

**A Pena e o Escritor:
O Projeto Literário de Monteiro Lobato**

Enio Passiani (USP)

1.

O lingüista Adriano da Gama Kury afirma que a leitura atenta de vários livros publicados nas três décadas que precedem a Semana de Arte Moderna revela que muitos dos “fatos de linguagem” atribuídos a “desvios intencionais” dos modernistas ocorrem, freqüentemente, em autores do chamado pré-modernismo. Segundo ele, há no pré-modernismo um “vocabulário neologizante” e a escolha de palavras de uso raro no Brasil (KURY, 1988, p. 205, 206, 214 e 215). A análise de Kury observa que a linguagem utilizada por vários escritores pré-modernos é marcada por “rica diversidade”: regionalismos, estrangeirismos, gírias e expressões populares, eruditismos, neologismos, tudo isso convive na produção global do período, e, às vezes, numa mesma obra.

Dentre todos esses escritores que já mostram uma ousadia estilística e que começam uma revolução lingüística e literária em nossas letras destaco Monteiro Lobato, um escritor que valorizava a observação cuidadosa do ambiente que o cercava - fruto da influência das teorias científicas do início do século - para justamente cumprir aquele que julgava ser o papel social do intelectual: produzir conhecimento e torná-lo acessível a um público sempre maior. O público aparece como potencialidade do texto lobatiano, e não mero receptor passivo da informação.

A literatura militante de Lobato procurava conquistar um público cada vez mais amplo, apontar para seus leitores os problemas do país e convidá-los para a ação. “Monteiro Lobato é, acima de tudo, arguto crítico social, um homem preocupado com os destinos do seu país” (AZEVEDO, 1997, p. 58). E tal literatura militante exigia um cuidadoso trabalho estilístico: a linguagem exata, o texto enxuto, na medida certa, sem ornamentos e excessos, que atingisse diretamente o leitor, que o incorporasse ao próprio texto. Sua maneira clara e direta de escrever visava um único objetivo, a saber, ampliar

o número de leitores. E, para tanto, preconizava uma estética dinâmica, um texto que se lê facilmente - e ao mesmo tempo que leve o leitor à reflexão -, o cultivo de um estilo que refletisse uma oralidade tipicamente nacional, livre de imitações e da erudição basbaque.

Em vários artigos reunidos no volume *Idéias de Jeca Tatu*, encontramos a proposta estética de Lobato: ele defendia a criação de um estilo propriamente brasileiro, livre das influências estrangeiras, da simples cópia de modelos e que negasse os excessos ornamentais do *art nouveau*; um estilo que remetesse às nossas origens e que reconhecesse nossa “mestiçagem” (LOBATO, 1948, p. 35). O estilo, segundo o escritor, é espelho dos costumes, dos usos, das necessidades, de nossa “intimidade racial” (LOBATO, 1948, p. 92).

A seguir, tentar-se-á perscrutar a estética lobatiana expressa em seus contos e estabelecer as relações possíveis entre essa dimensão de seu projeto criador e o estágio de desenvolvimento do campo literário e a própria posição do escritor no campo. Noutras palavras, a intenção da análise é procurar estabelecer os vínculos entre o posto ocupado no campo e a expressão literária do escritor, tentando demonstrar como a posição ocupada permite a concretização do projeto criador do artista, como essa posição autoriza e legitima a audácia estilística e a inovação literária, como as condições históricas e sociais que contribuem para a estruturação do campo criam também certas demandas internas e próprias do campo que possibilitam (ou não) a realização do projeto criador do artista.

2.

Inicialmente, o primeiro livro oficial de Lobato receberia o nome de *Dez mortes trágicas* - depois alterado para *Urupês*¹, a conselho de seu amigo cientista e escritor, Artur Neiva -, e, efetivamente, os doze contos que compõem o volume são perpassados pela tragédia, e vários deles marcados pelo sombrio e o grotesco. A morte espreita em quase todos os contos do livro, com exceção de um ou outro em que o clima é pouco menos carregado do horror, sem deixar, contudo, de ter um desenlace fatal ou infausto. O humor vez por outra pontua algumas das histórias, mas o autor não abre mão dos toques trágicos, compondo aquele gênero misto conhecido como tragicômico.

As histórias trágicas de Lobato em *Urupês* podem ser lidas como uma metáfora das condições sócio-econômicas do Vale do Paraíba, arrasado após a crise da cultura do

café na região. Reforça esse tipo de leitura o fato de que a maior parte dos enredos tem como pano de fundo o ambiente rural - com exceção dos dois primeiros contos do volume, *Os faroleiros*, cuja trama se desenrola numa cidade litorânea; e *O engraçado arrependido*, ambientado na cidade grande -, representado em vários deles pela cidade fictícia de Itaoca, quase um tipo-ideal das cidades vale-paraibanas, que encarna todos os problemas, os dilemas e as condições de vida das gentes que habitam aquela área.

Nos contos *Os faroleiros*, *A vingança da peroba*, *Bucólica*, *O mata-pau*, *Bocatorta* e *O estigma*, o terror está mais presente do que nunca, e por isso é possível analisá-los num único bloco. A primeira das mortes trágicas gira em torno do tripé amor/traição/morte. Nesse primeiro conto ainda é difícil visualizar os temas e a experimentação estilística que fizeram da literatura lobatiana um dos fatores que o impulsionaram a uma posição privilegiada no campo. Já nos outros quatro, a despeito do tratamento literário conferido pelo autor e bastante marcado pelo clima tenso e violento, visualizamos a temática e a linguagem lobatianas. Vários aspectos chamam a atenção nesses contos: a falta de trabalho crônica que assola a região rural e afeta grande parte das famílias que nela vivem traduz a decadência do norte paulista, e leva os personagens das tramas ou a atitudes desesperadas (*A vingança da peroba*) ou a golpes escusos (*O mata-pau*), redundando invariavelmente em finais carregados de tristeza e horror. Além de se voltar para as áreas sertanejas e perscrutar os problemas econômicos que devastam não só a região como também as relações humanas, Lobato se debruça sobre a cultura local e resgata as crendices e mitos das zonas rurais. É preciso frisar que Lobato diferenciava as crendices e a religiosidade caipiras da cultura brasileira de maneira geral, de nosso folclore por exemplo, da sabedoria popular, extremamente rica e por meio da qual vislumbramos a nossa mais autêntica nacionalidade.

A crítica ao estilo de vida sertanejo não pára por aí. Seguindo a trilha aberta por seus artigos *Velha praga* e *Urupês*, Lobato dessa vez confere forma literária aos seus ataques. Em *Bucólica*, o escritor principia o conto tecendo elogios à natureza e à exuberância do campo para, em seguida, apontar a ignorância do caipira e a sua rudeza, e denunciar os maus tratos que ele dedica à sua própria gente e à terra. Está presente nesse conto, ironicamente intitulado *Bucólica*, toda a desconfiança do escritor em relação ao bucolismo romântico, ao sertanejo idealizado pelo romantismo, mormente José de Alencar, e que, segundo Monteiro Lobato, jogava um manto sobre o mundo concreto e limitava o acesso à “realidade” nacional, permitindo apenas entrever tal realidade; se se quisesse realmente enxergar o Brasil, com todas suas potencialidades e

problemas, era preciso retirar o véu romântico e adotar um olhar objetivo, científico até, sobre o país. N’*O mata-pau*, Lobato associa o parasitismo da planta - por isso denominada mata-pau - ao parasitismo de uma das personagens centrais, Ruço, que não por coincidência é meio sertanejo e meio europeu. Por meio de um personagem híbrido, Lobato destila toda sua crítica ao caboclo que não vive, mas modorra, apático e indolente, o Jeca-Tatu que continua de cócoras e nada faz porque “não paga a pena”; mas Lobato não perdoa também o europeu, cuja influência o literato vê com olhos desconfiados e preocupados porque ela oculta, assim como o romantismo, as virtudes do “povo” brasileiro e de sua cultura e nega, com isso, a possibilidade de se construir uma identidade genuinamente nacional, não deixa que o Brasil tenha uma arte, uma cultura e um estilo de vida efetivamente brasileiros.

Por fim, neste último conjunto de contos temos *Bocatorta*, talvez a mais mórbida história de todas as que estão presentes no livro. Ambientado mais uma vez no meio rural, Bocatorta é a representação de um mundo igualmente mórbido, sombrio e sem futuro algum, que serve apenas como palco de histórias terríveis.

Os contos *O engraçado arrependido* e *A colcha de retalhos* apresentam algumas diferenças em relação aos demais. O final trágico e a morte ainda são elementos presentes, mas a morbidez, o grotesco e o terror são suprimidos e no seu lugar há alguns toques de humor, no caso do primeiro, e ternura, elemento presente no segundo. N’*O engraçado arrependido* o riso não exclui a tristeza nem esconde a tragédia: é a história de um jovem que utiliza sua incrível veia cômica para matar, por meio de uma piada antecipadamente planejada, o ocupante do cargo de coletor federal de sua cidade e assumir o posto. Arrependido do seu ato o rapaz se esconde por vários dias, perde a chance do emprego e acaba se suicidando. O autor mostra a busca desesperada do personagem por um trabalho, algo difícil de se alcançar tanto na área rural - principalmente na região norte do Estado de São Paulo - quanto na capital, que lhe garantisse o respeito dos demais e alguma colocação mais digna em seu meio social; além de apresentar o Estado como uma espécie de tábua de salvação a que todos recorriam. Está implícita aí a crítica de Lobato contra o empreguismo público, segundo ele um dos grandes males nacionais. *A colcha de retalhos* retrata a desestruturação da família rural em virtude da miséria e das vicissitudes por ela causadas e o sonho da cidade grande como redenção. Lobato trata literariamente de uma grave situação: a crise que devasta o campo e empurra um grande número de migrantes para a capital, que,

inchada, não dispõe da infra-estrutura necessária para receber e acomodar uma massa tão grande de pessoas.

No quinto conto que compõe o volume, *Um suplício moderno*, a ironia implacável do escritor já se faz presente desde o título. O que se encontra ao longo do texto não é exatamente um “suplício moderno” mas vários martírios que afetam a sociedade brasileira historicamente, como se fossem elementos constitutivos da formação do Brasil, num país onde algumas cidades se pretendem modernas, livres das agruras de um passado arcaico, escravista e colonial que há muito tempo (imagina-se) foi deixado para trás. Ledo engano: estruturas antigas, coloniais, convivem com a modernização do país numa combinação peculiar, gerando uma sociedade que oscila, tal como os movimentos de um pêndulo, entre duas posições: a tradição e o moderno.

Os dois contos seguintes, *Meu conto de Maupassant* e *Pollice verso*, interessam pelo feliz casamento entre forma e conteúdo, entre o assunto e a maneira pela qual é tratado. No primeiro encontramos a medida justa, exata, sem nenhum tipo de excesso dramático ou estilístico, apesar de o tema do conto dar margem à verborragia: um inocente é acusado de um crime que não cometeu e acaba por suicidar-se. Daí o título do conto, justificado por um dos personagens: “Porque a vida é amor e morte, e a arte de Maupassant é nove em dez um enquadramento **engenhoso** do amor e da morte” (*Idem*: 83, destaque meu). A palavra “engenhoso” é usada pelo autor para denotar o talento e a destreza do literato francês em arranjar as peças do conto apropriadamente, de maneira quase calculada, sem desperdícios, a fim de produzir o efeito desejado. Uma linguagem quase científica na literatura era um dos objetivos de Monteiro Lobato, que trabalhava e retrabalhava inúmeras vezes seus contos até chegar ao ponto por ele considerado ideal.

Na história seguinte deparamo-nos com um jovem e ambicioso médico (ou suposto médico) que pretendia extrair o máximo dos recursos financeiros dos seus pacientes, todos eles da cidade interiorana de Itaoca, para fixar residência em Paris e fugir da mediocridade local. Dois pontos, a meu ver, merecem destaque nesse conto: a crítica sempre presente de Lobato contra a sedução que o ambiente estrangeiro, principalmente o francês, exercia sobre as elites nacionais, cegando-as e impedindo-as de conhecer de fato o Brasil; e o ataque contra a linguagem exageradamente culta, empolada demais, empregada pelo personagem-pivô da trama, que mascara a “verdade” das coisas - um mero verniz que dá a aparência de literário àquilo que é mera literatice. Por fim, *O comprador de fazendas*. O tema já é conhecido e permeia boa parte dos contos lobatianos. O autor trata da crise e falência das fazendas produtoras de café

inseridas num cenário sombrio, sem perspectivas e quase condenado à morte. O campo se configura num espaço social sem presente e sem futuro, preso a um tempo outrora promissor.

Além desses contos revelarem alguns dos grandes temas da obra lobatiana, como a decadência das condições de vida nas zonas rurais, notadamente o vale do Paraíba, eles apontam certas ousadias estilísticas do escritor. O uso de coloquialismos, expressões regionais, neologismos e outros recursos formais conferem ao texto maior fluidez, i.e, uma narrativa mais ágil e dinâmica, interessada em prender a atenção do leitor - mas que não descarta a provocação desse leitor, interessada em despertar nele a reflexão acerca das questões que o cercam. Os contos muitas vezes se assemelham a crônicas, dado o tema e a construção formal do texto. Isso se deve à influência que Lobato recebeu de seus tempos de jornalista, transplantando para a literatura o estilo jornalístico. Não podemos descartar também, de acordo com o alerta de Flora Süssekind, o impacto de outros meios de comunicação e do novo horizonte técnico que desabrochava sobre a produção e a recepção literárias, como o cinematógrafo (cf. SÜSSEKIND, 1987).

Muitas vezes a agilidade do texto é construída a partir do uso de onomatopéias, que dispensam a utilização de frases mais longas para descrever certas situações narrativas: o *qua, qua, qua* no lugar do riso dos personagens ou para ressaltar a comicidade de um determinado momento, o *tchá, tchá* do barulho das águas do mar, o *zás* que indica a rapidez e exatidão de um golpe de foice, o *chóó-pan* perene e assustador do monjolo. As onomatopéias servem para agilizar o ritmo do texto e, ao mesmo tempo, musicar tal ritmo, incorporando os sons, elementos exteriores ao texto literário, ao corpo da narrativa e tornando-os elementos constitutivos da própria narrativa.

O linguajar cotidiano também é transformado em elemento literário por Monteiro Lobato a fim de conferir verossimilhança aos seus personagens e aproximar suas vozes das vozes dos leitores concretos. A forma culta de vários verbos ganha tons mais coloquiais: *'maginava* (imaginava), *'garre* (agarre), *'ranque* (arranque); o pronome “você” se torna *suncê* ou *vosmecê*; a imensidão do mundo é traduzida por *mundéu*; os regionalismos servem, igualmente, para expressar uma fala brasileira mais autêntica, como “munheca” e “virgem”, vocábulos dicionarizados e presentes na norma culta, mas que em algumas regiões rurais designam, respectivamente, madeiro comprido que constitui a parte principal do monjolo e a mão do monjolo, a peça que serve para pilar, o

verbo *deslombiar* como indicativo de surra; as palavras empregadas no diminutivo, tão comuns na linguagem popular para comunicar as idéias de atenção e carinho, exatidão ou escárnio não faltam em Lobato, como *assinzinho*, *bocadinho* e *sãozinho da silva*; quando o autor não encontra a palavra exata para expressar aquilo que deseja, recorre aos neologismos, como *ingramaticalíssima*, que serve para apontar a ignorância da gente da roça; sem contar outras tantas palavras e expressões tomadas de empréstimo do vocabulário praticado habitualmente, *trela*, *pernada*, *braba*, *matar bem matadas as saudades*.

Da conjugação harmônica entre os temas e a linguagem literária oferecidos por Monteiro Lobato e uma certa demanda tanto do contexto social mais abrangente quanto do campo intelectual especificamente, talvez se explique o imenso, e até certo ponto inesperado, sucesso do livro. A primeira edição de *Urupês*, com 1.000 exemplares, foi vendida em um mês; a segunda edição, já com 1.800 exemplares, também esgotou-se rapidamente; em abril do ano seguinte ao seu lançamento, a obra contava com um total de 8.000 exemplares vendidos. Até 1923 *Urupês* já contava com nove impressões, totalizando 30.000 exemplares (HALLEWELL, 1985, p. 241).

3.

No ano seguinte, 1919, Monteiro Lobato publica seu segundo volume de contos, *Cidades mortas*. Livre do peso da estréia literária, oficialmente realizada com *Urupês*, e dono de uma posição hegemônica no campo literário, Lobato nesse livro dá continuidade à proposta literária esboçada no inquérito sobre o saci e reafirmada nos *Urupês*. Os temas constituem basicamente os mesmos e o experimento estilístico continua. Manter a postura literária, no que tange ao conteúdo e a forma, revela mais do que a coerência do escritor. Em termos sociológicos significa sustentar a estratégia que lhe abriu as portas do campo e lhe assegurou a consagração e o reconhecimento, logo, um posto altamente privilegiado. Esta face do seu projeto, o ofício do escritor - bem como a outra, o trabalho editorial -, ao mesmo tempo em que rompe com algumas regras e critérios do campo literário, reafirma a especificidade dessas regras e critérios, próprios do campo, isto é, confirma a autonomia do campo, que só pode ser transformado a partir dele próprio, de suas normas particulares, numa palavra, de sua reprodução.

A edição utilizada para a análise (sociológica) dos contos é recente: 1995, trazida a lume pela editora Brasiliense. Alguns esclarecimentos são necessários quanto a essa

publicação. Nela foram incorporados alguns contos que não constavam na primeira edição, aumentando consideravelmente o número de histórias do volume: um total de trinta contos. De maneira geral, estes receberam do autor a data de sua feitura, o que facilita a identificação daqueles que, provavelmente, faziam parte da edição original. Dentre os trinta, dezenove deles recebem data anterior a 1919, ano do lançamento de *Cidades mortas*; o décimo quinto conto (*Oplágio*) e do vigésimo segundo (*Toque outra*) até o vigésimo quinto (*O avô do Crispim*), não há nenhuma indicação do ano, como de resto acontece com os demais textos; o décimo sexto conto (*O romance do Chopim*) e do vigésimo sexto (*Era no Paraíso*) ao trigésimo (*Tragédia dum capão de pintos*), todos são posteriores a 1919, ou de 1923 ou de 1924, portanto, incluídos mais tarde no *Cidades mortas*. A análise individual de cada um dos textos perde o sentido porque vários deles podem ser reunidos sob única rubrica de acordo com sua temática, ou seja, existe um mesmo fio condutor que estrutura, ao mesmo tempo, vários desses contos. Por isso, eles serão interpretados “em blocos”.

O primeiro deles diz respeito à decadência do Vale do Paraíba, refere-se justamente às cidades mortas. Podemos reunir nesse conjunto os seguintes contos: *Cidades mortas*, *Os perturbadores do silêncio*, *Cavalinhos*, *Café! Café!*, *Um homem de consciência* e *Tragédia dum capão de pintos*. O primeiro deles não é bem um conto, mas uma crônica que retrata a decadência das fazendas e cidades inteiras que basearam sua economia no plantio e comércio do café, onde predominam as imagens da morte: “Ali tudo foi, nada é. Não se conjugam verbos no presente. Tudo é pretérito” (LOBATO, 1995, p. 21). O passado grandioso é sempre revivido pelos verbos no pretérito numa tentativa de apagar um presente decadente. Esses “velhos sons coloniais”, muitas vezes representados pelo próprio silêncio, dão o tom dos contos acima indicados. As imaginárias Itaoca ou Oblivion constituem o palco no qual se desenvolvem os dramas lobatianos. No conto seguinte, o silêncio que impera em Oblivion - “O silêncio em Oblivion é como o frio nas regiões árticas: uma permanente. Não se compreende a segunda sem o primeiro. Ele a completa; ela o define” (*Idem*: 29) -, metáfora da morte, da ausência da história, só é quebrado pelo som do *nhem-nhim*, *nhem-nhim* (*Idem*: 30) do carrinho da prefeitura, comido pela ferrugem, pois passa “a mor parte do tempo a cochilar no depósito”, o maior e único indício da modernização que chegou até a cidade. Em *Cavalinhos*, a falta de perspectiva de toda uma cidade está contida no personagem central, Lauro, cujas fugazes lembranças não lhe permitem sequer vislumbrar um futuro. E é esta a condição do Vale do Paraíba: lembranças de um

passado glorioso, um presente sem vida e a falta de um futuro. O conto *Cafê! Cafê!*, cujo título é por si só bastante sugestivo, trata dum velho major que resistia veementemente à introdução de novas idéias a respeito do cultivo de novos produtos por acreditar cegamente no potencial do café. Contudo, não foi o que aconteceu naquele ano de 1900. Veio a baixa dos preços do café, que baixavam sempre e cada vez mais, levando o pobre major à míngua. Está presente aí a crítica de Lobato à monocultura do café, que levava os produtores (e o país de maneira geral) à dependência completa do mercado externo, da importação. Em *Um homem de consciência*, a decadência de uma cidade, Itaoca, é vista pelos olhos de um homem igualmente decadente. A linguagem neste conto se adequa com perfeição ao seu conteúdo: direta, seca, sem ornamentos, árida até, em sintonia com o tema tratado - a aridez do personagem e do ambiente, a pobreza que viceja naquela cidade morta. Além da combinação entre forma e conteúdo, percebe-se também umas das grandes preocupações lingüísticas de Lobato, a saber, a recusa dos excessos estilísticos e da ornamentação vazia, sem efeito literário. Lobato buscava a exatidão das palavras que se encontra justamente na sua simplicidade. Por fim, no último conto que faz parte desse conjunto, *Tragédia dum capão de pintos*, Lobato elabora uma fábula, ou melhor, uma anti-fábula mórbida, sombria e resignada, que lembra muito os contos de *Urupês*. Nela há uma visão sombria e resignada da vida rural brasileira, completamente consumida - tal como as aves (pintos, perus e marrecos) da fazenda presentes na história - pela economia cafeeira. A resignação apontada acima fica patente num dos personagens, o cão Peva, diante do sucessivo sacrifício das aves.

Há uma observação do autor quanto à linguagem, tema lobatiano por excelência, que ao invés de servir de instrumento para se chegar à “verdade” das coisas, pode servir para falsear o mundo que nos cerca, ataque que Lobato dirigiu principalmente aos escritores românticos.

A reunião dos contos que seguem obedece ao seguinte critério: todos eles expressam a crítica do autor à (suposta) indolência do caipira, ao seu estilo de vida apegado às crendices. Por meio de pequenos episódios que mais lembram “causos”, Monteiro Lobato traça os detalhes do cotidiano de Oblivion no conto *Vidinha ociosa*. O título já indica o ritmo da cidade por meio do diminutivo “vidinha”, que desqualifica o substantivo “vida”, e a idéia de uma cidade que permanece a modorrar ainda é reforçada pelo adjetivo “ociosa”. Em Oblivion só se encontra a “preguiça de pensar”, a mesmice de todos os dias: “A vida em Oblivion é um perpétuo ‘buttoning and unbuttoning’ que não desfecha no suicídio” (Idem: 33). Cidade onde os habitantes pisam “passinhos

miúdos e lentos”, terra em que a “inconomia” está arruinada e resta apenas a “comichão mexeriqueira” para passar os dias sempre tão iguais, sempre óbvios, como o próprio nome da cidade insinua. Toda essa indolência é traduzida sob a forma dos personagens Pedro e o caboclo Bento Cego nos contos *Pedro Pichorra* e *O rapto*, respectivamente. No primeiro, novamente o título revela a intenção de Lobato. Pichorra significa, ao mesmo tempo, pequeno cântaro de barro - que Pedro, medrosamente, confunde com um saci - e preguiça, lassidão, indolência. No segundo conto, Bento Cego recusa a cura da cegueira porque implicaria o fim dos privilégios e das ajudas, de uma vida que permite ser levada pelos “martelinhos”ⁱⁱ de pinga de que o caboclo tanto gosta. Os contos apresentam personagens, portanto, avessos ao trabalho, numa referência direta ao estilo de vida dos caboclos do interior paulista. Como vimos, a preguiça do caboclo havia sido sintetizada na figura do Jeca Tatu, ao lado da boneca Emília um dos maiores personagens de Lobato. Alguns críticos, como Alfredo Bosi e Nelson Werneck de Castro, argumentam que o Jeca é fruto de uma visão superficial e estereotipada do caipira, e não fornece a análise detalhada das condições de vida no interior do país. É muito provável que eles estivessem certos. De qualquer modo, a criação de Lobato não deixa de ter seus méritos, pois chamou a atenção do país para o homem do campo e o ambiente no qual vivia, fez perceber o quanto a situação do caboclo era miserável e insuportável.

O bloco seguinte de contos tem como fio condutor a crítica veemente de Lobato aos superficialismos da vida cotidiana - principalmente aqueles manifestados pelo estilo de vida das elites do país - resultantes, em geral, da importação de modas e modelos culturais, os estrangeirismos, ou do ufanismo exacerbado que emana de alguns setores da sociedade brasileira. Invariavelmente, de acordo com Monteiro Lobato, ambas atitudes geram o comportamento hipócrita e artificial, autêntico véu que cega os indivíduos diante dos problemas vitais do país e obstáculo que impede a valorização da cultura nacional. Os contos que fazem parte desse conjunto são: *O pito do reverendo*, *A cruz de ouro*, *O espião alemão* e *Toque outra*. Neles, Lobato denuncia os estrangeirismos como uma forma de abandono da cultura nacional, vista como inferior, logo, desvalorizada. É justamente esse tipo de comportamento - a adoção de um estilo de vida que não corresponde à cultura brasileira - que provoca, segundo Lobato, os superficialismos que se manifestam na maneira de falar, no modo de se vestir, na decoração e arquitetura das casas, nas artes, na política, enfim, em todas as dimensões da vida brasileira. No conto *A cruz de ouro*, Lobato sublinha tal superficialidade por

meio da descrição da sala de um dos coronéis presentes na escola: uma verdadeira Babel de estilos e modismos, pura cópia sem nenhuma autenticidade, miscelânea de culturas diversas que quando incorpora os elementos nacionais os transfiguram em exóticos, reduzindo, portanto, a importância do caráter genuinamente brasileiro desses elementos. A perniciosidade de todo esse luxo e refinamento afetados é tratada de forma bem-humorada no conto *De como quebrei a cabeça à mulher do Melo*. A hipocrisia que essa afetação causa é tema de *Toque outra*, história na qual todo o fingimento da *high society* tenta ser mascarado por alguns artifícios, como a música tocada no salão por Sinhazinha, símbolo da erudição e do bom gosto dos participantes que incessantemente renovam os pedidos para que a música continue; mas sua intenção, na verdade, não é a de se embevecer com a melodia que sai do piano de Sinhazinha, e, sim, abafar as fofocas do salão. O remédio contra a importação de um estilo de vida europeu, avisa Lobato, não é o ufanismo, pois gera tanta superficialidade e ignorância quanto os estrangeirismos. Em *O espião alemão*, os personagens tentam comprovar a superioridade nacional frente à cultura germânica de várias maneiras, inclusive por intermédio da “patética eloquência” (*Idem*: 155) do discurso proferido pelo padre: ininteligível e ufanista, recheado de ornamentos, pretende colocar, assim como todos habitantes de Itaoca, “a pátria acima de tudo!” e protegê-la da perigosa comunidade alemã da cidade, formada por possíveis espiões do *Kaiser*. Não só o discurso do padre é patético, mas todo o enredo da trama esbarra no absurdo e no ridículo, frutos dum ufanismo que cega. Este, de fato, o alvo de Lobato no conto.

A maior parte dos contos de *Cidades mortas* pode, a meu ver, ser enfeixada num mesmo tema, a linguagem literária e sua importância como instrumento de investigação do mundo que nos circunda. São eles: *A vida em Oblivion*, *Noite de São João*, *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* e, por último, *Anta que berra*. Em todos eles, invariavelmente, o grande tema é a língua e a literatura nacionais, com todas suas potencialidades e problemas, do ponto de vista lobatiano é claro. Lobato vai tecendo ao longo desse conjunto de histórias sua crítica à superficialidade e artificialidade daquela literatura excessivamente rebuscada e acadêmica, que serve tão somente para mascarar o mundo, e não descobri-lo. A linguagem, seja a coloquial, seja a literária, não se limita a colocar “decentemente os pronomes” (p. 169), pois corre o sério risco de se tornar inútil, sem profundidade. Não basta, de acordo com Lobato, usar as palavras como mero recurso estilístico para

embelezar os discursos, como pretendia o personagem Julius d'Altamira, "Júlio da Silva de nome", o "literatelho" da cidade (p. 50) - cujo próprio pseudônimo já exemplificava o uso demasiadamente empolado da língua e, por isso mesmo, artificial e sem efeito.

Contra o passadismo do "feijão velho" Lobato quer "contos que contem coisas", sem excesso de gordura, mas enxutos, que vão direto ao ponto e agarram o leitor de maneira inescapável, "contos, em suma, como os de Maupassant ou Kipling" (*Idem, ibidem*). A eficácia de um conto, para Lobato, reside na sua aproximação da narrativa popular, não tão agarrada aos formalismos da gramática, e da vida mais imediata do leitor, dos problemas que esse leitor conhece mais de perto. A "verdade" da linguagem e a "verdade" que ela é capaz de desvelar, sua harmonia perante si mesma e diante do mundo se revelam, segundo Monteiro Lobato, na sua dimensão mais popular. Daí Lobato se voltar contra o romantismo e o parnasianismo como alguns de seus alvos prediletos; pois, para ele, ambos eram incapazes de atingir o cerne das coisas por criarem imagens falsamente belas e delas se sustentarem.

Outro recurso que torna a linguagem artificial, frisa Lobato, e usada abusivamente à sua época, eram os "francesismos" de nossa literatura, puro plágio afirma o escritor. Monteiro Lobato aponta o plágio como prática tão comum entre nossos literatos que sequer é percebido como tal, e o plágio passa como criação.

Dois contos presentes em *Cidades mortas* parecem resumir os temas lobatianos, *O luzeiro agrícola* e *Era no paraíso*. O primeiro está recheado de referências e críticas: 1) o ataque ao parnasianismo, ao romantismo, ao cubismo (e por conseguinte todas as correntes modernistas), com todos os seus excessos, sua superficialidade e o tom artificial, cujos versos e prosa não levam a lugar algum por supervalorizar a forma e menosprezar o conteúdo engajado, de cunho social e político, preocupado em refletir o país; 2) a crítica à ineficiência e burocracia do estado, que, aliás, seria o único lugar que empregaria um poeta parnasiano - cuja primordial função no Ministério da Agricultura era o de "produzir relatórios de arromba sobre o que há e o que não há" (*Idem*: 126), que depois são simplesmente lançados ao forno - dada sua mesma ineficiência, comprovada ao final do conto; 3) a incapacidade de alguns escritores e intelectuais de reconhecer os reais problemas do interior do país; e 4) o mal de um ufanismo acrítico, incapaz de perceber quais as grandes questões nacionais a serem resolvidas. As "macacalidades" (*Idem, ibidem*) do homem inventariadas pelo escritor constituem, no fundo, um resumo dos temas lobatianos sempre abordados em seus contos - e mesmo posteriormente, na sua literatura infantil.

Por fim, alguns dos contos de Lobato são difíceis de serem agrupados num mesmo eixo temático em virtude dos assuntos abordados, principalmente aqueles escritos em 1923. A meu ver, tais contos não apresentam a mesma força expressiva dos anteriores e é perceptível a crise criativa do autor, bastante ligada à sua própria condição no campo literário. São eles: *Um homem honesto*, que aborda a perda de alguns valores (morais) no mundo moderno - no caso, a honestidade - e a difícil situação daqueles que desejam preservá-los a despeito da “vidinha miserável, comendo o pão que o diabo amassou” (Idem: 201) a que são condenados; *A nuvem de gafanhotos*, no qual Lobato volta a atacar o funcionalismo público e o parasitismo do caboclo; e *O avô do Crispim*, em que o autor privilegia mais a forma do que o conteúdo, e confere ao texto um tom de conversa, um “causo”, enfatizando mais os diálogos do que certas situações dramáticas ou mesmo os personagens.

4.

Em 1920 Lobato publica o terceiro livro de contos, *Negrinha*, que se transformaria nas edições das obras completas pela Editora Companhia Nacional e pela Editora Brasiliense no terceiro e último livro dos seus contos. A edição aqui utilizada é a de 1959, acrescida de algumas histórias não presentes na primeira edição. E algumas dessas histórias nem sequer são da década de 20, mas do final dos anos 30; são elas: *Quero ajudar o Brasil* (1938) - na verdade, uma crônica por meio da qual o autor relata sua experiência na campanha pela exploração do petróleo no país -, *Sorte grande* (1939), *Dona Expedita* (1939) e *Herdeiro de si mesmo* (1939).

Não tem sentido empreender aqui uma análise (sociológica, repito) de cada um dos contos, uma vez que os temas lobatianos - a crise do ambiente rural, a importação de estilos, hábitos e padrões de gosto europeus, a afirmação da individualidade do artista, crítica à literatura, ataque aos órgãos públicos etc. - e os procedimentos estilísticos se repetem ao longo da obra do autor, com algumas pequenas variações, desde *Urupês* - a rigor, desde o inquérito sobre o saci. Portanto, um trabalho desse tipo, tornar-se-ia enfadonho e desnecessário. O que não quer dizer que alguns contos não mereçam uma atenção especial ou pelo menos um comentário.

Negrinha e *Os negros* (uma pequena novela), por exemplo, são dignos de nota porque mostram a discordância do autor em relação à discriminação racial e denunciam o aviltamento dos negros no Brasil, fruto de nossa história escravagista. Ora, a

insinuação por parte de alguns críticos de que Lobato era um aliado das teorias racistas ou de que tratava os negros apenas de forma estereotipada em sua literatura é deitada ao chão quando nos debruçamos sobre os textos acima apontados. Ao contrário, notamos neles a indignação do autor diante das crueldades infligidas aos povos afro-brasileiros.

Outro conto que merece alguma menção é *A morte do camicego* (infelizmente, sem data), pois notamos vários elementos importantes para a posterior construção da literatura infantil lobatiana, como a presença da cozinheira Anastácia, o imaginário infantil, a incapacidade generalizada dos adultos em se relacionar com as fantasias pueris. Apesar de o conto não ser datado, é razoável supor que é anterior a 1926, ano a partir do qual Lobato se voltaria com mais afinco à literatura infantil.

Por fim, restam aqueles contos que, a meu ver, exibem a maturidade literária de Lobato - maturidade esta que corresponde à posição hegemônica e quase inabalável, naquele período, conquistada pelo escritor no campo literário. Como já disse, a um posto elevado é correlata uma literatura “elevada”, no mínimo, mais audaciosa. A ousadia lobatiana nesses contos se expressa na maneira como utiliza a linguagem literária para refletir sobre os problemas que assolam a sociedade brasileira e sobre a própria linguagem literária. O instrumento que Lobato utiliza para pensar o mundo social que o circunda é a linguagem literária, e ela mesma é objeto de reflexão. Este fato demonstra não só o domínio das técnicas estilísticas alcançado pelo autor como também o processo de autonomização do campo literário perante os campos político e econômico. Noutros termos, Monteiro Lobato transforma matéria extra-campo literário (as questões políticas, econômicas e sociais da nação) em material propriamente literário por meio da tradução dessa matéria de acordo com os princípios e critérios que organizam o campo; mas a tradução só é possível graças ao grau de autonomia (sempre relativa, jamais absoluta) que o campo literário atingiu, e não “somente” devido ao suposto talento de Monteiro Lobato. A literatura (como qualquer outra forma de expressão artística) permite enxergar, concomitantemente, as qualidades do artista e, de forma mais abrangente, o estágio em que se encontra o campo da produção intelectual num determinado momento - e como esse campo interage com os outros campos constitutivos de uma dada formação social.

No primeiro desses contos, o *Bugio moqueado*, o escritor retorna ao tema da decadência e morte do sertão brasileiro tratada a partir da história sombria e aterradora de um marido provavelmente traído (um poderoso coronel-fazendeiro) que mata o suposto amante da esposa e a obriga a comer sua carne. Formalmente, o texto apresenta

uma estrutura interessante, uma vez que existem dois enredos que servirão de condutores da história. Num, o narrador descreve um jogo de pelota; a descrição é interrompida para o protagonista narrar o segundo e principal enredo, que posteriormente também é interrompido para se voltar ao jogo. Ao final do conto ambos fios condutores se entrecruzam com a intervenção de um segundo narrador, que oferece o desfecho da trágica história. Todo o texto é marcado pelo uso constante de diálogos, conferindo maior dinamismo à narrativa e um caráter de linguagem informal, como se fosse uma conversa entre os participantes do jogo de pelota.

O colocador de pronomes quase representa, sob a forma de conto, um tratado teórico sobre a linguagem literária. A história trata de um personagem chamado Aldrovando Cantagallo, um apóstolo das regras gramaticais, um prócer do bem falar e do bem escrever, defensor das normas cultas da linguagem e avesso ao dinamismo e à mutabilidade da língua. Toda a vida do personagem (e até a sua morte) modelada por Lobato é a imagem da luta inútil e da resistência dos gramáticos mais ortodoxos diante da vivacidade da língua - inclusive aquela empregada na literatura -, de sua capacidade de se transformar e se tornar acessível a um número cada vez maior de leitores. Este conto, reafirmo, representa um verdadeiro manifesto lobatiano: sua preocupação em simplificar a linguagem, em resgatar e valorizar a coloquialidade e a oralidade, para ele a verdadeira língua é aquela que se fala nas ruas e no sertão, não aquela enclausurada nas gramáticas e academias. É importante sublinhar que Lobato alia forma e conteúdo em torno do mesmo assunto. Ele mescla uma linguagem simples e coloquial, pontuada por neologismos e acessível a qualquer leitor (“pererecou”, “estrepou”, “ressabiado”, “velhacamente”, “trabuco” etc) com uma bastante formal, exageradamente culta e até mesmo ininteligível (“alfarrábios freiráticos”, “soporosa verborréia espapaçava”, “garabulha”, “galicígrafos”, “deletereemo-lo”, entre outros), principalmente para marcar a presença de Aldrovando, cujo nome pode muito bem ser uma corruptela de “aldravão”, que significa, além de aldrava grande, homem trapaceiro e mentiroso, ou homem que trabalha mal. Os sentidos cabem perfeitamente ao personagem, um homem que não deixa de trabalhar mal com a linguagem por seu um defensor das rígidas regras gramaticais, e por isso torna a língua um veículo da mentira, pois o excesso de rigor e ornamentos não deixam ver a “verdade” das coisas que a linguagem é capaz de desvelar.

Dois cavalgadas, por sua vez, é um exercício metaliterário. O personagem-narrador começa sua história resumindo um conto de Ribeiro Couto, *O crime do estudante Batista*, e se diz impressionado por um dos tipos elaborados por Couto, um

vendedor de livros judeu (e mulato). O narrador acredita existir tal figura e começa a procurá-la; e numa loja próxima ao palácio do Catete o curioso “herói” encontra um comerciante muito parecido. Lobato, por meio de seu personagem, interrompe a narrativa e inicia uma segunda história - a interrupção é marcada pela frase “Abra-se um parêntesis”-, toda ela fruto da imaginação do personagem, dando a impressão de que Lobato perdeu o controle sobre a narrativa. Na segunda história, as relações entre vida e arte, a todo momento, são questionadas e discutidas (a citação explícita a Oscar Wilde e seu *O retrato de Dorian Gray* não é à-toa). Este segundo mote chega ao fim assinalado por um “Fecha-se o parêntesis”; a narrativa “principal” é retomada e o personagem reinicia suas investigações sobre o vendedor de livros, e conclui que ele nada tem a ver com o tipo descrito por Ribeiro Couto.

Outro recurso formal utilizado por Lobato é o convite, repetido várias vezes, para as interferências do leitor, ou diretas (quando é o próprio leitor quem dialoga com o escritor) ou indiretas (pelo uso das reticências, que abrem um outro tempo e um outro espaço no interior do texto para as reflexões de quem lê; por intermédio de períodos muito curtos, quase telegráficos, estimulando o leitor a completá-los, a pensar sobre eles). Na refinada elaboração desse conto é possível notar o quanto o processo de autonomização do campo está presente no texto: ao utilizar um conto de Ribeiro Couto para construir o seu próprio, quando toma de empréstimo parte de um outro enredo para tecer sua narrativa, ao citar explicitamente não apenas um segundo escritor mas até um personagem alheio, Lobato reafirma uma certa tradição do campo e rende tributo à história interna do campo literário. Retomar a história interna ao campo, ou seja, retomar outros escritores, outras histórias e personagens, significa continuar a escrevê-la.

Por fim, temos o conto *Marabá*. Narrado em terceira pessoa, quase não há diálogos, o que mais chama a atenção é sua elaboração formal. Logo no início Lobato tece algumas críticas às receitas literárias e às cópias, aos exageros e falsidades do romantismo, e sublinha a importância do compromisso entre o escritor e a “realidade”. Após essa pequena “introdução”, o narrador, alter-ego do autor, chega ao cerne do enredo: confessa ao leitor que tem em mente “uma novela tão ao sabor antigo”, e que se chama “Marabá”. Começa então a narrar a trágica história de Marabá, filha de uma índia com um português, e justamente por isso perseguida pelos de sua tribo. Marabá se apaixona por Ipojuca, filho do cacique, e ambos são perseguidos pelos membros da tribo. Ao final os dois morrem, vítimas da intolerância. Além de praticamente virar ao

avesso a temática alencariana, o narrador revela sua insatisfação quanto ao ritmo habitual das narrativas literárias, lentas demais, enfadonhas demais; e decide, então, acelerar a cadência do texto, empregando um outro tipo de linguagem, mais afeita à época em que vive, com os tempos modernos. Confere ao texto, pois, um ritmo cinematográfico: “Nada disso. Sejam da época. A época é apressada, automobilística, aviatória, cinematográfica, e esta minha *Marabá*, no andamento em que começou, não chegaria nunca ao epílogo” (LOBATO, 1959, p. 223) - e passa a dividi-lo em “quadros” (tal como num filme) e “letreiros” (como nos reclames), e até uma “nota a Mr. Cecil B. de Milles”, em mais uma referência à película fílmica. A ironia lobatiana está presente no conto a partir do momento que utiliza uma linguagem literária ousada, formalmente “moderna”, ligada a um conteúdo que segue as receitas literárias mais tradicionais, criticadas por Lobato no início do conto. Sua ironia aponta a imbricação entre tradicional e moderno na cultura e nas artes brasileiras, da qual a própria literatura lobatiana era exemplo. Com um pé fincado no realismo-naturalismo, com o outro pisava o modernismo, e cuja amostra está no desenvolvimento estilístico de *Marabá*. Monteiro Lobato demonstra estar antenado com o novo horizonte técnico que se abre e afeta inclusive a produção e a recepção literárias. Tanto escritores quanto leitores foram afetados pelas inovações e transformações dos meios e formas de comunicação, transformando seu cotidiano e até mesmo sua sensibilidade.

5.

Todo o programa estético de Monteiro Lobato já era visível em *Urupês*, publicado em 1918. Vasda Bonafini Landers assinala que esse livro “(...) é o primeiro documento da nossa modernidade literária: aí a língua já é brasileira, de sabor inteiramente nacional e o herói (...) é caracteristicamente o homem da terra” (LANDERS, 1988, p. 26). A literatura lobatiana valorizava os traços orais da linguagem, incorporando um sem número de expressões regionais, os coloquialismos e brasileirismos típicos da fala popular - além dos neologismos freqüentemente utilizados pelo escritor -, negava veementemente o rebuscamento exagerado, rompendo com a rigidez gramatical e a fixidez da linguagem, e combatia a literatice que afastava os leitores dos livros. E é aqui que encontramos a revolução lobatiana: pela primeira vez o público passava a ser parte integrante da obra literária. Para Lobato, a separação entre a língua falada e escrita constituía o fundamental problema da separação entre escritor e leitor e, por

consequente, da ausência de um público leitor mais amplo. “Foi ele, pode-se dizer, o primeiro a se preocupar em fazer dessa massa isolada, parte do processo da produção literária, elevando-a a leitor-participante” (LANDERS, 1988, p. 76).

Bibliografia:

- AZEVEDO, Carmen Lucia; CAMARGOS, Márcia; SACCHETTA, Vladimir.
Monteiro Lobato: furacão na Botocúndia. São Paulo: Senac, 1997.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte.** São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil.** São Paulo: Edusp/T.A. Queiroz.
- KURY, Adriano da Gama. A linguagem dos pré-modernistas. Alguns problemas na fixação de textos. In: CARVALHO, José Murilo de *et al.* **Sobre o pré-modernismo.** Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988.
- LANDERS, Vasda Bonafini. **De Jeca a Macunaíma: Monteiro Lobato e o modernismo.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.
- LOBATO, Monteiro. **As idéias de Jeca Tatu.** São Paulo: Brasiliense, 1948.
- _____. **Cidades mortas.** São Paulo: Brasiliense, 1995.
- _____. **Negrinha.** São Paulo: Brasiliense, 1959.
- _____. **Urupês.** São Paulo: Brasiliense, 1997.
- SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de letras.** São Paulo: Cia. das Letras, 1987.
-