alto grau o esforço de criação”. (1958, p. 54 -55)

Júlio Cortázar (1974, p. 149) aproxima o gênero da poesia, já que é “[...] tão secreto e voltado para si mesmo, caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário”. Estabelece confrontos entre o conto e o romance: o conto está para a fotografia, assim como o romance está para o cinema. Enquanto no romance se pontua, no conto se nocauteia.

4 AS CARTAS: MOSAICO LITERÁRIO E DIÁLOGOS SOBRE O CONTO

Assim como Edgar Allan Poe, nos Estados Unidos, e Machado de Assis, aqui, no Brasil, que escreveram e desenvolveram uma teoria sobre o conto, Monteiro Lobato também foi escritor e teórico do gênero. A sua correspondência de mais de quarenta e cinco anos com Godofredo Rangel – transformada no livro de dois volumes **A Barca de Gleyre** – atesta isso.

As cartas a Godofredo Rangel iniciam-se em 1903 e vão até a véspera de São João de 1948. Preenchem as 752 páginas dos dois volumes d’**A Barca de Gleyre**. O título remete ao assunto de uma carta de 1904, portanto, quando Lobato tinha 22 anos. Refere-se, em 15 de novembro, ao quadro **Ilusões perdidas**, de Gleyre, comentado nos **Ensaio de crítica e História**, de Taine: “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”. (LOBATO, 1968, v. 1, p. 80)

Pode-se afirmar que o primeiro volume, que compreende os anos de 1903 a 1914, contém os ideais da juventude: muita literatura, bastante discussão do dia-a-dia, maior informação livresca; o segundo volume, que abarca os anos de 1915 a 1948, repete itens do primeiro, mas acrescenta-se a maturidade do empresário e industrial e do escritor que se publica e obtém sucesso.

Alice Mitika Koshiyama (2006, p. 67) traça um panorama da época de Lobato: como era a circulação dos livros importados, quem era o público consumidor, como agiam os escritores brasileiros que queriam ser publicados, de que maneira de dava a produção e a ação lobatiana em prol do livro com o advento da industrialização no Brasil. Ela afirma que:

Para Monteiro Lobato, editar livros no período 1918-1930 foi também um meio de divulgar sua obra de escritor. Enquanto outros escritores iniciantes dependiam da acolhida dos poucos editores ligados às casas estrangeiras para publicar livros, Monteiro Lobato tornou-se o empresário de sua produção intelectual. E, ao procurar negociar sua produção intelectual, Monteiro Lobato buscou inovações para a empresa de livros no Brasil.

O empresário editor Monteiro Lobato instalava-se, nos fins do segundo decênio, do século XX, quando empreendimentos industriais cresciam. Mas, na época, os setores industriais dominantes eram de bens de consumo: têxteis e alimentícios. [...] Os setores industriais têxteis e alimentícios abrangiam, em 1929, 60% da produção industrial do Estado de São Paulo, segundo computava a *Estatística Industrial do Estado de São Paulo*.

Apesar de incipientes, alguns setores industriais, na década de vinte, procuraram organizar-se para controlar o mercado consumidor. Dentre esses setores destacou-se o do papel (fundamental para a indústria do livro), que se agrupou em cartéis. E os Klabin e os Lafers chegaram a formar truste

produtor de papel. Os Klabins e Weiszflogs (Melhoramentos), inicialmente importadores de papel, agora produzem-no. [...]

Lobato não se comunicava por carta, apenas com Godofredo Rangel. Escrevia, também, para seus familiares, colegas e amigos de profissão e, até, celebridades modernistas. Esses escritos foram compilados no livro **Cartas Escolhidas**, composto de dois volumes. O primeiro volume abarca os anos de 1895 a 1935; o segundo, de 1936 a 1948. Edgar Cavalheiro (1964, p. 8-10) o prefacia, destacando a sua “arte epistolar”:

O treino assíduo da arte epistolar tornou-o, com o decorrer do tempo, um admirável correspondente. As páginas que espalhou – e são milhares – primam pelo humor, constituem modelos de concisão, clareza e graça. (...) Abstraindo-se completamente da possível censura dos críticos, escrevia como falava, sem rebuscamentos, sem preocupações de forma e de estilo. São cartas desenvoltas, sem o mínimo de pose.

[...]

Apesar de ter levado uma existência trabalhosa, cheia de altos e baixos, Monteiro Lobato jamais descurou da sua correspondência. Diariamente, antes de dar início às suas atividades, cuidava daquilo que julgava obrigação intransferível e inadiável. A princípio, uma duas, ou três cartas por dia. Com o tempo a correspondência foi crescendo. Por ocasião do Jubileu de “Urupês”, em 1943, o número de cartas a responder subiu para 15 ou 20 diariamente. Nas vésperas da sua morte, em 1948, quando sua popularidade se alçara a grandes alturas, e seus livros começaram a ser divulgados no estrangeiro, esse número cresceu ainda mais. [...]

A epistolografia desenvolvida por Monteiro Lobato é analisada em “Aspectos literários de Monteiro Lobato”, um dos capítulos do livro **Do Barroco ao Moderno**, de Fábio Lucas. Lucas (1989) encara a epistolografia como gênero literário que progrediu fundamentalmente a partir do século XVII, com a ampliação dos serviços postais. As cartas do redator comum ressentem-se da intenção literária, pois elas prestam-se, neste caso, para trocar informações, substituir a oralidade, enfim, desempenhar funções comunicativas.

Fábio Lucas (1989) recorda que epistológrafos, como George Sand, Byron, Rousseau, Voltaire e Proust, foram tão notáveis que as suas missivas passaram a ser mais importantes do que as obras realizadas segundo os cânones literários.

Para alguns estudiosos, as memórias, o diário, o jornal, bem como as cartas são considerados como um gênero auxiliar da biografia. Entretanto, Lobato não foi um redator trivial de missivas. Como ele era um escritor, constituem um gênero à parte. As cartas lobatianas são enriquecidas de literariedade, em sua maioria, gozam de uma franqueza aberta, de irrestrição verbal e da descontraída intimidade entre Lobato e Rangel. Belas páginas literárias de Monteiro Lobato são extraídas das cartas, não só de seus contos.

Segundo Fábio Lucas (1989, p. 59), comparando as cartas de Mário de Andrade às de Monteiro Lobato, denominado um escritor acadêmico, revela que as deste “[...] deixam transparecer tal atmosfera de espontaneidade, tal agudeza de análise de obras, autor e pessoas, tal envolvimento com o mundo das artes, que nada ficam a dever às do grande propagador do Modernismo brasileiro”.

O próprio Lobato colecionou as correspondências endereçadas a Godofredo Rangel, datilografou-as, “raspou-as”, conforme comunicou ao amigo em 15 de março de 1943, preparando-as para a publicação, aceitando a opinião do amigo, rejeitada quando dada pela primeira vez, no ano de 1919:

Rangel: que idéia sinistra a tua, de publicarmos as minhas cartas! Seria dum grotesco supremo, porque cartas só interessam ao público quando são histórias ou quando oriundas de, ou relativas a grandes personalidades. (1968, p. 198-199)

Em mais de quarenta anos de correspondência e discussão de problemas literários, Fábio Lucas (1989) detectou oscilações conceituais. Houve tempo em que o Lobato contista descreu da literatura, contudo não decaiu seu ardor em escrever cartas. Houve época em que tentou ser empresário e escritor ao mesmo tempo, fundindo ação e arte da palavra, quando se tornou editor. Mesclando atividades distintas - promotor, fazendeiro, jornalista, empresário – o escritor se perdia, embora o epistológrafo se mantivesse como a razão de vida do escritor.

O surpreendente dessa história de correspondência trocada entre Lobato e Rangel é que o exercício de amizade entre ambos se limitou às cartas. Não sabiam ser naturais um com o outro, em caso de presença física. Na carta de 10/09/1923, assim se expressa:

Incrível. Vens a São Paulo e pouco podemos estar juntos. Ou nós não nos gostamos em carne o osso e sim epistolarmente? Começo a desconfiar... Desta vez tua visita coincidiu com a ausência do Otalles e a sobrecarga do serviço com que fiquei. (1968, p. 256)

Diante da perspectiva de publicar as próprias cartas, Monteiro Lobato se reanima. E, ao preparar a sua edição, faz um balanço da vida, concluindo que, na verdade, a literatura fora a única preocupação constante durante toda a sua existência. De fato, viveu para as letras, ainda que tivesse se envolvido em tantas outras ocupações pioneiras. Está registrado, na carta de 28/09/1943, que estava cogitando em dar o nome à coleção de cartas – **Correspondência Epistolar entre Lobato e Rangel**:

[...]

Ainda não posso dizer o que penso das cartas em livro. Só depois de tudo passado à máquina é que poderei examiná-las na ordem cronológica e ver se é leitura que prenda. O Edgard Cavalheiro e outros também as lerão – e então decidiremos. O mesmo farás com as tuas. E se os dois lotes suportarem a prova do teu julgamento e do de outros leitores, ah, então bombardearemos o mundo com vários tijolos - *Correspondência Epistolar entre Lobato e Rangel*. Difícil botar um nome decente numa tijolada dessas. Penso em consultar a Emília, que é a “dadeira de nomes” lá do Picapau Amarelo.

A idéia que por enquanto tenho das cartas é que constituem uma tremenda “história natural e social duma família do Segundo Império”, digo, de duas formações literárias que cresceram e apareceram. As minhas mostram que não houve erva de Santa Maria que matasse a lombriga literária – nem a pintura, nem a promotória, nem os porcos lá da fazenda, nem a fúria industrial, nem a falência, nem New York, nem a siderurgia, nem a campanha pelo petróleo, nem a morte dos filhos, nem o ódio à literatura, nem a prisão por ofensas ao Presidente – e receio que nem a morte me liberte da lombriga. Tenho medo de que, mesmo depois de morto, me ponha, como o Humberto de Campos, a escrever com a mão do Chico Xavier. E só então mudarei de estilo. Parece que lá no Além há qualquer polícia que capa nas “manifestações” tudo que é broto de roseira enfeitado com pulgõezinhos verdes. A Censura Astral não admite pulgões verdes. (1968, p. 357-358)

Lucas (1989) diz que, em carta de 07 de julho de 1907, Lobato condena a arte pela arte, “[...] que hoje ninguém mais atura” e a “[...] execrável influência dos Goncourt” (LOBATO *apud* LUCAS, p. 64). Afirma, também, que Monteiro lobato tem preferência pela arte objetiva de Shakespeare, Tolstoi, Zola, Balzac, Moliere e condena a arte subjetiva do amigo Rangel.

Lobato tinha horror da ficção sem “nenhum enredo”, coisa, a seu ver, dos Goncourt. Por isso preferia Kipling, Zola, Caine, Wells, Hugo, Balzac. Aliás, certa vez, ao incentivar Godofredo Rangel a competir num concurso de contos da **Folha Nova**, coloca, como primeira condição, que este escreva “conto com enredo”. Apreciava traduzir, entre outros livros, os de Joseph Rudyard Kipling. Inclusive, sabe-se que ele era excelente tradutor. Em carta de 16/06/1934, revela: “Gosto imenso de traduzir certos autores. É uma viagem por um estilo. E traduzir Kipling, então? Que esporte! Que alpinismo! Que delícia remodelar uma obra d’arte em outra língua!” (1968, p. 327)

Discorre sobre vários escritores do seu tempo, evidenciando que seu senso de observação está em alerta, captando os artistas que se enquadram ou não em seu estilo. Em Areias, no ano de 1907, fala dos contos de Júlia Lopes: “[...] Outro que me anda enchendo as medidas é Júlia Lopes – uma extraordinária mulher. Contos maravilhosos, únicos em nossa

literatura. Conhece-os? [...] (1968, p. 189). Ainda em Areias, em 15 de setembro de 1909, analisa os discursos de Rui Barbosa:

[...] Tens os discursos do Ruy? Que maravilha! Que deslumbramento! Que incomparável mestre e que artista da palavra! É o grande clássico que nos dispensa de lidar com os velhos clássicos – tudo que neles há de bom aparece em Ruy, e melhorado. Tem todas as energias e todas as suavidades. Ruy é um Everest. (1968, p. 274)

Avalia o estilo de Euclides da Cunha, em Taubaté, em carta de 11 de setembro de 1911:

[...] Estive a lê-lo e pareceu-me que a sóbria e vigorosa beleza do seu estilo vem de não estar cancerado de nenhum dos cancros do estilo de toda gente – estilo que o jornalismo apurou até o ponto-de-bala acadêmico, tornando-o untuoso, arredondado e impessoal.

- 1) Euclides evita prepor o adjetivo ao substantivo, o que contraria a lógica percepção cerebral.[...]
- 2) Os verbos em forma composta, essa nojenta coisa de agregar o “ter” e o “haver” ao resto da verbalhada. [...] as formas verbais simples são esplêndidas de energia e Euclides só emprega as compostas quando indispensáveis. [...]
- 3) Os advérbios em mente, outra asquerosa invenção do jornal com o fito de adocicar o estilo por causa das leitoras folhetinistas, normalistas, pianistas, feministas – todo o hospital dos cloróticos para os quais o jornal é um pão de cada dia – pão doce. A razão ainda é a mesma. Claro que tem mais força as formas – “de leve”, “à larga”, “à sós” – do que o “levemente”, o “largamente”, o “solitariamente”. Euclides é idiossincrásico aos advérbios em mente e o estilo de jornal não quer outra coisa. Péla-se por eles. (1968, p. 312-313)

Acerta, também, em carta de 01 de outubro de 1916, ao fazer previsões de sucesso a talentos novos, ainda pouco conhecidos do público, como é o caso de Lima Barreto:

[...]
 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 seus colegas coevos e coelhos, inclusive o Neto. Fácilimo 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. (1968, p. 108)

Lobato edita livros lima-barretianos, projetando esse novo talento e comungando de sua crítica aos costumes da época “numa linguagem despojada e inconformista”. Logo

Lobato aproxima-se do escritor e tornam-se amigos. Segundo Antônio Arnoni Prado (1988, p. 17), na biografia sobre Lima Barreto, Lobato desiste de uma visita a ele, por encontrá-lo embriagado, depois de ter sido internado num hospício em 1914:

Esta fase de intenso trabalho, porém, é marcada por muita penúria e graves desgostos familiares. Nem mesmo o êxito de seus textos junto aos leitores de revistas tradicionais, como *Careta*, ou de jornais expressivos, como *O Correio da Noite*, amenizou o abatimento moral que lhe causou o primeiro recolhimento ao hospício, em agosto de 1914.

Ao sair, completamente dominado pelo álcool – que nunca deixara por completo –, passa a perambular pelas ruas. Certa vez, seu amigo Monteiro Lobato, que havia ido ao Rio especialmente para visitá-lo, encontra-o bêbado numa mesa de bar. Constrangido, evita apresentar-se, para não fazê-lo sofrer.

Em carta de 24 de novembro de 1918, em São Paulo, ainda convalescendo de uma gripe, que contagiou toda a família, fala da publicação, que fará em sua editora, de dois romances de Lima Barreto:

[...] Como ainda estou de resguardo e preso em casa, leio como nos bons tempos de Taubaté. Fechei neste momento um romance de Lima Barreto, *Isaiás Caminha*. É dos tais 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 bom! [...] cambaleia, e outros em que pára para “destripar o mico”. Mas quanto talento e do bom. (1968, p. 186)

Nota-se, pelo exposto, que Lobato nutria grande admiração por Lima Barreto, mas isto não era um caso fortuito. Havia entre os dois sintonia de pensamento. Assim como Lima Barreto valorizava a língua popular, Lobato, a seu modo, também se rebelava contra os padrões da gramática tradicional.

A correspondência de Monteiro Lobato com Godofredo Rangel revela a longa pesquisa do primeiro em busca de palavras exatas, de uma sintaxe desprovida de rodeios, objetiva, de um estilo autônomo e peculiar.

Em certa fase da vida, Lobato empreendeu a leitura do dicionário de Caldas Aulete, a fim de familiarizar-se com as palavras. Foi-se definindo, aos poucos, em seu espírito, a tendência de usar bem um escasso repertório de palavras. O modelo absoluto, no caso, era Machado de Assis.

Em 04 de janeiro de 1904, emite sua opinião a Rangel sobre **Canaã**, de Graça Aranha, comparando-a com **Memórias Póstumas de Brás Cubas**, de Machado de Assis. A

seu ver, enquanto **Canaã** é um romance ideologicamente datado, **Brás Cubas** é atemporal e, por isso, universal:

[...] Queres a minha opinião sobre *Canaã* e a Chácara, e insistes nisso. *Canaã* é o que chamam uma obra-forte, e obra-forte quer dizer obra-fraca. Não é paradoxo. As obras fracas no presente são as incompreendidas, ou de compreensão só possível no futuro. E as fortes são as que de tal modo satisfazem às exigências do presente que provocam estouros de entusiasmo – obras despóticas. Mas passam com a passagem dessas exigências. Acho a tese de *Canaã* muito atual: imigração, colonização, absorção, etc. Quando tudo mudar, daqui a cem anos, quem vai interessar-se pelas idéias de Milkau e Lentz? Quem hoje lê os romances sobre a escravidão? Os argumentos da *Cabana de Pai Tomás* nos fazem sorrir – e eram tão fortes que deflagaram um guerra. Os romances de Mme. De Stael nos dão idéia de anquinhas, saia balão. *Canaã* será um grande livro enquanto perdurarem os nossos problemas imigratórios; depois irá morrendo – e os futuros leitores pularão os pedaços de Lentz e Milkau. Já o *Braz Cubas* é eterno pois enquanto o mundo for mundo haverá Virgílias e Brazes; mas Milkau é um metafísico de hoje, tem idéias de hoje e filosofa hoje; amanhã só será lido pelos futuros Melos Morais.
(1968, p. 45-46)

Na correspondência de 20 de janeiro de 1904, volta ao tema de **Canaã** e sua efemeridade, traçando uma definição para Graça Aranha que combina com sua visão sobre o romance: “[...] um artista e um sociólogo; este passará mas aquele fica; os sociólogos lidam com problemas passageiros; só os artistas lidam com coisas eternas” (1968, p. 54).

O encontro com Graça Aranha, em São Paulo, é registrado por ele, em carta de 27 de outubro de 1921:

Esteve por aqui o Graça Aranha. Foi interessante o nosso encontro. O Jacinto, daquela livrariuzinha “O Livro”, telefonou-me dois dias seguidos. Primeiro dia: “O Graça Aranha está em São Paulo e quer conhecê-lo.” Fiquei ciente e agradei. Segundo dia: “O Graça Aranha quer conhecê-lo. Venha cá.” Respondi: “Não posso. Muito serviço. Se de fato ele quer me conhecer, que venha procurar-me aqui.” Sim, porque quando eu quero conhecer alguém, eu o procuro, não o mando chamar sob vara. E afinal o Graça Aranha veio ontem e conversamos longamente e ficamos amigos.
(1968, p. 238)

Em carta de 15 de julho de 1905, em Taubaté, valoriza o estilo machadiano e enaltece sua obra da fase madura: **Memórias póstumas de Brás Cubas**, em detrimento de sua criação na fase da mocidade: **Helena e Iaiá Garcia**.

[...] Estilos, estilos... Eu só conheço uma centena na literatura universal e entre nós só um, o do Machado. E, ademais, estilo é a última coisa que

nasce num literato – é o dente de sizo. Quando já está quarentão e já cristalizou uma filosofia própria, quando possui uma luneta só dele e para ele fabricada sob medida, quando já não é suscetível de influência por mais ninguém, quando alcança a perfeita maturidade da inteligência, então, sim, aparece o estilo. Como a cor, o sabor e o perfume duma fruta só aparecem na plena maturação. Repare no Machado. Quando lhe aparece a cor, o sabor, o perfume? No *Braz Cubas*, um livro quarentão. Que estilo tem ele em *Helena* ou *Yayá Garcia*? Uma bostinha de estilo igual ao nosso. (1968, p.101).

Faz parte da maturidade lobatiana não apressar-se na preparação de seus livros. Por isso em carta da fazenda Buquira, de 23 de outubro de 1915, resume, em cinco, os passos que tem mente, para escrever sua obra-prima:

O meu primeiro livro será minha primeira veneta. Talvez um misto de Sterne, Machado, Camilo, etc. Um capítulo de uma linha, outro de 100 páginas, ora numerado, ora com um “De como...” maior que o texto, com digressões e o diabo. Mira suprema: 1) não estafar; 2) convergência disfarçada não forçada, para realce da idéia-mater; 3) assuntos universais com cor local; 4) quando pintar um homem, dar a sombra do Homem; 5) evitar por sistema o descritivo que matou o Naturalismo e é quase masturbação. E por aí vou. Outra, o livro sairá quando tiver de sair; não procuro escrevê-lo, ele é que tem de gestar-se dentro de mim como um tumor. Se o tumor endurecer e não vier a furo, paciência – pêsames ao mundo pelo aborto da obra-prima. (1968, p.56)

Com apreensão e cheio de presságios, acompanha o falecimento de celebridades da época – Machado de Assis, Artur de Azevedo e João Pinheiro –, escrevendo a Rangel, em 01 de novembro de 1908:

[...] Uma desgraça nunca vem só, diz o povo. Não bastava o desaparecimento de Machado de Assis. Foi-lhe na pegada o Artur de Azevedo e agora o João Pinheiro. Será possível morrerem quase ao mesmo tempo três melhores homens? E houve nisso uma coincidência. Machado de Assis era Diretor duma secretaria, e por sua morte foi promovido para o lugar o Artur Azevedo. Apareceu na repartição uma só vez. Parece lugar fatal. Tenho medo de que ponham lá o Euclides da Cunha. (1968, p. 221-222)

Em Areias, em 30 de agosto de 1909, escreve sobre Machado e Camilo:

Não conheço melhor modelo que Machado de Assis. Camilo ainda me choca, é muito bruto, muito português de Portugal e nós somos aqui. Machado de Assis é o clássico moderno mais perfeito artista que possamos conceber! Que propriedade! Que simplicidade! Simplicidade não de simplório, mas do maior dos sabidões. (1968, p. 263)

Preocupava-se com a forma, tinha implicância com a gramática, foi um grande estilista em língua portuguesa. Seu mestre foi Camilo, a quem endeusou a vida inteira. Mas havia outros modelos: Nietzsche, Maupassant, Anatole France, Macaulay, Conan Doyle, Stendhal, Machado de Assis, Lima Barreto, Euclides da Cunha, Rui Barbosa e Fialho, o “truculento Fialho”, com quem aprendeu a usar uma linguagem solta, conforme dizia Lobato. Implicava com Flaubert, os Goncourt, Coelho Neto, Eça de Queirós, Osório Duque Estrada. Observe-se a contradição lobatiana: rechaçava Gustave Flaubert, amigo e influência direta de Guy de Maupassant, a quem ele admirava. No seu primeiro livro **Urupês**, há o “Meu conto de Maupassant”, história base para o entendimento da concepção lobatiana sobre o gênero:

Conversavam no trem dois sujeitos. Aproximei-me e ouvi:

– “Anda a vida cheia de contos de Maupassant; infelizmente há pouquíssimos Guys...”

– “Por que Maupassant e não Kipling, por exemplo?”

– “Porque a vida é amor e morte, e a arte de Maupassant é nove em dez um enquadramento engenhoso do amor e da morte. Mudam-se os cenários, variam os atores, mas a substância persiste – o amor, sob a única face impressionante, a que culmina numa posse violenta de fauno incendiado de luxúria, e a morte, o estertor da vida em transe, o quinto ato, o epílogo fisiológico. A morte e o amor, meu caro, são os dois únicos momentos em que a jogralice da vida arranca a máscara e freme num delírio trágico.” (2004, p. 83)

Em 16 de julho de 1907, no jornal **O Povo**, em Caçapava, assinando com o pseudônimo Lobatoyewsky, Lobato usa este mesmo fenômeno metalingüístico para o “Como se escreve um conto” (texto coligido em **Literatura do Minarete**), pois o personagem Paulo elabora um conto, descrevendo a sua namorada Edel e ambos discutem o processo de composição, no momento em que a idéia está sendo engendrada pelo escritor-amador ou amador-escritor. Paulo, o contista, é muito minucioso ao retratá-la, mas há um limite no tamanho do texto, para que seja publicado e, por esta razão, não consegue concluí-lo:

Edel de novo interrompe. – Olhe! já quatro tiras! não te lembras mais do que disse outro dia o redator, o Dr. Matinhos? disse que não publicava artigos de mais de quatro tiras.

– É verdade – concordou Paulo – mas agora? se parar aí fica sem sentido o meu conto. Como há de ser?

– Ora o quê! pois pára aí mesmo. Quantos leitores tu tens? uns 10; desses 10, 9 não te lêem senão por desfastio bem pouco se importando com o sentido, e o 10º sou eu e eu acho muito sentido nisso. Por isso deixa o conto e sai daí que eu estou ansiosa para ver quem ganha a aposta hoje.

Paulo fecha o tinteiro, mete as tiras escritas na pasta, levanta-se, apaga o gás e sai com Edel *bras dessus, bras dessous* em caminho do perfumoso *boudoir...* (1964, p. 106)

Estudando Nietzsche, filósofo alemão, ainda em produtividade, Monteiro Lobato inventa uma teoria nova, a da “desagregação inconsciente”, revelada em 02 de junho de 1904 a Godofredo Rangel e ressaltada por Fábio Lucas:

Nietzsche me desenvolveu um velho feto de idéia. Veja se entende. O aperfeiçoamento intelectual, que na aparência é um fenômeno de agregação consciente, é no fundo o contrário disso: é desagregação inconsciente. 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, despídos das idéias universalmente aceitas como *verdadeiras* numa época). “Desagregação inconsciente”, eu disse, porque é inconscientemente que vamos, no decurso de nossa vida, adquirindo, ou, antes, colhendo as coisas novas – idéias e sensações – que o estudo ou a observação nos deparam. Essas observações, caindo-nos n'alma, lavam-na, raspam-na da camada de preconceitos e absurdos que a envolvem – a camada de anti-naturalismos, enfim. (1968, p. 57)

Mais de dois meses depois, precisamente em 24 de agosto de 1904, volta ao tema – a desagregação inconsciente -, citando o livro **Assim falou Zaratustra** – obra prima de Nietzsche, sendo as partes I e II publicadas em 1883 e as restantes, em 1884 e 1885. No livro mencionado, Nietzsche, passando-se por um lendário sábio persa, proclama “sua filosofia do eterno retorno e do super-homem, disposta a derrotar a moral cristã e o ascetismo servil” (2006, p. 187), segundo Marcelo Backes, no posfácio do livro **Ecce Homo**, de Nietzsche. No prefácio do mesmo livro, Backes declara que, para Nietzsche, “*Zaratustra* é o centro de sua produção, e não só o mais elevado livro que a humanidade concebeu, mas que a própria humanidade está numa distância incalculável abaixo dele” (2006, p. 12). Lendo tal livro, Lobato comenta a independência artística que a leitura de Nietzsche proporciona:

Dum banho em 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? Nietzsche é potassa cáustica. Tira todas as gafeiras. [...] Quando leio Nietzsche sinto ódio contra Flaubert, o Impecável. Nietzsche é o Grande Pecador. (1968, p. 66)

Em seu diário da mocidade, depois compilado no livro **Mundo da lua e Miscelânea**, encontram-se várias frases do Lobato, ainda jovem, que fazem eco a esses pensamentos nietzschianos. Foram transcritas apenas duas sentenças, bem emblemáticas. “De Nietzsche” é o título da primeira e “O individualismo criador”, o da segunda:

De Nietzsche

Como crescemos em força? Decidindo-nos lentamente e aferrando-nos com tenacidade ao que decidirmos. O resto vem por si. (1950, p. 31)

O individualismo criador

Os artistas deixam a estrada real por onde segue toda gente e caminham por veredas laterais. Os grandes abrem picadas, os miúdos repisam-nas. (1950, p. 98)

O vigor de sua frase, sua objetividade, seu estilo enérgico, cromático, a visualidade que punha em cenas descritas, fizeram de Lobato um escritor festejado pela crítica e, ao mesmo tempo, popular. Muitas vezes, o escritor paulista teve dúvidas quanto à sua vocação literária. Julgava-se mais vocacionado para a pintura do que para as letras, como desabafa em carta de Taubaté, em 10 de outubro de 1911:

Quanto ao que me propõe, não sei... Sou incapaz de literatura; convenci-me disso em Areias, onde tinha todo o lazer possível e não produzi nada. 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 pintei nada que me agradasse. Quando escrevo, pinto. Pinto menos mal do que com o pincel. Copista, portanto, e só. Talvez seja capaz dum 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 de mim e do mundo. (1968, p. 315)

Na fazenda Buquira, em 04 de maio de 1916, escrevendo a Rangel, critica dois contos seus – “Os Faroleiros” e “O Plágio” –, após a releitura que faz dos mesmos, deixando a impressão, para quem lê a carta, que não há, para Lobato, conto acabado. Ele sempre poderá ser refeito. Ao invés de contista, acha-se um cronista:

Tua carta recordou-me a tentativa d’*Os Faroleiros*, esboçado em Areias. Reli o conto. Chinfrim. Refi-lo inteiro e parece-me menos mau. Vou refazer outras coisas daquela época e quem sabe se não sairá o nosso projetado livro de contos a dois, com ilustrações? (...) A história dos faroleiros é fantasia. De farol nunca vi senão a luzinha distante. Tem para mim esse demérito de ser todo imaginado, sem vinco de impressão pessoal e por isso mesmo procurei dar-lhe o tom da coisa vista e vivida. E engana, parece-me.

Reeditei *O Plágio*. Não era bem conto, sim coisa para bulir com o Artur Goulart e os Macucos daquele tempo. Não tenho o talento da composição. Tudo me sai crônica. No fundo não passo dum cronista. (1968, p. 86)

A Barca de Gleyre é uma boa coletânea de análises estilísticas, de literatura comparada (francesa, alemã, inglesa, russa, brasileira e portuguesa), de visão satírica de escritores como Alencar, Macedo, Bernardo Guimarães, Coelho Neto.

Tinha consciência da literatura como um julgamento, algo submetido a uma ética. Fábio Lucas (1989) supõe que Lobato foi um dos primeiros a fazer comparação do conto com o soneto. Em carta de Areias, em 27 de junho de 1909, Lobato diz:

Eu ando com uma idéia a me perseguir como certas moscas em dia de calor. Espanto-a e ela volta. Um conto. Um farol com dois faroleiros. O mar sempre a bater nas pedras do enrocamento da torre. A vida solitária dos faroleiros – o isolamento. As aves noturnas que se deixam cegar pela luz dos holofotes e se espedaçam contra os vidros. O objetivo é pintar o mar e as sensações de faroleiros isolados, mas para justificar a pintura ponho um drama qualquer – um mata o outro, algo assim. Faz uma semana que a idéia me está germinando lá num canteiro da cabeça, qual piolho interno. Sou partidário do conto, que é como o soneto da poesia. Mas quero contos como os de Maupassant ou Kipling, contos concentrados em que haja drama ou que deixem entrever dramas. Contos com perspectivas. Contos que façam o leitor interromper a leitura e olhar para uma mosca invisível, com olhos grandes, parados. Contos-estopins, deflagadores das coisas, das idéias, das imagens, dos desejos, de tudo quanto exista informe e sem expressão dentro do leitor. E conto que ele possa resumir e contar a um amigo – e que interesse a esse amigo. (1968, p. 243-244)

Na fazenda, em 10 de maio de 1917, volta a concentrar sua atenção no leitor, ao pensar na criação de romance ou conto, e demonstra sua preocupação na leitura dos melhores autores e obras:

[...] O fim visado num romance ou conto deve ser o máximo de impressão no leitor com o mínimo de meios. É neste sentido que voga o meu barco. Progrido em “concentração”, fujo sistematicamente à “diluição”. Prefiro fabricar um martelo de pinga a um barril de garapa azeda. E se a ilusão me não transforma o senso crítico, creio que estou com a verdade. Que verdade? A deduzida dos melhores capítulos das melhores obras dos melhores autores. Por que melhores autores? Porque mais intensa e duradouramente lidos. (1968, p. 137-138)

Fábio Lucas (1989) situa-o como contista pré-moderno, usando, como paralelo, o estilo de Machado de Assis, na preocupação com a lógica das ações, a relação causa e efeito,

a temporalidade e com o impacto da frase inicial que determinará o modo de agir dos personagens de muitos dos seus contos:

O gênero terá em Monteiro Lobato outro marco pré-moderno. Também o seu conto, igual a muitos de Machado de Assis, se rege por uma cadeia lógica de ações, uma causalidade que se define no fluxo temporal. Lobato estimava a técnica de preparar o efeito e a surpresa, como se o conto fosse um mecanismo disparado pela frase inicial da narração. Tinha consciência desse procedimento. (1989, p. 116)

Já foi dito que Lobato considerava, como um dos melhores autores, Machado de Assis e sua melhor obra **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. Por ocasião do centenário do autor, Lobato escreve o artigo “Machado de Assis”, encomendado por **La Prensa**, editora argentina, e incluído, posteriormente, no livro **Mundo da lua e Miscelânea**. Nesse artigo, além de enfatizar o seu romance preferido, acrescenta comentário sobre outros romances e contos machadianos, que vão, aqui, registrados:

Machado de Assis ensinou o Brasil a escrever com limpeza, tato, finura, limpidez. Criou o estilo lavado de todas as douradas pulgas do gongorismo, do exagero, da adjetivação tropical, do derramado, da enxúndia, da folharada intensa que esconde o tronco e o engalhamento da árvore.

[...]

Os contos de Machado de Assis! Onde mais perfeitos de forma e mais requintados de idéia e mais largos de filosofia? Onde mais gerais, mais humanos dentro do local, do individual? Temos de correr à França para em Anatole France encontrarmos um seu irmão.

[...]

Mesmo assim, cercado por todas as limitações, foi de sua pena que saiu a primeira obra prima da literatura brasileira, essas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, livro que um dia o mundo lerá com surpresa. [...]

E deu-nos depois *Dom Casmurro*, o romance perfeito, e *Esau e Jacó* e *Quincas Borba* e finalmente *Memorial de Aires*, obra em que estiliza e romanceia o nada – o nada de uma velhice – da sua velhice de quase 70 anos.

Entremeio aos romances foi produzindo contos – e que contos! Que maravilhosos contos, diferentes de tudo quanto se fez no Brasil ou na América! Contos sem truques, sem “machine”, sem paisagem de enchimento, tudo só desenho do mais cuidado, como os de Ingres. Tipos e mais tipos, almas e mais almas – uma procissão imensa de figuras mais vivas do que os próprios modelos. E em que estilo, com que pureza de língua!

“Missa do Galo”, “Uns Braços”, “Conto Alexandrino”, “Capítulo dos Chapéus”, “Anedota Pecuniária” – é difícil escolher entre os contos machadianos, porque são todos água da mesma fonte. Ah, se a língua portuguesa não fosse um idioma clandestino...

Antes de escrever estas linhas reli várias obras de Machado de Assis – é só por já me haver comprometido com *La Prensa* é que me animei a dizer sobre ele, tão pequenino, tão insignificante, tão miserável me senti.

Envergonhei-me de juízos anteriores em que, por esnobismo ou bobagem, me atrevi a fazer restrições irônicas sobre tamanha obra. (1960, p. 334-336)

Em 15 de fevereiro de 1922, explica a Rangel o porquê de não ter entrado na Academia de Letras. Não combina, com seu temperamento, ter que pedir votos para ingressar na agremiação:

A idéia da Academia falhou por birra minha. Não quis transigir com a praxe lá – a tal praxe de implorar votos, e eles são extremamente suscetíveis nesse ponto. Um acadêmico aqui de São Paulo chegou a dizer: “Se o Lobato me pedisse o voto, claro que eu o daria; mas não pedindo, prefiro votar num pedaço de pau.” Ora, não há gosto em fazer parte dum grêmio de mentalidade assim e não pedi nada a ninguém; fiz mais: mandei outra carta desistindo da minha candidatura. O Carlos de Laet não leu essa segunda carta em sessão, alegando que deixaria a Academia mal. (1968, p. 244)

Já em São Paulo, em 10 de fevereiro de 1923, discute o processo de composição do conto “O Rapto”. Enfatiza a necessidade da frase-chave, desencadeadora das outras frases. Tal pensamento aproxima seus contos, novamente, da poesia e lembra a teoria sustentada por Edgar Allan Poe:

[...] Lá pelo fim do ano darei livro para o público. Contos. Inda hoje escrevi um. *O Rapto*. Fui a Campos do Jordão com o Macedo Soares e na estação de Pinda vi um aleijado num carrinho, enérgico, a ralhar com os filhos que o puxam. *Senti* uma coisa: aquele homem, apesar de aleijado, era o importante e rico da família, o que ganhava a subsistência de todos como as esmolas recebidas. Daí o seu tom mandão, apesar de viver sem pernas dentro do carrinho. Um conto formou-se em minha cabeça, e de volta despejei-o no papel, como quem despeja a bexiga. Ando cheio de contos lá por dentro. Contos são bernes. A gente pega os germes aqui e ali, e eles ficam germinando, gestando-se em nossos misteriosos úteros subconscientes. Um dia, como o feto das mulheres aos nove meses, eles vêm à tona da consciência e anunciam-se: “Queremos sair!” E então escrevemos aquilo com a facilidade com que as fêmeas dão cria. Os contos fluem da pena para o papel como um “berne do tempo”, bem esvurmado. O curioso é que quando produzo um conto, de forma nenhuma o tenho completo na cabeça; tenho lá dentro uma só coisa: a idéia central do conto. Tudo mais se afirma no ato de escrever. A primeira frase que lanço *determina* todas as mais. N’*O Rapto* não havia nem rapto nem nada; só havia esta idéia central: um cego que justamente por ser cego era o único da família que ganhava dinheiro e tinha importância. (1968, p. 253-254)

Neste relato, Lobato mostra, exemplificando com o conto “O Rapto”, como muitos dos seus contos nascem: de uma idéia gerada em seu cotidiano, em sua vivência com o mundo e, a partir dessa idéia matriz, posta no papel, outras surgem para dar forma ao enredo,

subordinadas à primeira idéia. Ele diz claramente que a primeira frase do conto determina as demais, concepção defendida por Poe.

A Barca de Gleyre, na parte final, lança luzes sobre a atividade industrial de Lobato. Como editor, revela-se entusiasta, chegou a elevar o público consumidor de livros do Brasil, ao introduzir o sistema de consignações em todo o território nacional, multiplicando os pontos de vendagem das obras. Operou, na verdade, uma verdadeira revolução no mercado livreiro do País, experimentando tanto a glória quanto o fracasso.

Afastou-se momentaneamente da literatura, enquanto se deixou obcecar pelo avanço da capacidade industrial dos Estados Unidos, pensando em implantar, no Brasil, um modelo semelhante. Em Nova Iorque, em 17 de agosto de 1928, escreve:

Será que já morremos um para o outro? Em parte é assim, tanto a vida nos soprou para rumos diferentes. No começo escrevíamos como riachos que correm. Era fácil. As mesmas idéias na cabeça, os mesmos sonhos – e que bonitos, lindos, os sonhos da “primeira infância” literária! Ontem, mexendo numa gaveta, (não é mais gaveta, é *file*...) encontrei uma velha carta e li-a cheio de saudades do nosso tempo, das nossas coisas, da nossa comunhão de idéias. Tudo tão longe agora, já em estado de will-o-the wisp em minha imaginação... Eram fáceis, a correspondência e o mútuo entendimento naqueles períodos. Hoje é mais difícil. Tenho de falar daqui e é muito difícil falar das coisas que “só vendo”. New York é uma cidade que “só vendo”. (1968, p. 309)

Em 28 de novembro de 1928, ainda em Nova Iorque, reclama Rangel, porque este tinha deixado informações de suas cartas serem publicadas. Continua empolgado com o desenvolvimento industrial dos Estados Unidos:

Tu quoque! Até você a publicar trechos de cartas minhas! Não há nada que me desaponte tanto, porque sou um perante o Respeitável Público e outro na intimidade. Lamentas que estejam a desaparecer as nossas preocupações comuns. Em parte é certo. Distanciamos-nos bastante em nossa órbitas, você seguindo uma muito coerente com os começos, com a vocação e as idéias centrais, e eu... Quando olho para trás fico sem saber o que realmente sou. Porque tenho sido tudo, e creio que *minha verdadeira vocação é procurar o que valha a pena ser*. Aquela minha fúria literária de Areias e da fazenda: quem visse aquilo proclamava-me visceral e irredutivelmente “homem de letras”. E errava, porque o Lobato que fazia contos e os discutia com você está mortíssimo, enterradíssimo e com pesada pedra sem epitáfio em cima. O epitáfio poderia ser: “Aqui jaz um que se julgou literato e era metalurgista.” Porque a minha vocação pela metalurgia é muito maior que a literária. (1968, p. 311-312)

Fábio Lucas (1989) aponta características da crítica literária praticada por Monteiro Lobato em sua correspondência: 1) propensão a formular juízos de valor; 2) interpretação predominantemente estilística; 3) comparativismo sistemático; 4) grande espírito de síntese, que favorece as suas enérgicas vibrações judicativas. Revela, de acréscimo, duas qualidades lobatianas: sabe distinguir entre o problema estético e o problema ético e possui espírito premonitório.

No livro **Meio século de presença literária**, Tristão de Athayde (1989), pseudônimo de Alceu Amoroso Lima, discorre sobre crítica literária, em seus vários aspectos, desde 1919 a 1969, traçando, inclusive, a evolução da crítica brasileira. Entre outros pontos, discorre sobre a relevância do trabalho do crítico que, tendo bom preparo, pode compor belas páginas de análise literária. Para ele, com certeza, o objeto literário bem feito é superior ao texto crítico sobre a mesma. Porém o crítico tem sua voz e vez, desde que esteja bem fundamentado. Suas reflexões amparam as seguintes palavras de Lobato em 23 de outubro de 1909:

Não concordo com a tua idéia de que todo crítico é um *raté* de literatura, porque a crítica é um ramo da literatura para o qual certos sujeitos nascem com aptidões especiais. Olhe Taine, Sainte-Beuve, Macaulay. Mas não deixa de ser certo que muitos críticos de segunda são literatos fracassados em outros gêneros. Sentem o prazer satânico de se suporem numa sacada, e lá de cima cuspirem nos que passam pela rua. Prazer de juiz sentenciador – mas juiz que se nomeia a si próprio, não é nomeado pelo governo. (1968, p. 278)

Monteiro Lobato, em suas epístolas a Rangel, praticou os três tipos de crítica explanadas por Tristão de Athayde (ou Alceu Amoroso Lima): a autocrítica, a endocrítica e a exocrítica. Avaliou seu papel de escritor, seus colegas de época e, até, autores não muito conhecidos pela sociedade intelectual do período. Em alguns momentos, foi dúbio em suas colocações. Entretanto, nenhum escritor se manteria o mesmo em mais de quarenta anos de correspondência. O Lobato de 21 anos (quando iniciou sua correspondência com seu amigo de carta) não poderia ter o mesmo amadurecimento do Lobato de 66 anos, já escritor conhecido.

4.1.ENTRE LETRAS, RISCOS E TINTAS

O gosto de escrever para crianças e adultos nasceu da necessidade de Lobato se expressar esteticamente, como forma de compensação de não ter podido, quando mais jovem, optar por sua formação superior em Artes Plásticas. Seu avô materno achava mais útil um advogado na família e, como Lobato perdera seus pais – José Bento Marcondes Lobato e Olímpia Augusta Monteiro Lobato - aos 16 anos de idade, teve, por amor e respeito a seu avô, que acatar suas imposições.

Em cartas - reunidas em livro sob o título **A Barca de Gleyre** - a Godofredo Rangel, amigo e colega de estudos do Minarete, uma república de estudantes, ele desabafa quarenta anos sobre sua concepção de mundo e de arte e, numa delas, diz o seguinte:

No fundo não sou literato, sou pintor. Nasci pintor, mas como nunca peguei nos pincéis a sério (pois sinto uma nostalgia profunda ao vê-los – *sinto uma saudade do que eu poderia ser* se me casasse com a pintura) arranjei este derivativo de literatura, e nada mais tenho feito senão pintar com palavras. Minha impressão dominante é puramente visual. (1968, p. 251-252)

Desde tenra idade já apresentava vocação pictórica. Edgar Cavalheiro revela que ainda não alfabetizado, o menino Lobato adorava folhear a **Revista Ilustrada**, de Ângelo Agostini ou a **Novo Mundo**, de J. C. Rodrigues, na sala encantada, com estantes carregadas de densos volumes: o escritório do avô. A biblioteca do seu avô foi formada pelo seu tio Zezé que estudara na Alemanha e que já havia morrido. Como sua mãe, o tio era também filho legitimado do Visconde, porque o mesmo não teve filhos com sua esposa.

Na Fazenda Santa Maria, em Taubaté, aos seis anos, desenha laranjeiras cheias de frutos, com copas arredondadas. Aos onze anos, resolve mudar seu nome de José Renato para José Bento, porque, desse modo, poderia usar a bengala de seu pai. Assina, por isso, um cartão destinado à mãe, todo ornado por ele, de pequenas flores, com seu novo nome.

Ainda aos onze anos, desenvolve o hábito de pescar e, influenciado pelo gosto paterno, pede de presente uma carabina Flaubert. Devido às suas traquinagens com a arma, que incluíram furos em caixas d'água, fez pouco uso da mesma, pois esta foi confiscada pelo próprio pai. Sem outras atividades, resolve então copiar desenhos de um jornal, como o de Gumercindo Saraiva, e fazer um quadro para sua avó Anacleto Augusta do Amor Divino, representando uma canoa deslizando lentamente no meio do rio, levando dois tripulantes.

Em diversas situações da vida cotidiana de Lobato, ainda na adolescência, ele se vale do desenho. Desenha, quando lhe falta a palavra, para precisar mais um fato ou descrever mais fielmente um objeto.

Em dezembro de 1895, por exemplo, desenha, detalhadamente, um anel ganhado e utiliza recursos pictóricos, na informação sobre a pulseira encomendada por sua irmã Ester, para que esta tivesse melhor idéia do acessório encontrado. Em São Paulo, longe dos seus entes queridos, desabafa em cartas, principalmente com sua mãe doente, sobre seus recursos parcos, suas dificuldades de relacionamento e sobre seu insucesso na prova oral de Português. Nos espaços em branco das cartas, sempre faz garatujas e desenhos. Como sua mãe vivia constantemente doente, usa suas habilidades artísticas para lhe distrair e lhe dar algum conforto, conforme diz Edgar Cavalheiro:

[...] Está com o pensamento sempre voltado para ela; anota as coisas para lhe contar, quando passarem os exames. Para dar-lhe alegria, capricha na letra. E quando não consegue uma descrição nítida do acontecimento, completa o texto com desenhos. (1955, p. 48)

Possui um caderno de recortes de jornais e revistas, de anedotas, ou ilustradas por ele ou por decalcomania. Voltando a São Paulo com o fim de prestar exames e aprofundar os estudos, Lobato vai morar no internato do Instituto de Ciências e Letras e lá desenvolve ainda mais seus talentos artísticos e literários: “[...] Lobato, que já em Taubaté revelara veleidades pictóricas e literárias, encontra, agora, terreno mais propício para o desabrochar da vocação nascente.[...]” (CAVALHEIRO, 1955, p.50)

Lobato tem seus arroubos de poeta, quando adolescente, num poema composto para o treze de maio, embora nessa época já se destaque produzindo contos, crônicas e caricaturas. Aos 18 anos, numa espécie de vingança, aliada a seu senso de humor, ele caricatura mestres e discípulos da Faculdade do Largo de São Francisco, onde estudava Direito medianamente, apenas para passar nos exames. Chegou a dizer mais tarde:

Fiz, dizia mais tarde, ato de presença na Academia, no “quantum satis” para obter diploma – mas está claro que em vez de aproveitar os miolos de meus lentes, aproveitei-lhes as caras, como modelos vivos das minhas caricaturas. Lembro-me dum exemplar dos *Direitos e obrigações*, dum cacetíssimo Lacerda de Almeida, que illustrei inteirinho nas aulas do insigne mestre Dino Bueno. Foi de todos os meus lentes o mais amado – como modelo.

Sua feiúra proporcionava-me os melhores desenhos. Durante um ano letivo trabalhei nessas ilustrações uma hora por dia – a hora em que o insigne mestre enchia de ciência a cabeça dos meus colegas. Não ficou uma só margem em branco, nem nenhum final de capítulo. Onde cabia um desenho, uma caricatura de colega ou uma “careta do Dino”, para lá ia o gatafunho. Nas páginas em branco do começo e do fim, construí desenhos grandes e complexíssimos: projetos de monumentos! O principal era em homenagem à Peroba – rija madeira de lei de sabor amargo. A mina idéia sobre todos aqueles professores devia ser que não passavam duns “perobas”. Mas houve duas exceções. Adorei Pedro Lessa e nunca perdi uma palavra de Almeida Nogueira. Eram artisticamente inteligentes. (LOBATO *apud* CAVALHEIRO, 1955, p. 62-63)

Dedicando-se um ano letivo, exaustivamente e de modo autodidata, em transformar seus professores, principalmente, em modelos vivos, teve como efeito um compêndio jurídico ilustrado, quicá o único do gênero. É relevante fazer, aqui, um esclarecimento quanto aos dois mestres considerados “artisticamente inteligentes” por ele. Pedro Lessa lecionava, na época, Filosofia do Direito e Almeida Nogueira, Economia e Finanças, disciplinas que se voltavam para o universo de leitura de Lobato.

Após a Faculdade, sem modelos vivos que pudesse pagar com sua renda de estudante, opta a pintar naturezas mortas. Teria se transformado em pintor, se não fosse um equívoco com uma caixa de aquarelas, adquirida em compra como tinta a óleo: “[...] A vergonha daquela rata matou em mim todas as veleidades pictóricas. Como pretende ser pintor um imbecil que nem distingue aquarela de óleo?” (LOBATO *apud* ARTHUR NEVES, 1950, p. 6)

Contudo, mesmo depois deste incidente, sua paixão pela pintura nunca desaparecerá por completo. Em cartas ao seu amigo Godofredo Rangel, inevitavelmente, ocorre referência à sua produção plástica, como nesta passagem: “Voltei ao desenho. Há duas semanas não faço outra coisa. [...] Acho que se praticar desenho por um ano inteiro, adquiro mão. Desenho é como piano, questão de exercício”. (1968, p. 233)

Sua irmã Ester, de apelido Teca, com quem se corresponde, também ouve seus desabafos, como este de 1912: “Estou com a mania de pintar outra vez. Passo os domingos inteiros pintando a pastel, com uma caixa de tintas que foi da Viscondessa. Essa mania não sara: periodicamente recrusdesce. É como maleita mal curada.” (1964, p. 120)

A despeito de pintar e desenhar sem parar, nunca expôs seus trabalhos por causa de sua autocrítica severa. Participou de um concurso de cartazes, realizado no Rio de Janeiro, em 1909, porém há pouca documentação a respeito. Sabe-se que produziu caricaturas e

ilustrações para as revistas em que era colaborador, tais como **Fon-Fon** e **Vida Moderna** e encarregou-se, ele mesmo, das ilustrações para a primeira edição de **Urupês**.

Pintou até o final de sua existência e preencheu suas histórias de cores e formas, como se fossem quadros.

Monteiro Lobato nunca escapou de seu interesse visceral pela pintura. Não lhe sendo possível seguir sua carreira como artista plástico, não escondeu seu impulso criativo que apareceu anteriormente à sua vocação literária, até mesmo antes de ser alfabetizado.

Quando começou a envolver-se mais com a literatura, procurava, com a ajuda dos ilustradores, em seus textos literários, principalmente os infantis, praticar o diálogo entre os códigos verbal e não verbal, a conexão intersemiótica.

Precisa-se fazer um melhor estudo sobre as relações entre o verbal e o pictural na narrativa lobatiana, para evidenciar o jogo de interferências entre esses dois códigos. Desde a Antiguidade clássica, as artes dialogam.

Se houve as modificações sofridas pela literatura na Europa frente ao desenvolvimento da imprensa e a emergência da massa letrada, aqui, no Brasil, essas transformações se fazem sentir na obra lobatiana. Lobato colabora e divulga as obras de sua autoria e de seus clientes em jornais. Está feita a fusão do Lobato editor de livros e revista com o Lobato artista das letras, dos riscos e das tintas.

Pensando na figura da Emília, por suas características singulares na obra de Lobato e pelas possibilidades criativas que oferece, não só ao leitor, quanto ao ilustrador, é possível acompanhar o desenvolvimento da personagem no próprio texto. De boneca de pano, feia e muda, a criatura dominou o criador, como atesta Lobato em carta a Godofredo Rangel, citada por Cecília Reggiani Lopes (s.d.):

Emília começou uma feia boneca de pano, dessas que nas quitandas do interior custavam duzentos réis. Mas rapidamente evoluiu, e evoluiu cabritamente – cabritinho novo – aos pinotes. Teoria biológica das mutações. E foi adquirindo tanta independência que, não sei em que livro, quando lhe perguntam: ‘Mas que você é, afinal de contas, Emília?’, ela respondeu de queixinho empinado: ‘Sou a Independência ou Morte’. E é. Tão independente que nem eu, seu pai, consigo dominá-la. Quando escrevo um desses livros, ela me entra nos dois dedos que batem as teclas e diz o que quer, não o que eu quero. Cada vez mais, Emília é o que quer ser, e não o que eu quero que seja.

A metáfora de Emília, na carta, é destacada: ‘Sou a Independência ou Morte.’ Como fica, então, sua imagem? A imagem fica a cargo dos vários ilustradores – Voltolino, Jean G. Villin, Belmonte, Rodolpho, J. U. Campos, André Le Blanc, Paulo E. Nesti, Manoel Victor Filho, entre outros – que passaram pelos livros em que era personagem. A transformação da boneca é nítida, ao se comparar a Emília de Voltolino e as interpretações dos ilustradores posteriores. Começa sem forma definida, passa a perder característica de boneca de pano, até tomar forma humana devido a força dada à personagem por Lobato, em seus textos.

Lobato não se preocupou apenas com a ilustração de Emília. Há uma variedade de ilustrações e ilustradores em sua obra. Os ilustradores de Lobato usam mais o estilo linear e plástico, vêm em linhas. São narradores plásticos que se alimentam da narrativa textual lobatiana. Ora aproximam-se do texto, como se fosse uma espécie de “metanarrativa”, citação, reflexo; ora mantêm autonomia, uma espécie de “narrativa derivada”. Normalmente, existe uma parceria entre o texto lobatiano e a ilustração.

Em verdade, José Bento Monteiro Lobato não desistiu totalmente das artes plásticas. Fez, sim, em sua atividade de escritor, um amálgama. Foi uma espécie de escritor pintor. Nas notas biográficas e críticas de **Urupês**, Artur Neves diz: “Todas as paisagens de Monteiro Lobato são penetrantemente observadas e fixadas na tela no que têm de essencial – esse é um dos grandes méritos da sua arte. Cada paisagem sua é um documento dum naturalista que é também pintor impressionista.” (1950, p. 10-11)

5 O CRÍTICO DE PRIMEIRA NÃO É “RATÉ DE LITERATURA”

José Bento Monteiro Lobato foi autor de contos, de romance, de literatura infantil e de livros lúdico-didáticos. Também foi editor, publicista, ensaísta, articulista, empresário do petróleo e do ferro, crítico de arte, jornalista. Ficou popularmente conhecido como escritor do público infantil, no Brasil. O criador da obra **O Sítio do Picapau Amarelo** adaptada, primeiro, pela TV Tupi e, depois, pela TV Globo, é bem mais discutido pelo mérito de suas obras destinadas às crianças do que quando se trata de sua produção literária para adultos.

Bem verdade que foi com ele que, pela primeira vez, se escreveu para a infância brasileira, com uma linguagem própria para a faixa etária e com a utilização de recursos visuais – as ilustrações – que favorecessem uma melhor interação das crianças com o livro. Daí, sua obstinação em editar, no Brasil, tanto seus próprios livros quanto de outros escritores que tivessem talento para as letras brasileiras. Antes dele, todos os livros eram editados fora do País, prioritariamente em Portugal.

Reconhecer a relevância desse escritor paulista para os meninos e meninas em idade escolar, até aquele momento pouco visíveis aos brasileiros, é de suma importância; entretanto os críticos, ensaístas, estudiosos do assunto, intelectuais de prestígio vêm discutindo isso em diversos ângulos e matizes e Monteiro Lobato já figura, na Literatura Brasileira, como um dos primeiros colaboradores significativos da literatura infantil.

Sua percepção para a crítica era relevante. Conforme já foi dito no capítulo 4, Monteiro Lobato sabia distinguir entre o ético e o estético. Mesmo não sendo da simpatia de várias personalidades ilustres do seu tempo, inclusive Mário de Andrade, respeitava o bom crítico, independente de sua afinidade pessoal. Fábio Lucas (1989) fala do relato de Cassiano Nunes acerca de um caso curioso e revelador da personalidade lobatiana que reconhecia a diferenciação entre o valor ético e o valor estético: trata-se de uma carta que Lobato endereça ao escritor Flávio Campos, que desejava atacar Mário de Andrade, pela crítica negativa que este fizera ao **Planalto**, romance de sua autoria:

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 o 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

you e em mim. Eu tenho levado pancadinhas dele. Certa feita chegou a publicar o 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. (apud LUCAS, 1989, p. 82-83)

Na época de Lobato, havia críticos e escritores ainda ressentidos com seu artigo “Paranóia ou Mistificação” e, por isso, muitos analisaram sua obra sem a devida isenção que a crítica verdadeira deve ter. Hoje, afastados dos acontecimentos que desencadearam a Semana de Arte Moderna, os críticos atuais filtram o que há de melhor em Lobato (a modernidade na utilização da linguagem coloquial, por exemplo), embora haja quem repita os discursos passados, apenas buscando, em suas obras, as características que a aproximem de uma literatura fútil, sem nenhuma literariedade. A isenção, que Lobato teve para o crítico Mário de Andrade, deve ser imitada, quando algum crítico avaliar seus contos.

Massaud Moisés (2001) enfatiza o caráter multifacetado da obra lobatiana, particularizando o seu estudo para a literatura geral que, a seu ver, restringe-se aos quatro livros de contos – **Urupês** (1918), **Cidades Mortas** (1919), **Negrinha** (1920) e **O macaco que se fez homem** (1923) – e ao único romance de Monteiro Lobato – **Presidente Negro** ou **Choque das Raças** (1926). Em seu texto, aponta as falhas da composição do romance, atribuindo à pressa com que Lobato o escreveu, antes de ir morar com sua família, nos Estados Unidos, trabalhando como adido comercial. O próprio Lobato reconhecia que não tinha habilidade para escrever romance. Já escritor consagrado no Brasil, pretendia ganhar notoriedade nos EUA, vendendo um livro que tratava de eugenia, enfocando um lado negativo da sociedade americana. Resultado: não conseguiu editor que o publicasse nos Estados Unidos e não conseguiu fundar a Tupy Company.

Massaud Moisés (2001, p. 408) salienta que em **Urupês** “se encontram não só algumas das obras-primas do autor como das mais importantes na história do conto nacional” e que os outros livros de contos teriam valor secundário.

Tratando dos livros de contos lobatianos, diz já haver embriões de literatura infantil, em sua literatura geral. Em outras palavras, isto faz crer que o germen da literatura para crianças já estaria inoculado em seus primeiros trabalhos literários, antes da década de 30, do século XX, que foi quando Lobato voltou-se, mais claramente, à infância:

[...] Curiosamente, nos textos que procedem de *O macaco que se fez homem*, sobretudo em “Tragédia dum capão de pintos”, nota-se a infiltração do autor de narrativas infantis ou um anúncio de que essa faceta começava a

avultar. Idêntica brisa perpassa *Negrinha*, que recolhe contos escritos de 1916 em diante, acrescidos de outros provenientes daquela mesma obra, ou elaborados nos últimos anos do autor. [...] (2001.p. 409)

Vários manuais escolares de literatura situam, quando muito, Monteiro Lobato como autor pré-modernista, ao lado de Lima Barreto, Graça Aranha, Euclides da Cunha e Augusto dos Anjos. Como vários autores admitem, o Pré-Modernismo brasileiro não é uma escola literária; é, antes, uma tendência, uma zona de transição entre o Simbolismo e o Modernismo. Em livros de literatura, normalmente, Monteiro Lobato figura como autor sem escola literária definida ou, quando muito, como escritor pré-modernista, assim como Augusto dos Anjos, Lima Barreto e Euclides da Cunha, o que termina por não inseri-lo adequadamente em sua época.

Por que isso acontece? Na verdade, Monteiro Lobato precisa ser rediscutido em relação a seu papel na Modernidade brasileira.

Alfredo Bosi (1974) coloca, parte de seus contos, bem como de outros escritores, a saber – Coelho Neto, Inglês e Sousa, Alcides Maya – como envoltos no cientificismo darwiniano da época e que tendem a explicar os comportamentos dos personagens-tipo dos contos com uma visão patológica e folclórica. Ainda, segundo o mesmo Alfredo Bosi, estão mais para crônicas “foscas e melodramáticas” do que para contos:

A distância que já mediava entre o narrador e o seu assunto alargou-se notavelmente quando se interpôs entre ambos a tela da ciência evolucionista. Reprimida que foi a bela empatia romântica com a vida agreste, restou uma atitude “objetiva”, que pretendia explicar o rústico e o arcaico em termos de atraso ou de decadência. Folclore e patologia dão-se as mãos na prosa de Coelho Neto, de Inglês e Sousa, de certo Lobato, de certo Alcides Maya e de muita sublitteratura sertanista composta entre o Naturalismo e o Modernismo. São crônicas foscas e melodramáticas cheias de tipos que sabem ao anormal, ao grotesco, ao macabro. (1974, p. 11)

Massaud Moisés (2001) acusa Monteiro Lobato de cronista de seu tempo, eivado de uma objetividade que comprometia sua sensibilidade poética e sua imaginação, aproximando seus contos do “sorriso da sociedade”, da Belle Époque, textos com função mais de entreter do que polemizar e denunciar as mazelas da sociedade brasileira. Os artigos e ensaios lobatianos, segundo o mesmo autor, é que estariam comprometidos com a crítica social. Usa, como base para sugerir que seus contos são crônicas, uma carta de Lobato de 06 de julho de 1909 endereçada a Godofredo Rangel:

Sua ficção deixa transparecer a primazia do entretenimento sobre a edificação, o que o aproxima, involuntariamente, do “sorriso da sociedade”, ficando para os artigos a função polêmica e denunciante. A rigor, a sua prosa ficcional adulta é mais de cronista que de contista: falta de imaginação, reconstituía o cotidiano com o máximo de verossimilhança possível, como se buscasse, objetivamente, detectar-lhe as histórias implícitas. De onde os seus contos não raro se estruturarem, ou fluírem, como crônicas: haja vista, por exemplo, *Cidades Mortas*. Que o escritor o sabia, talvez sem dramas íntimos, diz claramente outra confidência a Godofredo Rangel em carta de 6 de julho de 1909: Nunca escrevi contos e não sei se me será coisa possível. O que eu considerava contos, se releio agora me sabem crônicas com pretensões humorísticas. (...) Se até aqui não produzi um só conto que mereça tal nome, isso demonstra minha inaptidão para esse gênero literário.” (apud MOISÉS, 2001, p. 410 e 411)

Distinta da posição de muitos críticos literários, Fábio Lucas faz importantes considerações acerca da concepção do conto lobatiano e, no seu modo de entender, Lobato é um dos precursores do conto brasileiro na Modernidade:

[...] é curioso porque, se formos traçar – isso já assinali em estudo – a história do conto brasileiro, Monteiro Lobato será um nome incontornável, principalmente se levarmos em consideração o caminho do conto brasileiro para a modernidade. Ele é um passo para se atingir depois a revolução do conto brasileiro.

E ele não só praticou determinado tipo de conto, como o praticou tendo em mente alguns aspectos teóricos que discutia minuciosamente nas cartas trocadas com Godofredo Rangel. Tais cartas, conforme já assinalamos, constituem verdadeiro romance de formação. Dentro de tal espírito, vamos rastrear, na manifestação de Monteiro Lobato a Godofredo Rangel, toda uma teoria da obra literária e toda uma doutrinação acerca de como ela deve ser. (1989, p. 72)

Fábio Lucas (1989) evidencia a importância das cartas trocadas entre Lobato e Godofredo Rangel – seu amigo do tempo da faculdade, também escritor e juiz –, que foram transformadas no livro **A Barca de Gleyre**, a correspondência mais conhecida e reunida em dois volumes e editada, pela primeira vez, em 1944. Nesta obra, o crítico realça o valor da literatura contido no artesanato das cartas lobatianas, assim como o estilo, a crítica e a estética defendidos por Monteiro Lobato. Fábio Lucas (1989) considera as cartas como uma espécie de romance de formação de um escritor, em que Lobato revela suas preocupações literárias com a forma e, por ser um “leitor delirante”, “foi retardando sua estréia como autor”, para melhor aprimorar sua escritura.

Lucas propõe uma distinção entre as palavras Modernidade e Modernismo. Modernismo e modernidade no Brasil leva o público quase sempre a pensar nos artistas pioneiros responsáveis pela Semana de Arte Moderna em São Paulo, em 1922. A

diferenciação torna-se necessária para entendermos Lobato, que apresenta, em seus contos, traços de modernidade, embora não seja um escritor enquadrado na escola modernista:

[...] É certo que a modernidade é diferente do Modernismo. A modernidade é algo que diz respeito a uma filosofia, a uma visão de mundo. O princípio da modernidade significa dar ênfase e valor àquilo que é moderno, em comparação ao que é antigo. (1989, p. 73)

E mais adiante:

(...) O Modernismo – o próprio nome o diz – constitui uma ênfase naquilo que se produz contemporaneamente, uma exaltação do moderno (1989, p. 74)

Edgar Cavalheiro (1959), um dos principais biógrafos de Lobato, publica o livro **O conto paulista**, em que, na nota introdutória, faz uma seleção dos contistas paulistas e, entre eles, foi inserido Monteiro Lobato. Cita, como primeiro contista da literatura brasileira, Álvares de Azevedo, com seu **Noite na Taverna**, publicado em 1855, logo após o falecimento do autor. Segundo Cavalheiro não havia grandes contistas românticos, pois o gênero exigiria “espírito de síntese” e, do ponto de vista literário, o gênero surgira em meados do século XIX.

Ainda de acordo com Edgar Cavalheiro (1959), depois de Álvares de Azevedo, surgiu o autor de **Os caboclos**, Valdomiro Silveira, pioneiro do conto regional em São Paulo e no Brasil, que embora tenha escrito seus contos entre 1897 e 1906, os mesmos só apareceram em livro, em 1920. Destacando a quantidade de autores regionalistas, acrescenta: “Se o romantismo dera apenas o nome de Álvares de Azevedo (também o naturalismo e simbolismo pouco acrescentaram ao conto paulista), já o regionalismo seria enriquecido por um ponderável grupo de escritores”. (CAVALHEIRO, 1989, p. 2)

Cavalheiro (1959) elenca diversos escritores que ficariam de fora da antologia por não terem nascido em São Paulo, embora tenham feito vidas literárias no estado, tais como: Garcia Redondo, Ezequiel Freire, Veiga Miranda, Aureliano Leite e outros. Sublinha Monteiro Lobato como contista, com a publicação do livro **Urupês**, em 1918. Atribui ao mesmo, como escritor, depois editor e diretor da **Revista do Brasil** e da **Novela Semanal**, o movimento de renovação artística iniciado pelos rapazes de 1922 e o aparecimento de publicações destinadas a acolherem os novos contistas nas letras paulistas.

Na coletânea, aparecem os nomes de Mário de Andrade, Ribeiro Couto, Afonso Schmidt, Léo Vaz, Menotti del Picchia. Cavalheiro (1959) fala de autores que não entraram na antologia, como Mário da Silva Brito e Sérgio Milliet. Antes de cada conto, há uma pequena biografia do autor. Seleciona, para o livro, o conto lobatiano “O comprador de fazendas”, extraído da obra **Urupês** e exalta a importância do primeiro livro de contos de Lobato para a renovação artística de 1922:

Esse livro não só veio revelar ao país um grande “conteur”, como serviu ainda para tirar o fazendeiro do bucolismo campestre para os ruídos da metrópole. As conseqüências desse fato trouxeram tais benefícios à cultura brasileira, que “Urupês” ficou sendo um marco, o “marco zero” da renovação literária eclodida com estardalhaço em 1922. (CAVALHEIRO, 1959, p. 23)

Hohlfeldt (1988, p. 51)), tratando de vários tópicos sobre o conto no Brasil, comenta que Edgar Cavalheiro classifica Lobato como “[...] crítico de costumes, ferino e impiedoso. O tom caricatural, tantas vezes empregado, seria também responsável pela popularidade do escritor.” **Cidades Mortas** (1919), para Edgar Cavalheiro, é o melhor Lobato nos seus melhores processos estilísticos, enquanto Josué Montello, sinteticamente afirma:

Euclides havia pintado o sertanejo. Lobato pintava o caboclo – menos por gosto de compor com seus traços uma página literária do que pelo propósito de denunciá-lo à Nação – com a mesma veemência com que, tempos depois, denunciava o escândalo do ferro e se batia pelo petróleo brasileiro. (*apud* CAVALHEIRO, 1959, p. 52)

Hohlfeldt (1988) aborda sobre a teoria, a história, os precursores do conto. Buscando discutir os contistas pré-modernistas, aproxima Lima Barreto e Monteiro Lobato, em suas preocupações com a língua portuguesa coloquial: “Lima Barreto e Monteiro Lobato glosam gramatiquices e o último inaugura uma linguagem desabridamente oralizada”. (p. 44) Aproxima o autor de **Urupês** da corrente regionalista, sem esquecer de enfatizar que tematizou também a cidade:

Monteiro Lobato marcara a primeira grande ruptura nesta corrente, pois que, se regionalista ao localizar boa parte dos seus contos na área rural, especialmente paulista, alcança uma dimensão de denúncia, de crítica e mesmo de repto a sua figura característica, atingindo, por vezes, até mesmo uma dimensão quase trágica, na fixação do que Lúcia Miguel Pereira e outros estudiosos consideram como o único “tipo” da ficção brasileira, que

é o Jeca Tatu, e que surge já no volume de estréia, “Urupês”(1918), para ser aprofundado e retomado posteriormente. Além do mais, Monteiro Lobato não se restringe a este tema, escrevendo também sobre a cidade, a urbanização, suas contradições e esperanças...” (1988, p.50)

Há imprecisão dos estudiosos, ao tentar localizar Monteiro Lobato nas Letras Brasileiras, e isso é devido aos seus embates com os modernistas d’A Semana de Arte Moderna de São Paulo de 1922. Lobato, antes de 1922, por ocasião da exposição das telas da pintora Anita Malfatti, teceu duras críticas à sua concepção artística, baseada no Expressionismo europeu e isso fez com que o grupo modernista se voltasse contra ele. O artigo foi publicado no jornal **O Estado de São Paulo**, em 20 de dezembro de 1917, com o título “A Propósito da exposição Malfatti” e depois, teve seu título mudado para “Paranóia ou Mistificação”.

Apesar do afastamento e de atritos com alguns participantes da vanguarda modernista, Monteiro Lobato, em 1918, já tinha um livro de contos publicado – **Urupês** –, seguido em 1919, por **Cidades Mortas, Negrinha** (1920), **O macaco que se fez homem** (1923). Todos esses livros de contos já apontam caminhos para a modernidade. Nesses livros encontram-se pontos defendidos pelos modernistas, embora Lobato não pertencesse ao movimento. Envolvido com as idéias de Nietzsche, acreditava mais no esforço individual que no coletivo.

No artigo “Monteiro Lobato e o outro lado da lua”, de José Carlos Sebe Bom Meihy (1994), fica evidente que a não inclusão de Lobato no grupo da vanguarda modernista brasileira deve-se ao fato de ter publicado o artigo “Paranóia ou Mistificação” acerca da arte expressionista da artista plástica Anita Malfatti, cujo teor deplorava a obra da citada pintora. Os amigos de Anita se sentiram ofendidos com sua crítica e tentaram esquecê-lo do quadro dos modernistas da época.

Milliet (*apud* MEIHY, 1994) afirma que, em vista da oposição de Anita Malfatti, em 1916, houve uma manifestação absurda do escritor oriundo das regiões interioranas para a capital. Afirma Milliet, logo de saída, que era “Lobato moço naquela época embora velho de sensibilidade” e prossegue falando de “incompreensão e recalques”.

Note-se que Lobato possuía conhecimento de pintura clássica, por isso tinha espaço em coluna de jornal para fazer suas observações sobre pinturas de artistas da época. Antes de formar-se em Direito, tentou dissuadir o Visconde de Tremembé – seu avô materno e responsável legal, já que era órfão desde os 16 anos – a deixá-lo envolver-se com as Belas Artes, no que não foi atendido. De acordo com seu biógrafo Edgard Cavalheiro, Lobato

desenhava e pintava desde criança e, mesmo depois de adulto, manifestava essa vontade em alguns momentos de sua vida, ilustrando seus textos, fazendo caricaturas e, até, pintando paisagens. Não era um leigo, portanto. Sabia avaliar artes plásticas; talvez não estivesse aberto às novidades da Europa, medo de uma possível descaracterização da arte brasileira em detrimento da estrangeira.

Modernistas assumidos como Oswald de Andrade referem-se a Lobato como ‘Gandhi do Modernismo’ e lhe delegam a culpa da ausência do contexto modernista à crítica feita à exposição de Anita Malfatti intitulada “Paranóia ou Mistificação”, oportunidade em que Lobato, agora metropolitano, aparecia mais como crítico de arte que propriamente como escritor.

Lobato era, antes mesmo de escritor entre 1917-1919 – um pintor e até mesmo crítico de arte. Era um “retratista” acadêmico, dos mais acabados, e caso “não houvesse o “incidente” da exposição de Anita Malfatti nem a continuidade do discurso “anti-modernista” de Lobato, este poderia ser mais do que o ‘Gandhi do Modernismo’, o próprio ‘modernista’. Isto não o desqualifica do seu exercício como escritor, nem como editor que se tornou.

Em 1917, Lobato buscava a urbanidade. Tendia à cidade pelas suas atitudes, mas foi desviado pela profissão imposta pelo seu avô materno - promotor em Areias, interior de São Paulo e fazendeiro de Buquira, por herança (1911-1917). Quando, finalmente, vende a fazenda, busca a cidade e não fica só nisso: procura, sempre e incansavelmente, uma cidade mais evoluída que a outra como é nítido nesses dois fragmentos de cartas endereçadas a Godofredo Rangel. A primeira foi de 29 de setembro de 1925, em São Paulo, e a segunda foi escrita em Nova Iorque, em 17 de agosto de 1927:

Taubaté ... Areias ... fazenda do Buquira ... Caçapava ... São Paulo ... Rio de Janeiro ... E depois? Shanghai? Londres? New York? ... Mas onde quer que estivesse ou estiver, sempre estive ou estarei com você ... com o Rangel do Minarete ... com o Rangel de Caldas ... com o de Silvestre Ferraz ... com o de Santa Rita de Sapucaí ... com o da cidade de Passos ... com o de Três Pontas ... (1968, p. 280-281)

Recebi tua carta. Em vez de pega-la do “seu Martins”, aquele estafeta que descrevi no *Suplício Moderno*, peguei-a no Consulado. Interessante os nossos destinos. Você condenado a pular duma “cidade morta” para outra, e eu a saltar duma cidade viva para outra mais viva ainda: Taubaté – São Paulo – Rio de Janeiro – New York ... (1968, p. 301)

O imigrante e o capital fermentador dos negócios faziam parte do contexto paulistano. Apesar de já conhecido, o Lobato daquela época era um ser à procura da sua identidade como um cidadão que retraçava o caminho tão comum aos vale-paraibanos que viam na agricultura um mau negócio. A cidade, o parque industrial eram a esperança moderna dos homens que queriam riqueza. A utopia da cidade era condição de modernidade e Lobato a aspirava. Vinha com capital oriundo do campo, para a cidade grande; na cidade grande instalava-se com uma cultura de rejeição ao meio agrícola que era metáfora do passado colonial.

O grupo de jovens de São Paulo, cultos, eram pretensos críticos urbanos de um projeto de Brasil que deveria mudar. No mesmo período, Lobato se inseriu no circuito urbano da Paulicéia e questiona-se como Monteiro Lobato foi retratado como um pré-modernista acabado e não como um ativista do movimento modernista.

Wilson Martins (*apud* MEIHY, 1994) pontifica que o autor de **Cidades Mortas** seria a corporificação do personagem Policarpo Quaresma, de Lima Barreto, que viria mais tarde a publicar. Segundo esta analogia, Lobato, ao se tornar herdeiro, em 1911, da Fazenda Buquira, vivenciou os dramas sintetizados no Policarpo que desfalece mediante a impossibilidade agrícola do país.

Ruy Espinheira Filho (2001) acrescenta um dado novo à crítica feita por Lobato à Anita Malfatti: o próprio amigo da família da pintora – Nestor Rangel Pestana – teria induzido-o a fazer o artigo polêmico.

José Aderaldo Castello (2004) levanta a questão do pioneirismo de Lobato em várias frentes, inclusive, a de ser o precursor de uma nova mentalidade na composição de seus contos em **Urupês**, o que levaria Oswald de Andrade a considerar o livro o número um no Modernismo:

[...]

Com relação à renovação cultural e intelectual que se processou depois de 1922, ele foi o autêntico precursor, que continuaria atuante no movimento modernista, embora esbarrando contra inovações de vanguarda, poéticas revolucionárias, caso em que sua posição, ainda no início de carreira, chegou a caracterizar-se como reacionária. A projeção dele no Modernismo se fez sobretudo pelas atitudes de crítica contra uma visão nacional deformada, que precisava ser redimensionada, sob os efeitos de campanhas e empreendimentos pioneiros de remarcado idealismo no campo do desenvolvimento e da economia nacionais, da educação, da instrução, do livro, para o bem-estar e preservação da autonomia do nosso povo. Teria sido em virtude da ação inicial, que Oswald de Andrade, segundo Edgar Cavalheiro, dizia concordar “ter sido ‘Urupês’ o autêntico ‘Marco Zero’ do movimento modernista. (2004, p. 50)

O esforço em valorizar determinados autores ou períodos tem levado os estudos sobre a época de Monteiro Lobato a uma constante depreciação entre os momentos que se seguiram. Este tipo de caracterização, inclusive, implicaria admitir que Lobato, tivesse deixado sua obra acabada, limitada “até 22”, o que não é plausível, posto que estaria excluída pelo menos mais da metade de sua produção. Antônio Cândido (*apud* MEIHY, 1994) privilegia os últimos momentos e desvaloriza o início – o espaço de 1900-1922.

Outros estudiosos, como Sérgio Miceli (*apud* MEIHY, 1994), procuram “corrigir” a posição de Antônio Cândido. Retruca contra a depreciação do período intelectual em questão. Nelson Werneck Sodré (*apud* MEIHY, 1994) já evidenciava o fim da etapa regionalista ainda na década de 1910. Sodré refere-se a Lobato dizendo que, na estréia dos contos de **Urupês**, o escritor paulista agregava ao gênero elementos inovadores, evidenciava suas deficiências e seus desvios e finalizava-o.

Euclides da Cunha, Lima Barreto, Plínio Salgado, Alcântara Machado e o próprio Lobato viveram no mesmo momento histórico-literário. Tal período não pode ser encarado como inferior ou secundário. Haveria modernismo sem a produção evolutiva do conjunto desses autores?

Segundo Meihy (1994), duvidando da fragilidade do “pré-modernismo” e do falso pressuposto que os autores dessa fase se detiveram no regionalismo, assume-se que Lobato se restrito a esse momento, seria apenas o escritor de **Urupês** (1918), **Problema Vital** (1918) (conjunto de textos sobre saúde pública); **Cidades Mortas** (1919) e **Idéias de Jeca Tatu** (1919), **Negrinha** (1920); **A Onda Verde** (1921) e **O Saci** (1921). Parte importante de sua obra estaria fora deste enquadramento.

Restrito à sua produção anterior a 1922 e por ter feito o artigo contra Anita Malfatti, Lobato teria rodado para o plano dos “conservadores”, “tradicionalistas”, enfim, “pré-modernistas”. Visto no quadro geral da literatura brasileira, seria um escritor menor.

Além do citado artigo, envolveu-se, em 1946, em outra polêmica relacionada à pintura, sobre a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo. A pintura seria o pólo vulnerável, não a literatura.

No artigo “O nosso dualismo”, extraído do livro **Na Antevéspera**, originalmente publicado em 20 de março de 1926 no **Diário da Noite**, vespertino paulistano, dirigido por Plínio Barreto e Léo Vaz, fica evidente os laços de Lobato com a modernidade, derrubando a hipótese de que ele não se interessava pela experimentação formal desenvolvida pelos modernistas nos campos das artes plásticas e da literatura:

[...] Porque é estranho isto de permanecermos tão franceses pela arte e pensamento 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.

Formamos, os escritores, uma elite inteiramente divorciada da terra, pelo gosto literário, pelas idéias e pela língua. Somos um grupo de franceses que escreve em português – absolutamente alheios, portanto, a um país da América que não pensa em francês, nem fala português.

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 varia entre nós, como acontece todas as vezes que um idioma muda de continente. Como o mesmo latim variou em França dando o francês, em Portugal dando o português, em Espanha dando o espanhol. E que continuará a variar; a distanciar-se mais e mais da língua mãe, até que um dia fique em face dela como está ela hoje em face do latim de Cícero. Seria fato virgem no mundo persistir imutável, apesar da mudança de continente, o instrumento língua – que é eólio e varia até quando muda para um país vizinho.

Em casos tais, freqüentemente 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. Nos países europeus de base latina o latim resistiu quanto pôde, escorado pelos sábios e eruditos – os desprezadores da “corrupção” popular. Dia houve, porém, em que toda resistência foi inútil e d’alto a baixo a língua se tornou uma, pela vitória popular.

Entre nós estamos ainda longe do tempo em que o português será a língua de apenas um ou outro abencerragem feroz e não lido, mas tudo caminha para tal desfecho. O dissídio já está patente. O povo fala brasileiro e os próprios escritores não falam em família. Em caso, de pijama, só se dirigem à esposa, aos filhos e aos criados, em língua da terra, brasileiríssima.

[...]

Já temos dois grandes escritores que escrevem na língua da terra, em mangas de camisa, e pensam de chapéu de palha com idéias da terra: Cornélio Pires e Catulo.

A elite franco-portuguesa isola-os com o mesmo desprezo que em França e Itália tinham os faladores de latim para com os Dantes e Ronsards latinófobos.

[...] A língua de Cornélio e Catulo só merece sorrisos – e é no entanto a que vai vencer! Já a falamos; e acabaremos, cansados de resistir, por escrever como falamos. Só então a literatura será entre nós uma coisa séria, voz da terra articulada e grafada na língua das gentes que a povoam.

A resultante da campanha futurista vai tender para apressar este processo de unificação. Mas não o realizará. Não é isso obra de um homem, nem de um grupo. É obra do tempo e do povo. (1950, p. 112 a 115)

Em 1926, escreve **O Presidente Negro**, obra de ficção científica, em que discute, no contexto norte-americano, a relação entre a ciência e o racismo. Por causa do tema, ela não

foi aceita nos Estados Unidos, quando tentou editá-la no país representado, já que estava morando com a família lá e trabalhava na função de adido comercial do Brasil. Ele fala de eugenia, de máquina do tempo, de feiras conjugais para definição da continuidade das espécies e, sobretudo, aborda Erópolis, cidade do futuro. O nítido ardor lobatiano pela máquina percorre cada página desta ficção. O acontecimento se passa no ano de 2336 ou antes, em 2228.

A questão de tempo e espaço – particularmente quando tempo e espaço passam a ser regidos pela combinação da inteligência humana com a máquina – torna-se fundamental para o entendimento do sentido da modernidade. O genial professor Benson e o herói da trama Ayrton, o jovem apaixonado por aparelhos conversam sobre o porviroscópio. Antes de sofrer o fatídico desastre que o colocou “no outro mundo”, o encantado Ayrton fala em forjar-se e que desde que comprou um carro passou a ter maior respeitabilidade e assim dava forma à sua paixão pela velocidade.

De máquinas e de seus maravilhosos efeitos a ficção lobatiana – moderna por excelência – exhibe: tempo artificial, onda 2, radiossensação, trabalho à distância e até, imaginem, um formidável desencarapinhador para cabelos crespos.

Dois são os argumentos mais modernistas utilizados nestes textos: um de lógica e outro de conceituação histórica. A consciência entre o sentido de uma lógica formal e a distância da lógica dialética implicava a derrubada dos cânones que separavam a visão da vida segundo os fundamentos pré e modernistas. Lobato exibiu essa noção introjetada num texto ficcional.

Depois de falar do porviroscópio remete à História dizendo que “o passado é velho conhecido nosso”. Ao anular a validade da História, o Lobato ficcionista incorpora um dos elementos fundamentais do modernismo, relativizando o conhecimento e a supervalorização do presente. Exatamente na exaltação do presente reside o aspecto otimista que extravia o negativismo, característica dos chamados pré-modernistas.

Passagens “telegráficas”, recursos onomatopaicos e sobretudo um agressivo apelo a uma nova pontuação fazem de certas passagens do **Choque das Raças** um dos mais expressivos textos da vanguarda brasileira.

Depois do **Presidente Negro**, Lobato abre uma série de publicações que, em sua obra geral, aborda problemas diretamente ligados ao desenvolvimento do país como um todo. Os temas lobatianos evoluem do local e da exceção para o nacional e genérico. Assim, falando primeiro do caipira do Vale do Paraíba, da cidade morta, passa à abordagem da saúde pública, do governo, das estradas, do livro, da industrialização e acaba com o homem público

na cadeia. A modernização de Lobato solta-se das letras, ganha espaço político para morrer como respeitável militante das palavras.

Em termos metodológicos, seguindo a mesma condução indicada na leitura do **Presidente**, temos a profícua e incontestável produção da literatura infantil. Meihy (1994) atribui a classificação da literatura lobatiana de infantil como impedimento de vê-la, como em outras literaturas, como manifestação do realismo fantástico. Não só por usar a literatura como meio de educação, mas sobretudo por aplicá-la enquanto um mecanismo esperto para abrir a criatividade de gerações, Lobato, modernamente, dá um sentido modernista para seus textos “para crianças”.

Como no **Presidente**, criara o porviroscópio, nas reinações de Narizinho, de 1931, fala do borboletograma e estabelece uma de suas mais fantásticas viagens, trazendo para o Sítio Tom Mix, o Gato Félix, o Barba Azul, fadas, duendes, anjos.

Lobato inventa palavras que fariam o entusiasmo de qualquer um dos Andrades modernistas. Emília possui uma lógica criativa da Emília que, na Reforma da Natureza, depois de contar as patinhas da centopéia, conclui que seria mais correto chamá-la de noventaequatropéia.

5.1 POR UMA LÍNGUA BRASILEIRA

Exceto o livro de contos **O macaco que se fez homem**, todos livros de contos de Monteiro Lobato foram publicados antes da Semana de 1922. Monteiro Lobato manteve atividade literária intensa até a data de sua morte, em 1948; entretanto, mesmo antes do surgimento do Modernismo, seus textos já continham, como ingredientes da Modernidade, a valorização da língua brasileira. Língua brasileira era como ele se referia, respeitosamente, à língua portuguesa do Brasil.

Segundo Edgard Cavalheiro (1955), quando menino, Lobato teria levado “bomba” em língua portuguesa e, por isso, desenvolveu uma forte ojeriza a tal arte de ler e escrever corretamente uma língua. A criação do livro lúdico-didático **Emília no país da gramática** seria uma espécie de vingança contra a tal arte.

Acrescente-se a esse dado a crônica autobiográfica, “O Doutor Quirino”, impressa no jornal **O Taubateano**, em 12/09/1937, e incluída, depois, em **Conferências, artigos e crônicas**, que revela o desconforto do menino Lobato ao estudar gramática, e a forte admiração que o mestre e diretor inspirara nele, Dr. Antônio Quirino de Sousa e Castro, do colégio São João Evangelista, em Taubaté, sua cidade natal:

Um dia fui parar em seu colégio, onde ele era o professor de gramática. O compêndio encadernado em couro, de Bento José de Oliveira... O colégio ficava a uns três quilômetros de minha casa, distância que eu vencia com o Bento José diante dos olhos, procurando decorar a lição, mas sem entender coisa nenhuma. O que mais tarde me fez escrever “Emília no País da Gramática”, talvez fosse a lembrança do muito que naquele tempo me martirizou a tal “arte de falar e escrever corretamente”.

[...]

Comecei a compreender aquele homem e a fazer-me seu amigo. Vi logo que era o que La Bruyère, na sua coleção de caracteres humanos, definiria como “O Estudioso”. O Doutor Quirino outra coisa não fez na vida senão estudar. Passou-a estudando. Mas estudando por estudar – arte pela arte. Estudando por amor ao estudo e não para qualquer fim de imediata aplicação prática. O seu grande, e talvez o seu único prazer na vida, foi sempre esse: estudar. (1964, p. 141-142)

Em 30/09/1915, morando na fazenda, Lobato escreve a Godofredo Rangel:

Grande bem me fazes com a denúncia das ingramaticalidades. De gramática guardo a memória dos maus meses que em menino passei decorando, sem nada entender, o esoterismo do Augusto Freire da Silva. Ficou-me da “bomba” que levei, e de papagueação, uma revolta surda contra a gramática e gramáticos; e uma certeza: a gramática fará letrudos, não faz escritores. [...] No intento de apressar a coisa, voltei-me para a gramática e tentei refocar num Carlos Eduardo Pereira. Impossível. O engulho voltou-me – a imagem do Freire e da bomba. Dá-me a idéia duma *morgue* onde carneiros de óculos e avental esfaqueam, picam e repicam as frases, esbrugam as palavras, submetem-nas ao fichário da cacofonia grega. [...] Larguei o livro para nunca mais, convencido de que das gramáticas saem Silvos de Almeida mas não Fialhos. Mil vezes (para mim) as ingramaticalidades destes do que as gramaticalidades daqueles. E entreguei-me a aprender, em vez de gramática, *língua* – lendo os que a têm e ouvindo os que falam expressivamente.”(1968, p. 49-51)

José Bento Monteiro Lobato escreveu, além das cartas, crônicas, ensaios a leitores de todas as idades, incluindo um livro para leitores mirins, demonstrando sua insatisfação com o ensino da gramática tradicional. Ao elaborar cartas, crônicas, ensaios, defendeu o estudo da língua brasileira, aproximando-o das idéias dos modernistas de 1922, apesar de ter havido divergências entre ele e os primeiros defensores do Modernismo.

Sabe-se que José Bento Monteiro Lobato foi um dos mais famosos missivistas das letras brasileiras. Além de Godofredo Rangel, correspondia-se com vários personagens ilustres do seu tempo: Artur Neiva, Fernando de Azevedo, Anísio Teixeira.

Nos anos 30, vários acontecimentos fizeram as cartas entre Anísio Teixeira e Lobato versarem sobre os mais diversos temas. Monteiro Lobato produziu obras, dentre elas, **Emília no país da gramática** (1934). Em carta de São Paulo, em 21 de novembro de 1933, escreveu para Anísio Teixeira sobre o livro lúdico-didático e recebeu o apoio do mesmo:

Estou escrevendo *Emília no país da gramática*. Está saindo estupenda. Inda agora fiz a entrevista de Emília, na qualidade de repórter do *Sítio do Pica-pau Amarelo*, um jornal que ela vai fundar no sítio, com o venerabilíssimo verbo “ser” que ela trata respeitosamente de Vossa Serência! Está tão pernóstica, Anísio, que você não imagina. (1986, p. 70)

Ao receber a notícia, em carta escrita, provavelmente no Rio de Janeiro, em fins de 1933 ou início de 1934, da criação de **Emília no país da gramática**, assim Anísio Teixeira se refere ao livro: “As notícias da *Emília no país da gramática* alvoroçaram o vosso grupo. Creio vai ser uma das suas obras-primas.” (1986, p. 72)

Encontra-se, na obra lúdico-didática **Emília no País da Gramática**, já referida, pensamentos parecidos sobre gramáticos, sendo boa parte de sua produção epistolar anterior

ao livro infantil. Lobato se propõe a informar, reflexivamente, com diálogos e jogos metafóricos, conceitos e regras gramaticais e os personagens do Sítio – Pedrinho, Emília, o rinoceronte Quindim, o Visconde de Sabugosa – não perdem a oportunidade de criticar os gramáticos e os filólogos. Vejam-se os seguintes trechos extraídos da obra:

[...] Os gramáticos mexem e remexem com as palavras da língua e estudam o comportamento delas, xingam-nas de nomes rebarbativos, mas não podem alterá-las. Quem altera as palavras, e as faz e desfaz, e esquece umas e inventa novas, é o dono da língua – o Povo. Os gramáticos, apesar de toda a sua importância, não passam dos “grilos” da língua. (s.d., p. 312).

[...] A cidade da língua costumava ser visitada apenas por uns velhos carranças, chamados filólogos, ou então por gramáticos e dicionaristas, gente que ganha a vida mexericando com as palavras, levantando o inventário delas, etc. (s.d., p. 315)

Em **Emília no País da Gramática**, assim como em seus ensaios, Lobato evidencia a importância e a evolução da língua viva falada pelo povo. É a Senhora Etimologia, “uma velha coroca, de nariz recurvo e uma papeira – a papeira da sabedoria”, que faz uso, no capítulo XV – Uma Nova Interjeição – das seguintes palavras aos personagens do Sítio:

[...] As pessoas cultas aprendem com professores e, como aprendem, repetem certo as palavras. Mas os incultos aprendem o pouco que sabem com outros incultos, e só aprendem mais ou menos, de modo que não só repetem os erros aprendidos como perpetraram erros novos, que por sua vez passam a ser repetidos adiante. Por fim há tanta gente a cometer o mesmo erro que o erro vira Uso e, portanto, deixa de ser erro. O que nós hoje chamamos certo, já foi erro em outros tempos. Assim é a vida, meus caros meninos. (s.d., p. 323)

Vê-se, na fala da Senhora Etimologia, um certo preconceito lingüístico quanto aos falantes da variante popular. Entretanto, como recriminar a visão lingüística da personagem que se ocupa com a origem das palavras e, portanto, valoriza mais a diacronia que a sincronia? Lobato soube escolher a voz que demonstraria preconceito. Novamente no capítulo XV, ao falar, mais adiante, da origem da língua portuguesa, Dona Etimologia critica, outra vez, os falantes que não dominam a variante culta. O trecho, a seguir, termina por mencionar, desse modo, a evolução da língua latina – língua mater. Eis aí um pouco da história externa da língua portuguesa e história interna da língua latina:

[...] Os moradores das terras ocupadas pelos romanos, ou Aborígenes, eram bárbaros incultíssimos, que foram aprendendo o latim lá à moda deles – isto é, estropiadamente, todo errado e com muita mistura de termos e modo de falar locais. Tanto estropiaram o pobre latim, que ele virou um Dialeto ou uma variante do latim puro. Depois os romanos se retiraram, mas o dialeto ficou vivendo a sua vidinha e foi evoluindo, ou mudando, até tornar-se o que chamamos hoje língua portuguesa. (s.d., p. 324)

No capítulo XVIII – Gente de fora –, encontra-se, ainda, crítica sobre os gramáticos:

[...] Há certos gramáticos que querem fazer a língua parar num certo ponto, e acham que é erro dizermos de modo diferente do que diziam os clássicos. (s.d., p. 331)

Observa-se a atualidade de Lobato, ao falar para as crianças sobre os fatos da língua portuguesa, numa linguagem adequada ao imaginário delas. Percebe-se que o escritor privilegia a variante popular em detrimento da variante padrão.

Em carta a Godofredo Rangel, em 08/12/1917, sintetiza o conto que seria, depois, publicado. Anteriormente à criação da gramática mirim, Lobato já tinha produzido um conto – “O colocador de pronomes” – que criticava duramente o caráter normativo e regulador da gramática tradicional no livro **Negrinha**:

[...] Estou com aquele conto gramatical a me morder a cabeça como um piolho. Vida, aventuras, males, doenças e morte trágica dum sujeito, tudo por causa da gramática. Nasce em consequência dum pronome fora do eixo e morre vítima de outro pronome mal colocado. Entram na personalidade do Aldrovando Cantagalo meia dúzia de gramaticantes cá de São Paulo. Coisa *pince sans rire*. (1968, p. 165)

O ensaio lobatiano “Dialeto caipira”, encontrado em seu livro **A Onda Verde e o Presidente Negro**, foi título tomado de empréstimo do trabalho desenvolvido por Amadeu Amaral, considerado por Lobato o autor da primeira gramática de língua brasileira. Lobato enaltece a obra, colocando-a como pioneira na valorização, senão da língua brasileira, mas de uma de suas variantes, a paulista. Fala da história externa da língua portuguesa, coloca a língua do Brasil como neta do latim e comenta as contribuições de Amadeu Amaral com o estudo de uma das variantes da língua do Brasil. Demonstra ter lido a “gramática” daquele

autor exaustivamente, sob todos os ângulos. Observe-se o fragmento selecionado, abaixo, onde Lobato situa a variante brasileira:

Cá entre nós já vemos grulhar a netinha nº um, subvariedade da variedade portuguesa.

É a língua da terra, a língua geral destes vinte e cinco milhões de criaturas que somos. Coexiste em nosso território ao lado da língua-mãe e oficial, a portuguesa. Humilde criança da roça, gerada no seio da arraia-miúda dos campos e do povinho humilde e sofredor das cidades, negam-lhe pão e água os magnatas cortesanescos que fazem roda de peru em torno da rainha metropolitana.

Não obstante a menina cresce, conchegada com amor no seio do povo. Já é ela, a neta, e não mais a avó erudita, quem satisfaz às necessidades de intercâmbio mental dos roceiros, das patuléias urbanas e dos literatos que se dirigem às massas e não às elites. Nela é que o sertanejo ama, o gaúcho bravateia, o retirante chora, o seringueiro lamenta-se, o vaqueiro descanta, o cafajeste pernóstica. Tem já poetas embelecados pelas suas graças nascentes, e adoradores prosistas, doidos pelo seu linguajar langue, ingênuo, expressivo e vivamente impregnado da cor, do som, do cheiro, do itê, do agreste da terra brasílica.

Crescerá essa menina, far-se-á moça e mulher e sentar-se-á um dia no trono ora ocupado por sua empertigada e conspícua mãe. [...]

Cem anos levará isto? Que importa? Cem, duzentos, quinhentos – isso é nada na vida de um povo. E sinhazinha Brasilina não tem pressa. (1964, p.77-78)

Em outro ensaio, “O dicionário brasileiro”, Lobato vai desenvolver outro tema, que, de qualquer modo, resvalará na questão língua e identidade. Ele enfatiza a necessidade de editar-se um dicionário, no Brasil, que respeite o falar local, a identidade pátria, pois, até então, só se consumia dicionário importado de Portugal, de editores portugueses, que desconheciam e inferiorizavam a variedade lingüística brasileira. Começa o texto, traçando um histórico da língua de Portugal e do Brasil, enquadrando a língua brasileira como filha do português, como uma evolução, portanto neta do latim:

Assim como o português saiu do latim pela corrupção popular desta língua, o brasileiro está saindo do português. O processo formador é o mesmo: corrupção da língua mãe. A cândida ingenuidade dos gramáticos chama “corromper” ao que os biólogos chamam “evoluir”.

Aceitemos o labéu e corrompamos de cabeça erguida o idioma luso, na certeza de estarmos a elaborar uma obra magnífica. Novo ambiente, nova gente, novas coisas, novas necessidades de expressão: nova língua.

É risível o esforço do carranca, curto de idéias e incompreensivo, que deblatera contra esse fenômeno natural e tenta paralisar a nossa elaboração lingüística em nome dum respeito supersticioso pelos velhos tabus portugueses... que corromperam o latim.

A nova língua, filha da lusa, nasceu no dia em que Cabral pisou no Brasil. Não há documentos, mas é provável que o primeiro brasileirismo surgisse exatamente no dia 22 de abril de 1500. E desde então não se passou um dia talvez em que a língua do reino não fosse na colônia infiltrada de vocábulos novos, de formação local, ou modificada na significação dos antigos. (1964, p. 101)

Destaca, em outro momento do texto, a diferença de uso lingüístico do pronome de terceira pessoa do singular do caso reto – ele/ela – entre Brasil e Portugal. Critica os gramáticos analisarem, como um erro de sintaxe, a utilização deste pronome, no Brasil, como objeto direto, já que, no passado, era também empregado, sintaticamente, por escritores, em Portugal, da mesma forma.

Nas classes cultas a diferença é menor, se bem que acentuadíssima, sobretudo na pronúncia e no emprego de palavras novas. Até arcaísmos lusos ressuscitaram cá e são correntes de norte a sul. Um deles foi tomado como brasileirismo: o emprego do pronome pessoal “ele” como complemento direto. Ora, isso é coisa velha, forma anterior ao descobrimento do Brasil. Dizem os escabichadores de antigalhas que é de uso corrente nos cancioneiros, na “Demanda do Graal”, no “Amadis”, etc. E citam em Fernão Lopes muito “viu ela”, “nomeamos ele”, etc. – de Fernão Lopes! Um dos grandes pais da língua lusa.

Não é brasileirismo, pois, essa forma velha. É um lusitanismo ressurreto na colônia. (1964, p. 102)

Por fim, detalha como a língua falada, discriminada, evolui para a literatura regional, até ser resgatada pelos dicionaristas:

A língua é um meio de expressão. Modifica-se sempre no sentido de aumentar o poder da expressão. A variedade de coisas novas que tivemos necessidade de expressar, num mundo novo como o Brasil, forçou e força no povo um surto copiosíssimo de vocábulos. Eles brotam por aí como cogumelos durante a chuva. Lutam entre si. Os fracos, os inúteis, caem, como frutos temporões, bichados antes de maduros. Os bons, os expressivos e necessários, vencem e ficam na língua. A princípio, na língua falada. Depois penetram na chamada literatura regional. Passam dela aos glossários de brasileirismos e entram, por fim, consagrados, no panteon, dos dicionários. (1964, p. 103)

No fragmento selecionado, é nítida a valorização da língua oral popular brasileira em detrimento da língua escrita erudita. Monteiro Lobato, como escritor latino-americano e em sintonia com o seu tempo, deixa, nas entrelinhas, ao leitor que, sem respeitar a variante lingüística local, perde-se a identidade regional e, por conseguinte, a história desse povo.

6 OS CONTOS-ESTOPINS:TRÁGICOS E CÔMICOS

Como se sabe José Bento Monteiro Lobato produziu quatro livros de contos: **Urupês** (1918), **Cidades Mortas** (1919), **Negrinha** (1920) e **O macaco que se fez homem** (1923). O quarto livro de contos apenas foi editado uma única vez. Alguns dos seus contos foram inseridos em **Cidades Mortas**, quando esta foi novamente editada. Encontra-se essa informação na tese **Lobato edita Lobato: história das edições dos contos lobatianos**, de Milena Ribeiro Martins.

Em 1935, Lobato faz a experiência de dividir os seus três livros de contos em dois: **Contos pesados** e **Contos leves**. Este procedimento garante a classificação dos contos lobatianos em tragicômicos. Os contos trágicos receberam o nome de pesados e os contos cômicos, de leves. **Urupês**, **Cidades Mortas** e **O Macaco que se fez Homem** foram agrupados em **Contos pesados** e **Cidades Mortas** e outros contos publicados, esparsamente, em jornais e revistas e, depois, transformados em coletâneas, reuniram-se em **Contos leves**. Milena Ribeiro Martins (2003) esclarece que o autor desiste dessa divisão e volta a editar os três livros separadamente.

Urupês apresenta os seguintes contos: “Os faroleiros”, “O engraçado arrependido”, “A colcha de retalhos”, “A vingança da peroba”, “Um suplício moderno”, “Meu conto de Maupassant”, “Pollice verso”, “Bucólica”, “O mata-pau”, “Bocatorta”, “O comprador de fazendas” e “O estigma”. Lobato pensou, primeiro, para apresentação dos seus contos em livro, dar o título de **Dez Mortes Trágicas**. Artur Neiva persuadiu-o a colocar **Urupês**, título de um artigo lobatiano, incluído como apêndice no volume. Em carta de 17 de agosto de 1916, em Buquira, Monteiro Lobato dirige-se ao seu cunhado Heitor, falando da composição desses contos:

Depois que me meti a literato por força das noites compridas da roça, que é mister encher com qualquer coisa, deliberei amarrar na casa a máscara da tragédia, e ando a compor mortes cada qual mais horrível. Mato em monjolo, em 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. (1964, p. 155)

Se o escritor pensou em dez contos, primeiramente, no momento da publicação, mudou de idéia e inseriu mais dois e, além destes, há os artigos **Urupês**, que dá nome ao livro, e “Velha Praga” que deu origem à polêmica sobre o caboclo e à criação do personagem Jeca Tatu. Nesses artigos, o autor atribui à preguiça do caboclo – o Jeca Tatu – o infortúnio das terras paulistas interioranas. Em **Urupês**, vê-se a descrição detalhada do personagem, que busca a “lei do menor esforço”

[...]

Pobre Jeca Tatu! Como és bonito no romance e feio na realidade!

Jeca mercador, Jeca lavrador, Jeca filósofo...

Quando comparece às feiras, todo o 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 jicara, guabiobas, bacuparis, maracujás, jataís, pinhões, orquídeas; ou artefatos de taquarapoca – peneiras, cestinhas, samburás, tipitis, pios de caçador; utensílios de madeira mole – gamelas, pilõezinhos, colheres de pau.

Nada de mais.

Seu grande cuidado é espremer todas as conseqüências da lei do menor esforço – e nisto vai longe. (2004, p. 168)

Nesse mesmo artigo, Lobato aponta o surgimento do novo herói da literatura brasileira. Se antes era o índio, este cede lugar ao caboclo:

O indianismo está de novo a deitar copa, de nome mudado. Crismou-se de “caboclismo”. O cocar de penas de arara passou a chapéu de palha rebatido à testa; o ocará virou rancho de sapé: o tacape afilou, criou gatilho, deitou ouvido e é hoje espingarda troxada; o boné descaiu lamentavelmente para pio de inambu; a tanga ascendeu a camisa aberta ao peito.

Mas o substrato psíquico não mudou: orgulho indomável, independência, fidalguia, coragem, virilidade heróica, todo o recheio em suma, sem faltar uma azeitona, dos Peris e Ubirajaras. (2004, p. 166)

Em carta a Rangel, de 22 de novembro de 1914, Lobato já demonstra estar pensando em escrever seu primeiro livro de contos:

[...] Outro feto que já me dá pontapés no útero é a simbiose do caboclo e da serra, o caboclo considerado o *mata-pau* da terra: constritor e parasitário, aliado do sapé e da samambaia, um homem baldio – inadaptável à civilização. [...] (1968, p. 366)

Percebendo que falta ao homem do campo e pobre o saneamento básico, revisa sua opinião sobre ele e, em carta de 08 de dezembro de 1917, refere-se ao Jeca Tatu com simpatia

e admiração: “[...] Virei a casaca. Estou convencido de que o Jeca Tatu é a única coisa que presta neste país. [...]” (1968, p. 160)

Segundo Fábio Lucas (1989), **Urupês** alcança uma comunicação direta com o público e isto é um fenômeno novo na literatura brasileira. `Foi um livro de autoria nacional que foi aceito pelo povo.

De modo geral, os contos do livro **Urupês** são trágicos, giram em torno do tema do amor e da morte, segundo Monteiro Lobato, bem ao gosto de Guy de Maupassant, contista francês. O conto síntese das concepções lobatianas a respeito do gênero é “Meu conto de Maupassant”, cujos personagens centrais, sem nome, apenas referidos como “dois sujeitos” viajantes de trem, numa “região arrozeira em plena faina do corte”, dão as definições-chave, para se entender as histórias curtas lobatianas:

Conversavam no trem dois sujeitos. Aproximei-me e ouvi:

– “Anda a vida cheia de contos de Maupassant; infelizmente há pouquíssimos Guys...”

– “Por que Maupassant e não Kipling, por exemplo?”

– “Porque a vida é amor e morte, e a arte de Maupassant é nove em dez um enquadramento engenhoso do amor e da morte. Mudam-se os cenários, variam os atores, mas a substância persiste – o amor, sob a única face impressionante, a que culmina numa posse violenta de fauno incendiado de luxúria, e a morte, o estertor da vida em transe, o quinto ato, o epílogo fisiológico. A morte e o amor, meu caro, são os dois únicos momentos em que a jogralice da vida arranca a máscara e freme num delírio trágico.” (2004, p. 83)

Como um dos sujeitos insinua, “mudam-se os cenários” (ou espaços), “variavam os atores” (ou personagens), “mas a substância persiste” (o amor traz a morte de personagens). Em “Meu conto de Maupassant”, os dois sujeitos contam sobre a morte de uma velha, que não se sabe ao certo quem matou.

Em “Os faroleiros”, vivendo no farol de Albatrozes, Gerebita mata Cabrea, seu ajudante, por este ter se envolvido, no passado, com a mulher dele – a Maria Rita. Em “O engraçado arrependido”, Francisco Teixeira de Souza Pontes, quer ser considerado um homem sério, porém como levou 32 anos fazendo os outros rirem de suas pilhérias, quando decide mudar, o grupo social pensa tratar de mais um jogo cômico. Resultado: depois de procurar diversos empregos e ninguém levá-lo a sério, procura tomar o emprego de coletor federal do major Bentes, já velho, cardíaco e com um aneurisma, fazendo o que mais sabia: provocando o riso do major literalmente, para estourar sua aorta. Depois de várias tentativas frustradas, consegue matá-lo de tanto rir de uma anedota. Esperava substituí-lo no cargo com

o auxílio de um parente do Rio, só que outro ocupou a vaga. Desfecho: suicidou-se enforcando-se, porém as pessoas da cidade de Barreiros, até disso, acharam graça.

A avó de Pingo – nhá Joaquina – em “A colcha de retalhos”, lembra as fases de vida de sua neta pelas sobras de pano dos vestidos costurados numa colcha, que seria completada quando esta se casasse. Pingo não realiza os sonhos de sua avó, pois foge com um rapaz, matando nhá Joaquina de tristeza.

No conto “A vingança da peroba”, como o título já sugere, o tronco vinga-se, por ter sido extraído da mata, esmagando o filho único de João Nunes, o Pernambi, num monjolo mal fabricado, constituído de partes da peroba. Em carta da fazenda, em 07 de fevereiro de 1916, Lobato explica a Rangel como teve a idéia dessa história:

No segundo número da *Revista do Brasil* apareço com a *Vingança da Peroba* – um conto de monjolo e monjoleiros que termina sangrentamente. Acho que o sangue em golfos trágicos e o amor são as únicas coisas que nunca saem da moda em todas as literaturas. A idéia desse conto me veio há pouco tempo, quando mandei um monjoleiro da zona fazer um monjolo cá para a fazenda. Eu passara horas na “obra” vendo aquele serviço de escavamento a enxó e provocando conversa com o carapina e o seu ajudante. Eles fizeram-me o monjolo e eu fiz o conto. (1968, p. 68-69)

“Pollice verso” faz lembrar a morte de um gladiador, ocorrida quando os imperadores romanos posicionavam o polegar para baixo. Nessa história, o doutor Inácio, com a ajuda de outros médicos locais, teve direito de vida e de morte em relação ao major Mendanha, inventando doenças e passando remédios, que iam, aos poucos, minando a saúde dele. Quando este morre, inventa uma despesa de trinta e cinco contos de réis e ganha a questão no tribunal, mesmo com os protestos da família do falecido. Sobre este conto Lobato diz em carta de 05 de junho de 1917:

Que tenho feito? Domingo, como amanhecesse chovendo, abanquei e pari *Pollice verso*, uma violenta mercurial contra os médicos. É a história dum facínora moderno, defendido por todas as leis e todos os preconceitos sociais, que mata um cliente rico para apresentar conta gorda no inventário. Vou mandá-lo para o número de junho em vez do *Faroleiros* que lá está – muito bem escrito, mas que não passa dum “pot-pourri”.(1968, p. 139-140).

Em “Bucólica”, a mãe perversa, Maria Veva, deixa a filha aleijada, Anica, morrer de sede. Já que o mata-pau “é uma árvore que mata outra”, em “O mata-pau”, vê-se o personagem Manuel Aparecido, o Ruço, simbolizando essa árvore. Filho adotivo de Elesbão e Rosa Poça, com uma foice, liquida o pai, porque desconfiava de que ele sabia do seu quase

incesto com sua mãe e, depois que arruína os bens paternos, resolve ir embora sozinho, tocando fogo na casa em que morava com a mãe-amante. Ela escapa da morte, entretanto fica louca.

“Bocatorta” conta a história de um negro horrendo – o Bocatorta – que tem prazer em beijar cadáveres. Cristina, filha do major, falece. Bocatorta, o necrófilo, a desenterra. Sabendo desse fato, revoltados, o major e o feitor deixam-no sufocar no atoleiro. Em Areias, em 20 de maio de 1909, escreve:

Segue o meu número um. Está faltando a brunidura final. Quero que dele digas com a mais absoluta isenção. Meu fito principal é criar uma impressão fortíssima no espírito do leitor – coisa de que ele não se esqueça nunca. Tê-lo-ia conseguido? A cena final me parece inédita – não a encontrei nunca. A existência do atoleiro é atestado por um naturalista alemão em livro de viagem, e foi dessa leitura que a idéia veio. (1968, p. 237)

“O estigma” trata de uma criança que nasceu marcada de bala, para lembrar à sua mãe o crime que praticou contra a vida alheia. “*O feto em formação nas entranhas da mãe fora a única testemunha do crime.*” (2004, p. 155). Demonstra estar decepcionado pela caracterização que Rangel aplica a este conto, em 21 de julho de 1917:

Entristeceu-me a classificação de “chinfrim” que deste ao *O Estigma*, coitadinho! Quanto ao fato, é verdadeiro, do lado científico e do entrecho. Foi coisa acontecida cá destas bandas. Para documentação do lado científico segue como meu advogado um livro de Alberto Seabra. Quanto ao entrecho te direi que há na cidade de C. uma senhora “marcada no peito com sangue espirrado”, uma cobrinha e uns borrifos no lugar da cabeça. Está subentendido que não espiei o peito da dama, mas uma pessoa bem informada garantiu-me. E a causa dada pelo povo é que quando ainda em estado fetal essa dama foi testemunha de um crime: sua mãe matou a tiro de garrucha uma mocinha aparentada que criava e pela qual o marido passara a mostrar muito interesse. Abafou-se o crime; tratava-se de gente de posição. O tiro foi dado como casual. Meses depois nasce a atual dama estigmatizada, com a cobrinha e os respingos, situados em lugar correspondente ao em que levara o tiro a mocinha. Em todo o caso, como reputaste bom o estilo, consolo-me com o sopro. (1968, p. 146)

Somente “Um suplício moderno” e “O comprador de fazendas” não trazem cenas de morte para seus enredos. O primeiro conta a história do estafeta Biriba que, cansado de ser explorado pelos políticos locais, resolve evadir-se de Itaoca, cidade recorrente nos textos lobatianos. O segundo trata de duas farsas – a de Trancosinho, filho de Nhá Veva – que se faz passar por Pedro Trancoso de Carvalhais Fagundes, capitalista, comprador de fazendas e a de

Davi Moreira de Souza que quer vender a fazenda do Espigão, por um preço maior do que ela vale. Trancosinho ganha na loteria e, arrependendo-se do feito e interessado na filha de Moreira, não obtém o perdão da família lesada, que pensa se tratar de mais um golpe. Tanto perde ele quanto a família.

Em sua dissertação **Quem conta um conto... aumenta, diminui, modifica:** o processo de escrita do conto lobatiano, Milena Ribeiro Martins revela que Lobato reescrevia seus contos diversas vezes e, mesmo quando os publicava em jornais e revistas, antes de tê-los em livro, ainda modificava-os.

Cidades Mortas possui mais contos que **Urupês** e quase todos tendem à comicidade, excetuando “Um homem honesto” e “Tragédia dum capão de pintos”. No livro **Mundo da lua e Miscelânea**, Lobato, assim, caracteriza **Cidades Mortas**:

Uma ex-cidade, Oblivion. Foi, não é. Vive a vida músculo-nervosa das sucuris às quais rebentaram o crânio. Duram dias assim, as serpentes, vitalizadas pelas reservas nervosas em acúmulo e morrem com a lentidão da lagoa que o sol enxuga. (1950, p. 11)

João Pereira, em “Um homem honesto”, aos poucos, é ridicularizado pelos colegas, pela sociedade e pela própria família, por ter achado e devolvido um pacote de dinheiro no valor de trezentos e sessenta contos. Sua angústia é tão grande que dá fim à própria vida. Em “Tragédia dum capão de pintos”, um galo capão – peva-de-raça –, que significa galo estrangeiro de perna curta, não choca os ovos e deixa-se matar, porque já havia passado pela experiência de cuidar de um pinto, um peruzinho e um marrequinho e acompanhou, pouco a pouco, a morte de cada um, à medida que cresciam. Percebe-se, neste conto, um embrião de história infantil.

Pertencem, ainda, a **Cidades Mortas**: “A vida em *Oblivion*”, “Os perturbadores do silêncio”, “Vidinha ociosa”, “Cavalinhos”, “Noite de São João”, “O pito do reverendo”, “Pedro Pichorra”, “Cabelos compridos”, “O Resto de Onça”, “Por que Lopes se casou”, “Júri na roça”, “Gens ennuyeux”, “O fígado indiscreto”, “O plágio”, “O romance do chopim”, “O luzeiro agrícola”, “A Cruz de Ouro”, “De como quebrei a cabeça à mulher do Melo”, “O espião alemão”, “Café! Café!”, “Toque outra”, “Um homem de consciência”, “Anta que berra”, “O avô do Crispim”, “Era no Paraíso”, “O rapto” e “A nuvem de gafanhotos”.

Apesar do livro **Cidades Mortas** ter sido publicado posteriormente a **Urupês**, muitos dos seus contos são de época bem remota, como “Cavalinhos” e “Noite de São João”, datados de 1900. Abordam assuntos ligados à infância e à adolescência de Monteiro Lobato,

como as idas ao circo nas cidades pequenas e os festejos juninos, com suas fogueiras, folguedos e namoros velados.

“A vida em *Oblivion*”, “Os perturbadores do silêncio” e “Vidinha ociosa” são contos que tematizam a cidade Oblivion que, em latim, quer dizer ‘esquecimento’. Realmente é uma cidade esquecida no mapa. Há poucos moradores, pouca cultura, escassos recursos. A monotonia é o traço mais marcante. Os intelectuais do lugar apenas têm três livros à disposição: **La mare d’Auteuil**, de Paulo de Kock; **Rocambole**; e **Ilha maldita**, de Bernardo Guimarães.

“O pito do reverendo” ensina como nasceu a expressão popular: Maria, dá cá o pito. “Pedro Pichorra”, além de revelar superstições, mostra o rito de passagem de um adolescente que quer ser homem. Enquanto “Cabelos compridos” representa as moças casadoiras, do interior que não lêem abstratamente, “A Cruz de Ouro” refere-se à mulher partilhada por muitos homens, que conhece suas fraquezas e é conhecida pela sua astúcia. “O Resto de Onça” e “Anta que berra” simbolizam os mentirosos criativos.

“Por que Lopes se casou” discute a validade do matrimônio e “Júri na roça”, a consciência dos cidadãos locais. “Gens ennuyeux” critica o artificialismo de algumas pessoas que se envolvem com a ciência, enquanto “Era no Paraíso” explica a origem de Adão e Eva sob o ângulo do cientificismo. “O fígado indiscreto”, “O avô do Crispim”, “De como quebrei a cabeça à mulher do Melo”, “Toque outra” e “O plágio” colocam como as convenções sociais são impostas aos indivíduos. “O luzeiro agrícola”, “O espião alemão”, “O rapto” e “A nuvem de gafanhotos” refletem, respectivamente, sobre a burocracia e a política brasileira, os falsos entendidos, o hábito maquinal de ganhar dinheiro, pedindo esmola e a usura nos bens alheios.

“O romance do chopim” discute um tema polêmico: a mulher que trabalha fora, enquanto o homem permanece em casa. “Um homem de consciência” remete a “O homem honesto”, embora não tenha a mesma dramaticidade, e a “Um suplício moderno”, pois nessas três histórias, as personagens fogem da alienação, com atitudes surpreendentes para o leitor. “Café! Café!” trata do prejuízo do fazendeiro com a queda monetária do café.

Ainda há que se destacar os contos do livro **Negrinha** que são os seguintes: “Negrinha”, “As fitas da vida”, “O drama da geada”, “Bugio moqueado”, “O Jardineiro Timóteo”, “O fisco”, “Os negros”, “Barba Azul”, “O colocador de pronomes”, “Uma história de mil anos”, “Os pequeninos”, “A fachada imortal”, “A policitemia de Dona Lindoca”, “Duas cavalgadas”, “O bom marido”, “Marabá”, “Fatia de vida”, “A morte de Camicego”, “Quero ajudar o Brasil”, “Sorte grande”, “Dona Expedita” e “Herdeiro de si mesmo”.

Alguns temas, tratados nos outros livros de contos, são repetidos neste. “O drama da geada” associa-se a “Café! Café!”, pois fala de um fazendeiro que enlouquece, perdendo seu cafezal, por causa da geada.

“Uma história de mil anos” compara-se a “A colcha de retalhos”. Há, nessa história, um homem que chega para trazer novos sonhos, os de amor, mas também para romper com a tranquilidade de Vidinha, que morrerá, enquanto Pingo fugirá com seu par amoroso. As duas soluções encontradas nestes contos - a morte ou a fuga - não diminuem a dor da família saudosa.

“O bom marido” pode emparelhar-se com “O romance de chopim”, porquanto os personagens principais tem detalhes próximos: o marido não trabalha, é vagabundo e a mulher é professora. A diferença mais notada é que a personagem feminina em “O bom marido” morre de tanto trabalhar e cuidar dos filhos, enquanto, no outro conto, a esposa tem prazer em dizer que o marido fica em casa, produzindo literatura e cuidando do único filho.

Nos contos “A policitemia de Dona Lindoca”, “Sorte grande”, “Dona Expedita” e “Fatia de vida”, as personagens femininas Dona Lindoca, Maricota, Dona Expedita e Isaura representam a vida das mulheres interioranas. Dona Lindoca apreciava os cuidados dispensados a ela, enquanto estava com policitemia, Maricota chantageava o doutor Cadaval, usando a curiosidade que ele tinha com sua doença rara, para arranjar emprego para seus parentes, Dona Expedita procurava um emprego de doméstica, com poucas exigências e de acordo com a sua idade e, por fim, Isaura tratava seus filhos contra a gripe espanhola.

A temática a respeito do negro é vista em “Negrinha”, “Bugio moqueado”, “O jardineiro Timóteo” e “Os negros”. “A Guerra do Paraguai” é explorada em “As fitas da vida”; o imposto único é discutido em “O fisco”; o preciosismo lingüístico é retratado em “O colocador de pronomes”; a psicopatia em “Barba Azul”; a obstinação do jogador em dar a cartada final em “A fachada imortal”; os organismos menores que vencem os maiores em “Os pequeninos”; a leitura errônea da aparência em “Duas cavalgadas”; a paródia em “Marabá”; a biografia em “A morte de Camicego”; o petróleo em “Quero ajudar o Brasil”; a avareza em “Herdeiro de si mesmo”.

É preciso chamar atenção para duas questões relevantes, antes de encerrar-se esse tópico. Primeiro é destacar dois contos que apresentam as marcas da literatura infantil: “A morte de Camicego” e “Tragédia dum capão de pintos”. Ambos contos valorizam o universo infantil. Observe-se que, no primeiro texto, Camicego é fruto da imaginação infantil, não existe de fato e os personagens reais – Edgar, Marta e Guilherme – convivem, na fazenda, com os seres ficcionais animados – Anastácia, Esaú e Leôncio – e os inanimados – a boneca

de louça Irene e sabugos de milho. Os elementos são um protótipo do **Sítio do Picapau Amarelo**. O segundo texto é quase uma fábula e sabe-se que essa modalidade literária é atraente às crianças.

Tanto Maria Antonieta Antunes Cunha (1986) quanto Nelly Novaes Coelho (1993) singularizam a importância de Lobato como responsável por uma literatura infantil voltada às necessidades da criança no início do século XX. Falta um olhar de estudiosos, como ele, para contos como este que, embora estejam na literatura dita para adultos, atendem às especificidades da infância.

Existe, também, a possibilidade de relacionar alguns contos lobatianos com a literatura policial, já que é evidente, nas cartas de Lobato e na estrutura de alguns de seus contos, que fez a leitura de autores estrangeiros da narrativa policial, principalmente Edgar Allan Poe. José Paulo Paes, na introdução do livro **Maravilhas do conto policial**, e Paulo de Medeiros e Albuquerque (1979), em **O mundo emocionante do romance policial**, apontam os ingredientes básicos para um bom texto de detetive.

Sandra Lúcia Reimão (1983, p. 11) afirma:

O tipo mais divulgado de narrativa policial, isto que eu e você normalmente chamamos de romance policial, é a narrativa policial de detetive ou romance de enigma. A denominação de romance de enigma nos parece perfeita, pois, de fato, esse gênero de policial parte sempre de um enigma. Sua gênese, seu ponto de partida é sempre uma dada situação de enigma. O enigma atua, então, como desencadeante da narrativa, e a busca de sua situação, a elucidação, o explicar o enigma, o transformar o enigma em um não-enigma é o motor que impulsiona e mantém a narrativa; quando se esclarece o enigma, se encerra a narrativa.

Pode-se exemplificar a narrativa policial lobatiana com os contos “Bugio moqueado” e “Barba Azul”. Nos dois casos, aparece um personagem para contar um fato estranho e há outro personagem disposto a escutar, para tentar elucidar o acontecimento. Em “Bugio moqueado”, o personagem curioso, por estar perdendo no jogo da pelota, resolve escutar “a conversa de dois sujeitos velhucos”. Em “Barba Azul”, o personagem-narrador é o ouvinte atento. Nas duas histórias, os criminosos desconfiam dos curiosos e o final surpreende o leitor.

6.1 AS PERSONAGENS NEGRAS

Monteiro Lobato elaborou romances, contos e ensaios que abordavam questões referentes ao negro no Brasil, sua cultura e suas dificuldades de inserção social. Para Lobato, o negro era um elemento alienígena na fundação da nacionalidade e da identidade brasileiras e o branco, o elemento hegemônico que fundou a ética do imaginário cultural brasileiro.

Ao longo de sua trajetória, Monteiro Lobato fez diversas leituras para sua formação filosófica, suas crenças e convicções a respeito da natureza do homem e do mundo. Leu pensadores como Le Bon, Auguste Comte, Herbert Spencer e Nietzsche. Marcado pela filosofia nietzschiana, pelo determinismo, pelo positivismo, pelo evolucionismo, trouxe para suas obras, no que tange ao negro, as idéias de raça superior e de raça inferior – pensamento ultrapassado para hoje. A esse respeito, após sua morte, foram encontradas as páginas de um ensaio, provavelmente de 1932, intitulado “São Paulo e o Brasil”, em que valoriza São Paulo em detrimento dos outros estados da nação e subjuga a “raça africana” em relação a “raça européia e latina”. Desse ensaio publicado postumamente, segue-se um trecho abaixo:

Despindo-me de quaisquer sentimentalismos, e examinando, de um plano absolutamente superior e sereno, o Brasil político-econômico-industrial, tenho a impressão de que São Paulo necessita prover-se de elementos eficientes de defesa, não só para garantia do trabalho de seu povo, como para garantia de expansão e integridade territorial dos outros Estados da federação.

Houve e há, quem se melindrasse quando, algures, se frisou que há raças superiores e inferiores. No entanto, sendo o homem um perfeito animal, submetido às mesmas leis biológicas que o evolucionismo estabeleceu, de uma maneira irrefragável, para todos os seres vivos, seria supinamente ridículo que as aplicássemos a todos os seres, com exceção apenas do homem.

Aperfeiçoa-se, por seleção e por *habitat*, o cavalo, o touro, o galo, o carneiro, o coelho; quadrúpedes e bípedes, vegetais e animais de qualquer natureza; e, entretanto, ainda causa estranheza (por influência religiosa, é claro), quando alguns povos começam cientificamente a aperfeiçoar o animal-homem, tendo muitos deles conseguido espécimes já bastante evoluídos.

Assim, um bechuana (negro do Sul da África) assemelha-se, intelectual e moralmente, muito mais a um gorila do que, naturalmente, a um holandês ou italiano.

Judiciosamente ninguém poderá negar que o negro bechuana é de uma raça inferior a raça latina.

Se correremos o olhar pelos mapas geográficos e etnográficos, verificaremos incontinenti que é nas zonas temperadas que as raças mais aperfeiçoadas se encontram.

...

Estas considerações são feitas para chamar a atenção para a diversidade de raças que ora povoam o Brasil, a todos chamamos incongruentemente

brasileiros, como se fossem iguais, como se o Jeca fosse gente, e o Lampião um ser humano. (1964, p. 187-188)

Palavras como estas, mesmo sem a autorização para publicação de Lobato em vida, faz-nos pensar o que um escritor de literatura poderia produzir que viesse a contribuir, positivamente, para a cultura negra. Lobato, no entanto, sempre foi um homem polêmico e cheio de contradições. Prova disso, foram os escândalos em que teve seu nome envolvido: a luta pelo ferro e pelo petróleo; a busca pela publicação e divulgação dos livros, principalmente, os infantis; a intriga com os modernistas de 1922; a sua prisão, etc.

Sintonizado com o seu tempo, retratou, por outro lado, em suas obras literárias, os motivos que levaram negros e brancos a não terem uma relação de equidade na sociedade brasileira. Nesse ângulo, inclusive, pode-se dizer que ele, além de literatura, faz história. Falou da escravatura, orfandade e pobreza da mulher negra no Brasil, do final do século XIX aos primeiros anos do século XX, cobrindo etapas distintas da formação nacional – do Brasil monárquico e escravagista ao Brasil independente e republicano – e utilizando personagens femininas como Nastácia, **dO Sítio do Picapau Amarelo**, Negrinha, Cesária e Liduína, dos contos “Negrinha”, “O jardineiro Timóteo” e “Os negros”, respectivamente.

Com exceção da figura de Nastácia, as personagens africanas lobatianas vivem, nitidamente, tragédias pessoais, sem heróis para salvá-las. Está se lidando com o modelo simplista de duas etnias em contraste: “brancos dominantes cruéis X negros dominados bondosos”. Em cada narrativa, há um ângulo, uma verdade histórica a ser vista.

É de conhecimento do público que Lobato foi proprietário da Fazenda Buquira, fazenda esta que usou do trabalho escravo na época do seu avô e de seu pai. O menino Lobato que vivenciou este período da história, deixou, no adulto e escritor Lobato, vestígios escravistas na caracterização de Nastácia, personagem feminina e negra, mais conhecida, pelo enfoque dado pela mídia, que as outras que serão trabalhadas neste texto. Percebe-se, na descrição desta personagem, no livro **Reinações de Narizinho**, ainda a visão escravista no epíteto “negra de estimação”, apesar da bela figura de linguagem utilizada no texto para relacionar as pedras negras do ribeiro com a empregada da casa: “as tias Nastácias do rio”:

Na casa ainda existem duas pessoas – tia Nastácia, negra de estimação que carregou Lúcia em pequena, e Emília, uma boneca de pano bastante desajeitada de corpo. Emília foi feita por tia Nastácia, com olhos de retrós preto e sobranceiras tão lá em cima que é ver uma bruxa.

[...]

Além da boneca, o outro encanto da menina é o ribeirão que passa pelos fundos do pomar. Suas águas, muito apressadinhas e mexeriqueiras, correm

por entre pedras negras de limo, que Lúcia chama as “tias Nastácias do rio”.
(s.d., p. 3)

Às vezes, o alter ego mirim lobatiano, Emília, criatura concebida por Nastácia, produz comentários racistas acerca de sua criadora. Lobato, entretanto, dá à Nastácia um lugar na cultura brasileira, quando a coloca contando lendas populares no seu livro **Histórias de Tia Nastácia**. Otávio Frias Filho faz uma ressalva:

[...] Em oposição à matriarca está Tia Nastácia, que encarna não apenas o folclore popular de origem africana e nativa, mas toda uma esfera de sensualidade misteriosa, cujo alcance se esclarece melhor se tomarmos suas realizações culinárias como metáforas sexuais, o que se ajusta ao estereótipo da mucama analisado, no mesmo passo, por Gilberto Freyre.
[...] (1999, p. 41)

A esse respeito, fiquemos com os fragmentos do início do livro em que se trava um diálogo entre Emília e Pedrinho em torno do vocábulo **folclore**:

– Emilinha do coração – disse ele – faça-me o maravilhoso favor de ir perguntar à vovó que coisa significa a palavra *folclore*, sim, tetéia?
Emília foi e voltou com a resposta.
– Dona Benta disse que *folk* quer dizer gente, povo; e *lore* quer dizer sabedoria, ciência. Folclore são as coisas que o povo sabe por boca, de um contar para o outro, de pais a filhos – os contos, as histórias, as anedotas, as superstições, as bobagens, a sabedoria popular, etc. e tal. Por que pergunta isso, Pedrinho?
O menino calou-se. Estava pensativo, com os olhos lá longe. Depois disse:
– Uma idéia que eu tive. Tia Nastácia é o povo. Tudo que o povo sabe e vai contando de um para o outro, ela deve saber. Estou com o plano de espremer tia Nastácia para tirar o leite do folclore que há nela.
Emília arregalou os olhos.
– Não está má a idéia não, Pedrinho! Às vezes a gente tem uma coisa muito interessante em casa e nem percebe.
– As negras velhas – disse Pedrinho – são sempre muito sabidas. Mamãe conta de uma que era um verdadeiro dicionário de histórias folclóricas, uma de nome Esméria, que foi escrava de meu avô. Todas as noites ela sentava-se na varanda e desfiava histórias e mais histórias. Quem sabe se tia Nastácia não é uma segunda tia Esméria?
Foi assim que nasceram as Histórias de Tia Nastácia. (s.d., p. 513)

No conto **Negrinha**, datado de 1923, nos deparamos com a personagem que dá nome ao conto e é nítido que, depois de Nastácia, essa é a personagem negra feminina de maior brilho existencial citada neste trabalho. Trata-se de uma menina órfã, filha de escrava, que viveu sob o jugo de Dona Inácia até seu falecimento com sete anos de idade. Percebe-se que a história desenrola-se após a abolição da escravatura e o escritor denuncia, através da

sutil ironia no texto ora referido, que pouca coisa mudou depois de conquistada a tal sonhada liberdade. Dona Inácia vivenciou a fase da escravidão e da liberdade dos negros. Ela é a representante branca e rica, hipocritamente religiosa, e que gosta de maltratar Negrinha, como para descontar não mais poder chicotear seus escravos como fazia antigamente.

Veremos, a seguir, passagens do conto que caracterizam Negrinha e dona Inácia e partes do preconceito do qual era vítima:

Negrinha era uma pobre órfã de sete anos. Preta? Não; fusca, mulatinha escura, de cabelos ruços e olhos assustados.

Nascera na senzala, de mãe escrava, e seus primeiros anos vivera-os pelos cantos escuros da cozinha, sobre velha esteira e trapos imundos. Sempre escondida, que a patroa não gostava de crianças.

Excelente senhora, a patroa. Gorda, rica, dona do mundo, amimada dos padres, com lugar certo na igreja e camarote de luxo reservado no céu. Entaladas as banhas no trono (uma cadeira de balanço na sala de jantar), ali bordava, recebia as amigas e o vigário, dando audiências, discutindo o tempo. Uma virtuosa senhora em suma – “dama de grandes virtudes apostólicas, esteio da religião e da moral”, dizia o reverendo.

...

Que idéia faria de si essa criança que nunca ouvira uma palavra de carinho? Pestinha, diabo, coruja, barata descascada, bruxa, pata choca, pinto gorado, mosca morta, sujeira, bisca, trapo, cachorrinha, coisa ruim, lixo – não tinha conta o número de apelidos com que a mimoseavam. Tempo houve em que foi *bubônica*. A epidemia andava na berra, como a grande novidade, e Negrinha viu-se logo apelidada assim – por sinal que achou linda a palavra. Perceberam-no e suprimiram-na da lista. Estava escrito que não teria um gostinho só na vida – nem esse de personalizar a peste... (1950, p. 3-5)

Fica evidente a posição contrária do narrador frente à violência e a discriminação sofrida por Negrinha, em trechos como esses:

A excelente dona Inácia era mestra na arte de judiar de crianças. Vinha da escravidão, fora senhora de escravos – e daquelas ferozes, amigas de ouvir cantar o bolo e estalar o bacalhau. Nunca se afizera ao regime novo – essa indecência de negro igual a branco e qualquer coisinha: a polícia! “Qualquer coisinha”: uma mucama assada ao forno porque se engraçou dela o senhor; uma novena de relho porque disse: “Como é ruim, a sinhá!”

O 13 de Maio tirou-lhe das mãos o azorrague, mas não lhe tirou da alma a gana. Conservava Negrinha em casa como remédio para os frenesis. Inocente derivativo. (1950, p. 5)

Varia a pele, a condição, mas a alma da criança é a mesma – na princesinha e na mendiga. (1950, p. 10)

O nome Cesária parece ser um dos preferidos do autor para designar a escrava, pois aparece nos contos “Negrinha” e “O jardineiro Timóteo”, datado de 1924. No primeiro conto, ela é mãe da protagonista Negrinha; no segundo, é uma personagem coadjuvante e fofqueira, que desqualifica Timóteo, negro alforriado, que cuida do jardim, retratando, através das plantas, todas as passagens de sua vida e dos donos da casa grande. Marisa Lajolo, em seu artigo **Negros e negras em Monteiro Lobato**, sobre o citado jardineiro, diz:

Em particular no caso de Timóteo, o texto lobatiano acumula índices que configuram o “passadismo” da cultura que o jardineiro representa, em contraste com a cultura “moderna” representada pelos novos donos da fazenda, brancos e proprietários de um carro no qual chegam à fazenda com plano de modernizá-la... Em outra clave, mas no mesmo acorde, funciona a dramática denúncia do narrador lobatiano do racismo do qual *Negrinha* é vítima, constituindo o conjunto destas representações do negro na obra adulta de Lobato contraponto eficiente do paternalismo afetuoso – embora, como se viu, rompido em *Histórias de Tia Nastácia* – que pontua a relação dos moradores do sítio para com Tia Nastácia. [...] (1999, p. 77)

Observemos, agora, um trecho de cada conto, em que Cesária é mencionada:

– Ah, monsenhor! Não se pode ser boa nesta vida... Estou criando aquela pobre órfã, filha da Cesária – mas que trabalhadeira me dá! (1950, p. 7)

...

Além desta comemoração anedótica, o jardim consagrava uma planta a cada subalterno ou animal doméstico. Havia a roseira-chá da mucama da Sinhazinha; o sangue-de-Adão do Tibúrcio cocheiro; a rosa-maxixe da mulatinha Cesária, sirigaita enredeira, de cara fuxicada como essa flor. [...] (1950, p. 44)

...

Plantas novas que abrolhavam o primeiro botão punham alvoroço de noivo no peito do poeta, que falava do acontecimento na copa, provocando as risadinhas impertinentes da Cesária.

– Diabo do negro velho, cada vez caducando mais! Conversa com flor como se fosse gente. (1950, p. 47)

O conto “Os Negros”, datado de 1922, revela uma trama de amor, ódio, vingança e assombração. Jonas e seu companheiro precisam passar a noite numa casa mal-assombrada, pois estavam viajando a cavalo e o céu anunciava que iria cair um temporal. Chegando à casa, recebem comida e ajuda de um negro chamado Bento, que morava em casa próxima e conta um pouco sobre a história do lugar. Jonas, em contato com a casa, entra numa espécie de transe e revela ao companheiro de viagem o caso de amor entre Fernão, empregado da fazenda, e Izabel, filha do capitão Aleixo e dono da fazenda. Liduína, mucama de Izabel, intermedeia os encontros do casal. Quando o capitão Aleixo descobre o namoro, manda

emparedar vivo Fernão, matar Liduína a chicotadas e Izabel é levada para a Corte, acabando num hospício. O companheiro de Jonas conta, pela manhã o ocorrido, porém este não se lembra de nada e, então, fica explícito, no conto, que o corpo de Jonas foi tomado pelo espírito de Fernão à noite. Liduína é uma importante personagem nesse enredo, pois ela descobre o amor de Fernão pela sinhazinha, arquiteta o plano para ajudar Fernão e para Izabel se apaixonar por ele e é cúmplice dos encontros românticos do casal. Abaixo, tem-se o momento em que Fernão pede ajuda a Liduína para conquistar Izabel:

Aproximei-me da mucama e, depois de lhe cair em graça e lhe conquistar a confiança, contei-lhe um dia a minha tortura.

– Liduína, tenho um segredo n'alma que me mata, mas tu poderás salvar-me. Só tu. Preciso do teu socorro... Juras auxiliar-me?

Ela espantou-se da confidência, mas, insistida, rogada, implorada, prometeu tudo quanto pedi.

Pobre criatura! Tinha alma irmã da minha e foi ao compreender su'alma que pela primeira vez alcancei todo o horror da escravidão...

Abri-lhe o meu peito e revelei-lhe em frases candentes a paixão que me consumia.

Liduína a princípio assustou-se. Era grave o caso. Mas quem resiste à dialética dos apaixonados? E Liduína, vencida afinal, prometeu auxiliar-me. (1950, p. 87)

Após a promessa feita, Liduína cria estratégias, para que Izabel vá se interessando, aos poucos e sem sentir, por Fernão. Primeiro, ela faz uma referência discreta ao nome do empregado:

– Sinhazinha conhece o Fernão?

– Fernão?!... Quem é?

– Um moço que veio do reino e toma conta do engenho...

– Se já o vi, não me lembro.

– Pois repare nele. Tem uns olhos...

– É teu namorado?

– Quem me dera!... (1950, p. 88)

Depois, Liduína começa a aguçar a curiosidade de Izabel, promove encontros casuais e começa a falar de amor com a sinhazinha:

– Quando eu vinha vindo vi seu Fernão sentado na pedra do muro. Uma tristeza...

– Que será que ele tem? Saudades da terra?

– Quem sabe?! Saudades ou...

– ... ou quê?

– ou amor.

- Amor! Amor! Disse Izabel sorvendo com volúpia o ar embalsamado. Que linda palavra, Liduína! Eu, quando vejo um laranjal assim florido, a palavra que me vem à idéia é essa: amor! Mas amará ele a alguém?
- Pois de certo. Quem não ama neste mundo? Os passarinhos, as borboletas, as vespas...
- Mas a quem amará ele? A alguma preta do eito, com certeza... e Izabel riu-se desabaladamente.
- Aquele? Fez Liduína num muxoxo. Não é desses, não, Sinhazinha. Moço pobre, mas de condição. Para mim, até penso que ele é filho de algum fidalgo do reino. Anda por aqui escondido...
- Izabel ficou-se pensativa.
- Mas a quem amará, então, aqui, neste deserto de brancas?
- Pois as brancas...
- Que brancas?
- Dona Inezinha... Dona Isabelinha...
- A mulher desapareceu por um momento para ceder o lugar à filha do fazendeiro.
- Eu? Engraçadinha! Era só o que faltava...
- Liduína calou-se. Deixou que a semente lançada corresse o prazo da germinação. [...] (1950, p. 89-90)

Das personagens femininas até então apontadas, Liduína é a que mais se impõe no texto, pela sua sagacidade, engenhosidade na trama. Mesmo com essas qualidades, não fugirá ao seu destino cruel: será morta por conspirar a favor do amor. No trecho que segue, há sua última fala a Fernão:

- Eu rememorava frase por frase esse último encontro com a minha amada, quando, dentro da noite, ouvi bulha à porta.
Alguém corria o ferrolho e entrava.
Sentei-me na cama, de sobressalto.
Era Liduína. Tinha os olhos esgazeados de pavor e foi em voz arquejante que atropelou as derradeiras palavras que lhe ouvi na vida.
- Fuja! O capitão Aleixo sabe tudo. Fuja, que estamos perdidos...
- Disse, e esgueirou-se para o terreiro como sombra. (1950, p. 101-102)

Neste trabalho, aparecem os contos que revelam um pouco do perfil da mulher negra lobatiana. Esses contos são da atormentada fase de Lobato antes da sua ida aos Estados Unidos. Lobato sempre tinha uma razão para escrever suas histórias. São deles as seguintes palavras: “O meu melhor livro seria o em que eu contasse como e porque escrevi meus contos, um por um; a história deles é melhor que eles” (1950). Pelo ambiente em que viveu, foi criado e educado, e sendo um figura controversa, soube, a seu modo, anunciar o cotidiano, a resistência cultural e os maus tratos por que passavam as mulheres negras brasileiras desde a escravidão até o início do século XX, com a abolição da escravatura.

6.2 MARABÁ: CRIAÇÃO E EXPERIMENTALISMO FORMAL

O conto “Marabá”, datado de 1923, ano posterior À Semana de Arte Moderna de São Paulo, exemplifica a modernidade de Lobato. A técnica narrativa de “Marabá” revela a incorporação, no estilo de Lobato, de certas conquistas da vanguarda literária modernista: a ironia e a sátira da tradição romanesca romântica, nas quais personagens, linguagens, metáforas e enredos românticos são claramente parodiados.

Lobato inicia o conto, recordando os autores e os principais ingredientes dos romances históricos e indianistas – Herculano, Walter Scott, Alencar, Fenimore, Chateaubriand –, lembra do poeta brasileiro, indianista, mestiço, o Gonçalves Dias, chegando até aos romances naturalistas de Zola, influenciados pelo cientificismo de Darwin e de Spencer. Demonstra as fórmulas do começo e do final do romance, mescla histórica e indianista:

Bom tempo houve em que o romance era coisa de aviar com receitas à vista, qual faz o honesto boticário com os seus xaropes.

Quer trabuco histórico? Tome tanto de Herculano, tanto de Walter Scott, um pajem, um escudeiro e o que baste de Briolanjas, Urracas e Guterres.

Quer indianismo? Ponha duas arroubas de Alencar, uns laivos de Fenimore, pitadas de Chateaubriand, graúnas *quantum satis*, misture e mande.

Receitas para tudo. Para começo (fórmula Herculano): “Era por uma dessas tardes de verão em que o astro rei, etc., etc.

E para fim (fórmula Alencar): “E a palmeira desapareceu no horizonte...”

[...]

E a moça desmaiava, e o leitor chorava e a obra recebia etiqueta de histórica, se passada unicamente entre Dons e Donas, ou de indianista, se na manipulação entravam ingredientes do empório Gonçalves Dias, Alencar & Cia.

Veio depois Zola com o seu naturalismo, e veio a psicologia e a preocupação da verdade, tudo por contágio da ciência que Darwin, Spencer e outros demônios derramaram no espírito humano. (1950, p. 217-218)

Essas informações preliminares são para não chocar o leitor, com o experimentalismo que Lobato está propondo nesse conto. Diga-se, de passagem, que ele enquadrará seu texto, como novela, e misturará, no decorrer da trama, com outras modalidades artísticas. Embora o tema seja antigo – tratar-se-á de uma história indianista -, a maneira de abordá-lo é nova:

[...]

- Tudo isso para quê? perguntará o leitor atônito.

É que trago nos miolos uma novela tão ao sabor antigo, tão fora da moda, que não me animo a impingi-lo sem preâmbulo. E não é feia, não. Vem de Alencar, esse filho dalguma Sherazade aimoré, que a todos nós, na

juventude, nos povoou a imaginação de lindas coisas inesquecíveis. E compõe-se de um guerreiro branco, duas virgens nas selvas, caciques, danças guerreiras, fuga heróica, etc.

Chama-se *Marabá* e principia assim:

- Era por uma dessas noites enluaradas de verão, em que a natureza parece chovida de cinzas brancas.

Dorme a taba, e dorme a floresta circundante, sem sussurros de brisas, nem regorjeio de aves.

Só o urutau pia longe, e uma ou outra suindara perpassa, descrevendo vôos de veludo ao som dum *clu, clu, clu...* que ora se aproxima, ora se perde distante.

No centro do terreiro, atado a um poste da canjerana rija, o prisioneiro branco vela. Foi vencido em combate cruento, teve todos os seus homens trucidados e vai agora pagar com a vida o louco ousio de pisar terra aimoré. Será sacrificado pela manhã ao romper do sol, cabendo ao potente Anhembira, cacique invicto, a honra de fender-lhe o crânio com a iverapema de pau-ferro. Seu corpo será destroçado pelas horrendas megeras da tribo, sua carne devorada pelos ferozes canibais.

O guerreiro branco rememora com melancolia o viver tão breve – sua meninice de ontem, o engajamento numa nau, a viagem por mar, as aventuras nas terras novas de Santa Cruz, norteadas pela desmedida ambição do ouro.

É louro e tem olhos azuis. Em suas veias, corre o melhor sangue do reino. Seu avô caiu nas Índias, varado duma zagaia cingalesa; seu pai, nos serões inóspitos dos Brasis, acabou na paralisia do curare que seta fatal lhe inoculou.

Chegara a vez do mal-aventurado rebento último dessa estirpe de heróis...

[...] (1950, p. 219-220)

Além dos indícios apresentados por Monteiro Lobato de que se baseia em José de Alencar, para compor “sua novela”, as passagens de descrição das personagens – o guerreiro branco e Iná – remetem ao par amoroso Martim e Iracema. Lembre-se que Moacir, ‘filho do sofrimento’ em tupi e considerado o primeiro cearense, é filho de Martim com Iracema. Marabá é fruto do amor da índia aimoré Iná com um prisioneiro branco. Iná apaixonou-se por ele e ajuda-o a fugir. Como expansão da gratidão, nasce um forte sentimento pela índia e ele a possui. Despedindo-se, bem à moda shakespeariana, ele lhe dá um anel, objeto simbólico e responsável pelas conseqüências trágicas do final da história:

[...]

A noite inteira caminham, e só quando um grande rio de águas negras lhe tranca o passo é que é que a virgem morena se detém. Aponta o rio ao moço guerreiro e nesse gesto diz que está finda a sua missão, pois que o rio leva ao mar e o mar é o caminho dos guerreiros brancos.

O moço tem o peito a estourar de gratidão, e amor, e como não pode significá-los com palavras lusas, recorre ao esperanto da natureza: abraça a virgem morena, beija-a e, a céu aberto, ao som murmuro das águas eternas, louco de paixão, a possui.

Reticências.

Ao romper da madrugada:

- É a cotovia que canta!... diz ela.

- Não; é o rouxinol, retruca Romeu.

- É a cotovia...

- É o rouxinol...

Vence a cotovia. O moço beija-a pela última vez e parte. Não esquece, porém, de enfiar no dedo de Julieta um anel – jóia indispensável ao desfecho da nossa tragédia.

[...] (1950, p. 221)

Há uma tradição, na cultura indígena, de associar à maldição, crianças mestiças. Quando a tribo descobre que Iná teve uma filha mestiça de branco com índio, sobressalta-se:

- Marabá! sussurram todos.

Castigo de Tupã? Sinal do céu que marca o termo da glória de Anhembira, o chefe da tribo?

Uma criança nascera ali, de olhos azuis e loura, evidentemente marabá. E nascera de Iná, a virgem bronzeada em cujas veias corre o sangue do grande morubixaba.

Traição!

A mão mentira à raça, e do contato com o estrangeiro invasor, cruel inimigo que do seio do mar surgiu para desgraça do povo americano, teve aquela filha. O louro dos cabelos, o azul dos olhos, a alvura da pele, denunciavam claramente o imperdoável crime.

- Marabá! sussurram todos.

E um vago terror espalha-se pela tribo .

O pajé reúne em concílio os velhos para decidirem sobre o gravíssimo caso. E após longas ponderações a assembléia resolve o sacrifício da pequena marabá, em holocausto aos manes irritados da tribo.

Levam a sentença ao cacique, que é pai, mas que antes de pai é o Chefe, o inexorável guardião da Lei velha como o tempo.

Anhembira cerra o sobrecenho, baixa a cabeça e queda-se imóvel como a própria estátua da dor.

[...] (1950, p. 222)

Para evidenciar o dinamismo ou, mesmo, a velocidade dos tempos atuais e não cansar o leitor, nem o autor do próprio texto, Lobato explica que adiantará o enredo da narrativa, transformando-a, não mais em novela, como a tinha denominado no início, mas em “entrecho de filme”, dividindo-o em quadros e letreiros:

[...]

Uma coisa me espanta: que haja inda hoje, nestes nossos atropelados dias modernos, quem escreva *romances*! E quem os *leia*!...

Conduzir por trezentas páginas a fio um enredo, que estafa!

Nada disso. Sejamos da época. A época é apressada, automobilística, aviatória, cinematográfica, e esta minha *Marabá*, no andamento em que começou, não chegaria nunca ao epílogo.

Abreviemo-la, pois, transformando-a em entrecho de filme. Vantagem tríplice: não maçará o pobre do leitor, não comerá o escasso tempo do autor e ainda pode ser que acabe filmada, quando tivermos por cá miolo e ânimo para concorrer com a Fox ou Paramount.

Vá daqui para diante a cem quilômetros por hora, dividida em *quadros* e *letreiros*.

[...] (1950, p. 223)

Iná finge sacrificá-la. Como mãe, alertada por uma velha da tribo sobre a condenação de seu bebê mestiço, a esconde e cria num oco de jequitibá, porém finge a tribo que a precipitou no “abismo das águas”.

Iná amamenta-a a furto, ocultando suas saídas da tribo. Ensina tudo sobre caçadas e pescaria. Marabá, já crescida, despede-se de sua mãe, não antes de receber da mesma o anel ofertado pelo guerreiro branco. Aprende a viver sozinha, por conta própria, indo para “ermos distantes”. Relaciona-se com os elementos naturais, igual como ocorre com a personagem Iracema, de Alencar:

[...]

A vida solitária de Marabá. Seu namoro com o rio. Nele banha-se e mergulha e nada, com a linda coma loura flutuante, e nele mira seus olhos feitos de pedaços do céu.

É seu amante, é seu deus o rio eterno. É o ser vivo em cuja companhia refoge à depressão do ermo absoluto.

[...] (1950, p. 224)

Marabá é comparada a uma ninfa – ser mitológico. Não existe tempo para preocupações ou tristezas, porque o “tempo lhe é escasso para a delirante vida de ninfa que é o seu viver ali”: persegue gamos e borboletas, escala rochas “para colher uma flor que se abriu no mais alto da penha”, é “veloz como a gazela” e “nua como é nu o lírio – sem saber que o é”. Por não ter contato com a humanidade, não há nela consciência da própria nudez.

Já mulher, aprendeu a dançar um pouco por sua índole e também por causa do “vento que agita a fronde das jissaras, o remoinho das águas, as aves”, principalmente os tangarás. Torna-se a filha de Dionísio, enquanto dança, e Diana, quando caça. Domesticou uma veadinha e a tem como companheira. As abelhas oferecem-lhe o mel e as árvores, seus frutos, antes da estação. A vida movimentada de Marabá apresenta-se melhor do que se vivesse em contato com a urbanização:

[...]

E os dias de Marabá são assim um delírio de luz, de perfumes, de movimentos sadios e livres, capaz de enlouquecer a imaginação dos pobres

seres chamados homens, que vivem em prisões chamadas cidades, dentro de gaiolas chamadas casas, com poeira para os pulmões em vez de ar, catinga de gasolina em vez de vida... (1950, p. 227)

Ipojuca, que, em tupi, significa ‘eu mato gente’, numa caçada a um jaguar, por três dias e três noites, encontra Marabá e se apaixonou por ela. Ele é “o filho dileto de Anhembira e seu sucessor no cacicado”, prometido à índia Moema.

Há, aqui, remissão a três personagens da tradição literária brasileira: Pojucã e Jaguarê, do romance **Ubirajara**, de José de Alencar e Moema, do poema da épica árcade **Caramuru**, de Santa Rita Durão. Moema morre por amor ao naufrago português Diogo Álvares Correia, o Caramuru. Este, saudoso da pátria lusa, vai embora do Brasil, numa nau francesa, levando consigo Paraguaçu. Moema tenta acompanhá-lo, nadando, e morre afogada. É um poema de tendência nativista – descreve, pelo ângulo cristão, as qualidades da terra e os hábitos indígenas do Brasil, bem como fala de amor entre a índia e o branco. Portanto, o tema do poema associa-se ao conto lobatiano “Marabá”, embora esteja no estilo neoclássico.

Em **Ubirajara**, logo no primeiro capítulo, encontram-se Jaguarê, o mais feroz jaguar da floresta, descendente de Camacan, chefe da tribo araguaia, e Pojucã, o matador de gente e chefe da tribo tocantim. Do combate entre Jaguarê e Pojucã, o segundo será ferido e Jaguarê se nomeará Ubirajara, o senhor da lança. Seguem-se, por isso, duas passagens do romance – o encontro dos dois guerreiros e o sofrimento de Pojucã:

[...]

Do outro lado da campina assoma um guerreiro.

Tem na cabeça o canitar das plumas de tucano e no punho do tacape uma franja das mesmas penas.

É um guerreiro tocantim. De longe avistou Jaguaré e reconheceu o penacho vermelho dos araguaiaias.

As duas nações não estão em guerra, mas sem quebra da fé pode um guerreiro, cansado do longo repouso, oferecer a outro guerreiro combate leal.

Quando o tocantim armou o arco, Jaguaré já tinha brandido o seu e disparado no ar uma seta, mensageira do desafio.

Respondeu o guerreiro disparando também uma flecha no ar, para dizer que aceitava o combate.

Então os dois campeões caminharam um para o outro com passo grave e pararam frente a frente.

- Eu sou Jaguaré, filho de Camacan, chefe da valente nação dos araguaiaias, que vem de longe em busca da terra de seus pais. Minha fama corre as tabas e tu já deves conhecer o maior caçador da florestas. Mas Jaguarê despreza a fama do caçador; ele quer um nome de guerra, que diga às nações a força de seu braço e faça tremer aos mais bravos. Se tua nação te aclamou forte entre os fortes, prepara-te para morrer; se não, passa teu caminho, guerreiro vil, para que o sangue do fraco não manche o tacape virgem de Jaguaré.

- O caraíba guiou teu passo ao encontro de Pojucã, o matador de gente, guerreiro chefe da terrível nação tocantim, que enche de terror as outras nações. Há três luas, desde que fugiram espavoridos os bárbaros tapuias, que Pojucã não combate; e seu tacape tem fome do inimigo. Tu não és digno dos golpes de um guerreiro chefe; mas Pojucã se compadece de tua mocidade e consente em combater contigo. Terás a glória de ser morto pelo mais valente guerreiro tocantim. Os cantores de meus feitos lembrarão teu nome; e todos os mancebos de tua nação invejarão tua sorte.

[...]

Arremessou-se Pojucã avante e desfechou o golpe; mas a lança rodara e foi o chefe tocantim quem recebeu no peito a ponta farpada.

Quando o corpo robusto de Pojucã tombava, cravado pelo dardo, Jaguarê dum salto calcou a mão direita sobre o ombro esquerdo do vencido, e brandindo a arma sangrenta, soltou o grito do triunfo:

- Eu sou Ubirajara, o senhor da lança, o guerreiro invencível que tem por arma a serpente. Reconhece o teu vencedor, Pojucã, e proclama primeiro dos guerreiros, pois te venceu a ti, o maior guerreiro que existiu antes dele.

- Se meu valor, que serviu para aumentar a tua fama merece de ti uma graça, não deixes que Pojucã sofra mais um instante a vergonha de sua derrota.

- Não, chefe tocantim. Tu me acompanharás à taba dos araguias para narrar o meu valor. A fama de Jaguarê precisa de um prisioneiro como o grande Pojucã na festa da vitória.

[...] (s.d., p. 28-35)

No texto “Marabá”, Ipojuca pensa, logo que observa a mestiça, tratar-se da Iara, a mãe das águas, que enfeitiça os homens. Não se amedronta, por ser guerreiro, e a persegue. Novamente, usa-se, nessa novela-filme, símbolos mitológicos, pois Ipojuca é visto como um fauno que persegue a ninfa, a caça não é mais o jaguar e, sim, Marabá. Ela é “a mulher-caça” que o homem, o perseguidor, deseja saborear, sexualmente. Affonso Romano de Sant’anna (s.d., p. 19-61) explora, bastante, a metáfora animal da mulher-caça. A Marabá – a ninfa pura e virgem - está prestes a ser devorada por Ipojuca, o fauno:

O corpo nu da virgem loura emergira das águas à sua frente.

- Iara?

No primeiro momento o medo sobressaltou-o – mas o sangue de Anhembira reagiu em suas veias, e não seria o filho do guerreiro que jamais conheceu o medo quem tremesse diante da mulher, Iara que fosse.

E Ipojuca imobilizou-se à margem do rio, em muda contemplação, até que a ninfa, percebendo-o, fugisse para o lado oposto, mais arisca do que a tabarana.

Ipojuca atravessou o rio e logo mergulhou na floresta, em sua perseguição. Jamais as ninfas venceram a faunos na corrida. Foi assim na Grécia; seria assim sob o céu de Colombo. O filho do cacique alcançou-a. Seu braço de ferro enlaçou-a; suas mãos potentes quebraram-lhe a resistência e dobraram-lhe a cabeça loura para o beijo de núpcias.

Mas a virgem vencida abriu para o macho vitorioso os grandes olhos azuis e, encarando-o a fito, murmurou a tremenda palavra que afasta:

- Sou marabá!

Ipojuca estarrece, como fulminado pelo raio, e deixa que a presa loura fuja para o recesso das selvas. (1950, p. 227-228)

Ao revelar sua origem, Marabá consegue escapar de Ipojuca. Ele, “o vencedor vencido”, sofre, retornando à taba, fica indeciso entre a lealdade com sua tribo aimoré e o amor despertado, pois a seta destinada ao jaguar “cravou-lha Eros no coração”. Marabá também se apaixona por Ipojuca, tanto que tem atitudes inesperadas com a natureza à sua volta: absorva em pensamentos, não vê sua corça, as borboletas amarelas, nem o casal de martim-pescadores.

Nesta parte do texto, Lobato dialoga com o poema “Marabá”, de Gonçalves Dias:

EU VIVO SOZINHA; ninguém me procura!

Acaso feita

Não sou de Tupã!

Se algum dentre os homens de mim não se esconde:

- “Tu és”, me responde,

“Tu és Marabá!”

- Meus olhos são garços, são cor das safiras,

- Têm luz das estrelas, têm meigo brilhar;

- Imitam as nuvens de um céu anilado,

- As cores imitam das vagas do mar!

Se algum dos guerreiros não foge a meus passos:

“Teus olhos são garços,”

Respondo anojado, mas és Marabá:

“Quero antes uns olhos bem pretos, luzentes,

“Uns olhos fulgentes,

“Bem pretos, retintos, não cor d’anajá!”

- É alvo meu rosto da alvura dos lírios,

- Da cor das areias batidas do mar;

- As aves mais brancas, as conchas mais puras

- Não têm mais alvura, não têm mais brilhar. –

Se ainda me escuta meus agros delírios:

- “És alva de lírios”,

Sorrindo responde, mas és Marabá:

“Quero antes um rosto de jambo corado,

“Um rosto crestado

“Do sol do deserto, não flor de cajá.”

- Meu colo de leve se encurva engraçado,

- Como hástrea pendente do cactus em flor;

- Mimoso, indolente, resvalo no prado,

- Como um soluçado suspiro de amor! –

“Eu amo a estatura flexível, ligeira,

Qual duma palmeira”,

não é ilusão de ótica, não é fruto de sua imaginação feminina: Ipojuca está presente fisicamente. Seu “vulto ereto, firme e forte” é parecido com “os penedos”, “sua musculatura” é “mais rija que o tronco da peroba” e seus olhos lançam fogo, o fogo do desejo:

E com tamanha nitidez o vê, que para ele estende os braços, amorosamente.
E Ipojuca, pois era Ipojuca em pessoa e não sua sombra o que ela via, cai-lhe nos braços e esmaga-lhe nos lábios o primeiro beijo. (1950, p. 229)

Além do primeiro, outros beijos virão. Marabá e Ipojuca vivem a suavidade e a poesia do seu amor, até que “Moema, a formosa virgem por Anhembira destinada para esposa de Ipojuca, desconfia dos modos de seu noivo” (1950, p. 230). Acreditando ter uma rival em seu caminho, por causa dos sumiços contínuos, os devaneios intermináveis, as distrações do seu noivo, vai ao encalço dele. Assiste a cena de idílio, no rio, entre os dois amantes, e, observando a rival mestiça, deduz que seja a “marabazinha misteriosamente desaparecida” fato que mantém fresco na memória.

Enciumada e vingativa, volta à tribo e “denuncia ao pajé o esconderijo da virgem maldita” e o velho resolve agrupar os guerreiros e instigá-los à desforra, antes da chegada de Anhembira, “alongado numa expedição de vindita contra os brancos invasores”. Ele não deseja que o cacique perdõe a neta, em consideração ao sofrimento de Iná, ainda viva.

Para contar a forma como o par de amantes tentou fugir da perseguição dos índios aimorés, o narrador é bastante irônico, pois do nada, surge uma piroga para Marabá e Ipojuca e tantas outras para os índios perseguidores. Finge explicar o caso, dizendo que tanto a primeira quanto as outras pirogas apareceram na história, porque mudaram a direção e ficaram presas numa tranqueira. Ainda faz uma observação de que precisará incluir em “um dos quadros anteriores um *close up* da piroga”. Portanto, mais uma vez, utiliza a linguagem cinematográfica; agora, para destacar a importância dos efeitos especiais tanto no cinema quanto na literatura, principalmente a romântica ou moderno-romântica, como é o caso dessa história:

Surpreendidos pelos índios, os amantes fogem rio abaixo numa piroga. (É difícil explicar o aparecimento dessa providencial piroga, mas não impossível. Derivou rio abaixo, por exemplo, e ali ficou enredada numa tranqueira. Não esquecer de introduzir num dos quadros anteriores um *close up* da piroga.)
Os índios metem-se em outras pirogas. (Mais pirogas! É que não derivou uma só, sim várias...) E remam com fúria na esteira dos fugitivos. (1950, p. 231)

Os índios aimorés não lançam flechas sobre os amantes, para evitar o risco de lesionar Ipojuca. Apenas movimentam-se os remos. Anoitece e os fugitivos deparam-se com um fortim português. Ipojuca não consegue manter os remos nas mãos e Marabá anseia, então, romanticamente, pela morte poética: “Os remos caem das mãos de Ipojuca. Marabá aninha-se-lhe ao peito rijo, indiferente à morte – que nada há mais suave do que acabar assim, a dois, em pleno apogeu do delírio do amor.” (1950, p.232)

Os perseguidores aproximam-se do par amoroso, porém fogem, porque são vistos pelos portugueses que abrem fogo. Ipojuca é ferido mortalmente e é preso com Marabá. O capitão do forte, apresentando-se a Marabá, admirada pelos lusos por sua beleza européia, descobre que a mesma é sua filha, porque, depois do interrogatório, das observações e de “vagos pressentimentos”, reconhece o anel dado a Iná:

[...]

Rodeiam-na os lusos e admiram-lhe a beleza do tipo europeu.

Nisto o capitão do fortim aparece.

Interroga-a; examina-a cheio de pasmo, como que tomado de vagos pressentimentos.

Marabá tem o anel que Iná lhe deu.

O capitão examina-o e, assombrado, o reconhece.

- Minha filha! exclama.

E numa delirante explosão de amor paterno abraça-a e beija-a com frenesi.

[...] (1950, p. 232-233)

Na praia, Ipojuca, contorcendo-se na agonia da morte e sem entender adequadamente o que vê, os abraços e os beijos em Marabá, pensa que o capitão-sátiro está lhe furtando a sua amante e resolve, enciumado, e reunindo suas últimas forças, matá-la com uma flechada lançada do seu arco. Permeado de quadros e letreiros, o conto-novela-filme finaliza com o quadro da virgem loura morta nos braços do pai aturdido e com o derradeiro murmúrio de Ipojuca – *Minha ou de ninguém!* – fazendo parte do letreiro. Entre parênteses, aparece uma observação que faz parte do final de um espetáculo de teatro ou de cinema: o acender das luzes e as lágrimas emocionadas da platéia:

QUADRO

A flecha crava-se no peito da virgem loura, que desfalece e morre nos braços do pai atônito, enquanto na praia o heróico Ipojuca exala o derradeiro suspiro, murmurando:

LETREIRO

- *Minha ou de ninguém!*

(Acendem-se as luzes e enxugam-se as lágrimas). (1950, p. 233)

Veja-se que o autor foi fiel à lenda indígena: se Marabá era símbolo de maldição, ela deveria morrer. No Romantismo, quando o herói ou heroína tem alguma mácula, seu fim, normalmente, é trágico. Marabá tinha uma mancha – era mestiça. Em contrapartida, a mistura de linguagens artísticas – conto, novela, filme, teatro – para contar a história e a oportunidade de dar à heroína um relacionamento amoroso, embora seja amaldiçoada pela sua origem, traz ao texto elementos novos, modernos.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Um país se faz com homens e livros”, afirmava Monteiro Lobato, em sua obra *América*. Ele, antes mesmo de começar a editar seus livros na **Revista do Brasil**, já escrevia cartas, – pois era um epistológrafo compulsivo – e produzia seus contos, publicando-os, primeiramente, em revistas e jornais da época. Após a popularidade, devido às várias edições de **Urupês**, esgotadas rapidamente pelos leitores brasileiros, só alcançaria um fenômeno maior de venda de livros seus, envolvendo-se, a partir da década de 30, mais profundamente, com o universo de imaginação das crianças, emocionadas com as aventuras proporcionadas pelos personagens do **Sítio do Picapau Amarelo**.

Em pleno século XXI, percebe-se que a sociedade brasileira não está ciente, ainda, do alcance de várias obras lobatianas, principalmente as que foram criadas antes de 1930, época em Lobato estava sob o forte impacto da campanha difamatória dos modernistas de 1922, por causa do artigo “Paranóia ou Mistificação” que elaborou contra os quadros expressionistas da pintora Anita Malfatti, em 1917.

Suas cartas sobreviveram às suas incansáveis lutas em prol da sociedade, da literatura, da política, da economia. Portanto, elas são documentais e literárias ao mesmo tempo. Registram fatos históricos, o dia-a-dia, as celebridades da época, os problemas profissionais e familiares, já que marcaram uma existência de mais de quarenta anos. Às vezes, encontram-se, nas cartas, contradições de um homem obstinado por novas idéias, que vivia na eterna luta por aprimorar-se, por superar-se em todos os campos em que atuou.

Com o aprimoramento das cartas, a criatividade para a elaboração dos contos ocorreu naturalmente, bem como para outros gêneros que ousou tentar. Criou-se um mito no Brasil: Lobato só escreveu contos, até sua ida aos Estados Unidos. Em sua volta da América, só lidaria com ferro, petróleo e literatura infantil. Vale frisar que contos seus foram publicados esparsamente, depois de 1930, em jornais e revistas, e não foram aproveitados em livros. Por causa da fama de seus livros para crianças, esqueceram-no como escritor do público adulto.

Ao analisar as cartas, reunidas em **A Barca de Gleyre e Cartas escolhidas**, e os contos lobatianos de **Urupês, Cidades Mortas e Negrinha**, outros escritos dele vieram à tona - **Conferências, artigos e crônicas, A Onda Verde e o Presidente Negro, Literatura do Minarete, Mundo da lua e Miscelânea, Na Antevéspera** –, porque, para entender, de forma mais abrangente, sua definição de conto, seu estilo e seu critério como crítico, eram

necessários outros registros, mais formais, como artigos e ensaios, além das cartas, mais coloquiais. Se as cartas dão um colorido às elucubrações do escritor, não é menos verdade que não tem a obrigação de esgotar todas as questões estéticas.

Embora haja três livros de contos, percebe-se uma continuidade de temas nessas histórias, o que faz com que o leitor perceba o conjunto dos contos e não as histórias de cada livro em particular.

Tanto as cartas quanto os contos, por abarcarem um largo período de vida do escritor, deram testemunho de seu amadurecimento e das suas oscilações frente às questões nos mais variados campos da cultura: literatura, língua, religião, filosofia . Apesar de poucos estudiosos se debruçarem sobre as epístolas e histórias curtas de Monteiro Lobato, percebe-se, aqui e ali, alguns críticos, como Fábio Lucas, José Aderaldo Castello, Marisa Lajolo, entre outros, com um novo olhar sobre ele, sem os preconceitos divulgados num passado literário não tão distante.

Uma leitura mais atenta e isenta mostra, em Monteiro Lobato, um escritor de espírito renovador, a seu modo, que, enfim, deu uma contribuição relevante para a implantação da modernidade na cultura brasileira.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros e. **O mundo emocionante do romance policial**. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

ALENCAR, José de. **Iracema; Lucíola**. São Paulo: Três Livros e Fascículos, 1984.

ALENCAR, José de. **Ubirajara** (Lenda Tupi). Rio de Janeiro: Edições de Ouro, [s.d.]

ATHAYDE, Tristão de. **Meio século de presença literária: 1919-1969**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

AZEVEDO, Carmen Lúcia de; CAMARGOS, Márcia; SACCHETTA, Vladimir. **Monteiro Lobato: Furacão na Botocúndia**. São Paulo: SENAC, 1997.

BARRETO, Lima. **Lima Barreto**: seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico por Antônio Arnoni Prado. 2. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. Interfaces do discurso crítico sobre o conto. In: CARVALHAL, Tânia Franco (Coord.). **Culturas, contextos e discursos: limiars críticos do comparativismo**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999. p. 84-90.

BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: _____. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1974. p. 7-22.

BRITO, Mário da Silva. O Estopim do modernismo. In: _____. **História do Modernismo Brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna**. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997. p. 35-66.

CASTELLO, José Aderaldo. Antecedentes imediatos do Modernismo – 2º – Posições prenunciadoras. In: _____. **A Literatura Brasileira: Origens e Unidade (1500-1960)**. 1. reimpr. São Paulo: EDUSP, 2004. p. 45-67. vol. 2.

CAVALHEIRO, Edgar (Org.). **O conto paulista**. Rio de Janeiro, São Paulo: Civilização Brasileira, 1959.

CAVALHEIRO, Edgar. **Monteiro Lobato: vida e obra**. São Paulo: Cia Ed. Nacional, 1955.

COELHO, Nelly Novaes. Da teoria à análise do texto. In: _____. **Literatura infantil: teoria - análise - didática**. 6. ed. rev. São Paulo: Ática, 1993.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: _____. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 147-162.

CUNHA, Maria Antonieta Antunes. **Literatura infantil: teoria e prática**. 5. ed. São Paulo: Editora Ática, 1986.

DIAS, Gonçalves. **Os melhores poemas de Gonçalves Dias**. Seleção de José Carlos Garbuglio. 2. ed. São Paulo: Global, 1997.

ESPINHEIRA FILHO, Ruy. Maniqueísmo e Plágio. In: _____. **Tumulto de amor e outros tumultos: criação e arte em Mário de Andrade**. Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 19-44.

FRIAS FILHO, Otávio. Rememórias de Emília. In: FRIAS FILHO, Otávio; CHAGA, Marco Antônio. **Monteiro Lobato**. Chapecó: Grifos, 1999. p. 31-54.

GOTLIB, Nádía Battella. **Teoria do Conto**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.

HOHLFELDT, Antônio Carlos. **Conto brasileiro contemporâneo**. 2. ed. revista e atualizada. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

KOSHIYAMA, Alice Mitika. **Monteiro Lobato: intelectual, empresário, editor**. São Paulo: EDUSP/Com-Arte, 2006.

LAJOLO, Marisa (Org.). Negros e negras em Monteiro Lobato. In: _____. **Lendo e escrevendo Lobato**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 65-82.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **Literatura infantil brasileira: história & histórias**. 5. ed. São Paulo: Ática, 1991.

LIMA, Herman. **O conto**. Salvador, Bahia: Publicações da Universidade da Bahia, 1958. vol. 4.

LOBATO, José Bento Monteiro. **A Barca de Gleyre**: quarenta anos de correspondência literária entre Monteiro Lobato e Godofredo Rangel. São Paulo: Brasiliense, 1968. vol. 11 e 12.

LOBATO, José Bento Monteiro. **Cartas escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1964. vol. 16 e 17.

LOBATO, José Bento Monteiro. **Cidades Mortas**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

LOBATO, José Bento Monteiro. Dialeto caipira. In: _____. **A Onda Verde e o Presidente Negro (O Choque das Raças)**. 11. ed. São Paulo: Brasiliense, 1964. p. 77-82.

LOBATO, José Bento Monteiro. Emília no País da Gramática. In: _____. **Obra infantil completa**. São Paulo: Angelotti/Brasiliense, [s.d.]. p. 293-354. vol. 2.

LOBATO, José Bento Monteiro. Histórias de Tia Nastácia. In: _____. **Obra infantil completa**. São Paulo: Angelotti/ Brasiliense, [s.d.]. p. 513-583. vol. 3.

LOBATO, José Bento Monteiro. **Literatura do Minarete**. São Paulo: Brasiliense, 1964. vol. 14.

LOBATO, José Bento Monteiro. **Monteiro Lobato** Biografia por Ruth Rocha; panorama da época por Ricardo Maranhão; seleção de textos, introdução, notas, cronologias e características por Marisa Lajolo. 2. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

LOBATO, José Bento Monteiro. **Mundo da lua e Miscelânea**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1950. vol. 10.

LOBATO, José Bento Monteiro. **Negrinha**. São Paulo: Brasiliense, 1950.

LOBATO, José Bento Monteiro. O dicionário brasileiro. In: _____. **A Onda Verde e o Presidente Negro (O Choque das Raças)**. 11. ed. São Paulo: Brasiliense, 1964. p. 101-107.

LOBATO, José Bento Monteiro. O nosso dualismo: In: _____. **Na Antevéspera**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1950. p. 109-115. vol. 6.

LOBATO, José Bento Monteiro. Reinações de Narizinho. In: _____. **Obra infantil completa**. São Paulo: Angelotti/ Brasiliense, [s.d.]. p. 3-160. vol. 1.

LOBATO, José Bento Monteiro. São Paulo e o Brasil. In: _____. **Conferências, artigos e crônicas**. São Paulo: Brasiliense, 1964. p. 187-190. vol. 15.

LOBATO, José Bento Monteiro. **Urupês**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

LOPES, Cecília Reggiane. Ilustradores na obra de Lobato. In: LOBATO, José Bento Monteiro. **Obra infantil completa**. São Paulo: Angelotti/ Brasiliense, [s.d.]. vol. 1.

LUCAS, Fábio. Aspectos literários de Monteiro Lobato. In: _____. **Do Barroco ao Moderno**. São Paulo: Ática, 1989. p. 58-83.

LUCAS, Fábio. O conto no Brasil moderno: 1922-1982. In: _____. **Do Barroco ao Moderno**. São Paulo: Ática, 1989. p. 108-154.

MAGALHÃES JR., R. (seleção e notas). **O conto do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro/Bahia/ São Paulo: Civilização Brasileira, 1959.

MARIA, Luzia de. **O Que é conto**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MARTINS, Milena Ribeiro. **Lobato edita Lobato: história das edições dos contos lobatianos**. 2003. 429 f. Tese (Doutorado em Letras na Área de Literatura Brasileira) UNICAMP/IEL, São Paulo.

MARTINS, Milena Ribeiro. **Quem conta um conto... aumenta, diminui, modifica: o processo de escrita do conto lobatiano**. 1998. 218 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) UNICAMP/IEL, São Paulo.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. Monteiro Lobato e o outro lado da lua. In: FABRIS, Annateresa (Org.). **Modernidade e modernismo no Brasil**. Campinas-São Paulo: Mercado de Letras, 1994. p. 39-55.

MOISÈS, Massaud. Belle Époque (1902-1922). In: _____. **História da Literatura Brasileira**. 5. ed. revista e atualizada. São Paulo: Cultrix, 2001. p. 375-466.

NEVES, Arthur. Notas biográficas e críticas. In: LOBATO, José Bento Monteiro. **Urupês**. São Paulo: Brasiliense, 1950. p. 3-33.

NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce homo**: de como a gente se torna o que a gente é. Porto Alegre: L&PM, 2006.

PAES, José Paulo. Introdução. In: SILVA, Fernando Correia da (Org.) **Maravilhas do conto policial**. São Paulo: Cultrix, [s.d.]. p. 9-14.

PENTEADO, J. Roberto Whitaker. **Os Filhos de Lobato**: O imaginário infantil na ideologia do adulto. Rio de Janeiro: Qualitymark/Dunya Ed., 1997.

REIMÃO, Sandra Lúcia. **O que é romance policial**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. A mulher de cor e o canibalismo erótico na sociedade escravocrata. In: _____. **O canibalismo amoroso**: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia. São Paulo: Círculo do Livro, [s.d.]. p. 19-61.

SILVA, Fernando Correia da (Org.). **Maravilhas do conto policial**. São Paulo: Cultrix, [s.d.].

SIMONSEN, Michele. **O conto popular**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

VERÍSSIMO, Érico. Monteiro Lobato no Céu. In: **Fantoches e outros contos e artigos**. Rio de Janeiro/Porto Alegre/São Paulo: Editora Globo, 1956. p. 375-379.

VIANNA, Aurélio; FRAIZ, Priscila (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.