

Monteiro Lobato e os escritores do tempo: a literatura entre a intransitividade e o engajamento

■ DANIEL ALENCAR DE CARVALHO¹

“Nunca viste reprodução dum quadro de Gleyre, *Ilusões perdidas?*”, interrogava Monteiro Lobato a Godofredo Rangel², em correspondência de 15 de novembro de 1904. Na memória do remetente, na pintura, havia um cais “melancólico”, onde barcos saem; apenas um chega, trazendo à proa um velho cansado e andrajoso “com o braço pendido largamente sobre uma lira” (Lobato, 2010a, p. 77). A sua recordação esmorecia, visto que a tela era denominada *Soir*, e o velho estava fora da barca que, ao contrário, partia do cais. Porém, os detalhes pouco importam aqui. Errando, mesmo sem querer, Monteiro Lobato compôs, no decorrer da missiva, uma metáfora que a ele caracterizava sua produção literária.

Neste momento, os amigos iniciavam sua troca de cartas dedicadas aos elementos do fenômeno literário, como autores, estilos, formas e suas próprias produções. Os dois eram escritores que poderiam vir à tona, também leitores críticos um do outro, burilando nas letras em busca do *quid* misterioso característico dos grandes literatos. “Em que estado voltaremos, Rangel, desta nossa aventura de arte pelos mares da vida em fora? Como o velho de Gleyre?”, Monteiro Lobato continuava indagando muito mais a si do que ao destinatário. Dúvidas de quem se inicia nos meandros da escritura, mas também a certeza de uma vocação – “Somos vítimas de um destino, Rangel” (Lobato, 2010a, p. 77).

1. Doutorando em História Social – Universidade Federal do Ceará (UFC). O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior–Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

2. Godofredo de Moura Rangel (1884-1951) foi escritor e tradutor, nascido em Minas Gerais. No início do século passado, ingressou na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, São Paulo, na qual conheceu Ricardo Gonçalves, Monteiro Lobato, Cândido Negreiros, Tito Lívio Brasil, Albino de Camargo, Raul de Freitas, Lino Moreira e José Antônio Nogueira, companheiros do “Cenáculo”, grupo de jovens escritores, com sede numa república de estudantes, localizada na rua 21 de Abril, no Belenzinho, chalé amarelo batizado de “Minarete”. A correspondência de Monteiro Lobato para Godofredo Rangel se estende de 9 de dezembro de 1903 à 23 de junho de 1948, reunidas em *A barca de Gleyre* (1944) – as missivas do mineiro não foram impressas. Publicou *Vida Ociosa*, romance, e *Andorinhas*, contos, pela Monteiro Lobato & Cia. Editores, em 1920 e 1922, respectivamente, *A Filha*, 1929, pela Imprensa Oficial de Minas Gerais, e *Falange Gloriosa e Os Bem Casados*, obras póstumas editadas pela Cia. Editora Nacional em 1955, além de literatura infantil. (Cf. Rangel, 2000 e Lobato, 2010a.)

Que destino era esse? “Nascemos para perseguir a borboleta de asas de fogo – se não a pegarmos, seremos infelizes; e se a pegarmos, lá nos queimam as mãos”. Como notou o missivista, um fardo doentio que os conduziria de volta ao cais na “barca de Gleyre – com aquele mastro caído, a lira largada, a bússola sem agulha”, depois de longo trajeto. Por que isso, afinal? “Porque em nós três há uma coisa que nos obriga a partir, a caçar a borboleta, embora certos de que o retorno será na barca de Gleyre” (Lobato, 2010a, pp. 77-78). Partiriam, sem dúvida. Sua lira era a “borboleta de asas de fogo”.

Esta lira, “um instrumento que temos de apurar, de modo que fique mais sensível que o galvanômetro, mais penetrante que o microscópio”, era também seu senso estético. Inconfundibilizá-la era a única maneira de agarrar a borboleta. Para isso, precisavam “ser nós mesmos, apurar os nossos Eus, formar o Rangel, o Edgard, o Lobato”. Em suma, ser “núcleo de cometa, não cauda” (Lobato, 2010a, pp. 78-79). Só assim conseguiriam transmitir cenas, sensações estranhas e novas através da linguagem, apreendendo os fenômenos opacos à análise. Nesse eterno “procurar” vocábulos capazes de exprimir impressões difusas, estava delineado um programa literário reiteradamente lembrado durante quatro décadas:

Você me pede um conselho e atrevidamente eu dou o Grande Conselho: seja você mesmo, porque ou somos nós mesmos ou não somos coisa nenhuma. E para ser si mesmo é preciso um trabalho de mouro e uma vigilância incessante na defesa, porque tudo conspira para que sejamos meros números, carneiros dos vários rebanhos – os rebanhos políticos, religiosos ou estéticos. Há no mundo o ódio à exceção – e ser si mesmo é ser exceção. Ser exceção e defendê-la contra todos os assaltos da uniformização: isto me parece a grande coisa. Se a tomarmos como programa, é possível que apanhemos a borboleta de asas de fogo – e não tem a mínima importância que nos queime as mãos e a nossa volta seja como a do velho de Gleyre. (Lobato, 2010a, p. 79)

Por quais motivos destacar tais anseios? Para marcar algumas intercorrências na escritura lobatiana. Das proposições acima, e de outras, durante muito tempo, não há qualquer preocupação com uma suposta literatura *brasileira*. O crítico que, anos mais tarde, avaliará as obras por sua capacidade de revelar as contradições profundas do país, dando-lhe uma forma, um sentido e uma realidade está muito longe neste momento. O engajamento da literatura não era seu *leitmotiv*, não era sua razão, não era o seu compromisso. Antes, interessava escrever. Também não era uma obrigação com as artes. Não pretendia ser “um Eça II ou um Êsquilo III, ou um sub-Eça, um sub-Êsquilo, sujeiras!” (Lobato, 2010a, p. 78). Descascando-se, investigava as possibilidades da língua materna perseguindo seu estilo (ou a borboleta de asas de fogo), “porque estilo não é uma

coisa que se faça deliberadamente de acordo com certos moldes; estilo é cara, é feição, é fisionomia, é nariz” (Lobato, 2010a, p. 246). De qualquer maneira, escrever era um ato intransitivo (Barthes, 2004, pp. 13-25).

Nosso intuito é compreender como emergiu “a proposta estética mais cadente desse fim de período, da pena de Monteiro Lobato”, consoante Sevcenko (1989, p. 107), em outras palavras, a crítica realista/naturalista do escritor sobejamente conhecido – e sua insistência em uma literatura *brasileira*. Para começar, a “literatura como missão” ergueu-se nas consciências dos literatos através da articulação entre as mudanças socioeconômicas do prelúdio republicano e a conjuntura da propaganda nacionalista, sobretudo durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), e mesmo assim, não de imediato. “Por que escrever?”, interrogavam-se os intelectuais, continuamente, a tencionar um motivo a guiar sua escritura. Por isso, seguiremos as vicissitudes do escritor Monteiro Lobato antes de assentar-se como “pai do Jeca” ou representante do comprometimento social dos letrados. De início, nos anos de formação, mais ou menos entre 1904/1914, o neto do Visconde de Tremembé analisava a vivacidade dos estilos, insistia na harmonia da composição; depois, já contista renomado, na denúncia da realidade nacional. De que maneira entender essa reorganização na atividade literária? Antes de mais nada, resta destacar que tal mudança advinha de uma determinada relação com o tempo: o bom texto³ era de todos os tempos e de todas as nações, no primeiro caso; no segundo, o crucial era revelar o que ocorria no próprio momento e idear o por vir. Dessa forma, investigo a historicidade da escritura (e da leitura) lobatiana.

Por volta de 1850, consoante Barthes (2000, p. 53), a escrita perdeu seu valor de uso, proveniente da universalidade da linguagem clássica, de uma forma acabada, como um “instrumento já formado, cujos mecanismos se transmitiam intatos sem nenhuma obsessão de novidade”. Surgiu, em contrapartida, o

3. Texto, não obra ou livro. A obra pressupõe certa unidade discursiva no conjunto dos rascunhos, das cartas, das entrevistas, dos livros ficcionais ou não, etc., encerrada na materialidade dos sucessivos tomos ordenados em bibliotecas ou segurados pelo leitor. A reunião dos livros e outros escritos é fruto de operações que lhes dão homogeneidade e coerência ao atribuir uma autoria, um nome próprio. Mas, em conformidade com Foucault (1987, pp. 25-26), o livro ou a obra “está preso em um sistema de remissões a outros livros, outros textos, outras frases: nó em uma rede”. Texto, diante disso, restaura a significância – a pluralidade de sentidos. O texto não contém em si a “verdade”, torna possível, ao contrário, “o trabalho das associações, das contiguidades, das remissões, coincide com uma libertação de energia simbólica” (Barthes, 2004, p. 69). De acordo com Barthes (2004, pp. 72-73), o texto diminui a distância entre escritura e leitura, tornando estes atos um jogo, um trabalho, uma produção, uma prática – por isto irredutível e sem fechamento. O sujeito (escritor ou leitor) do texto não é coerente ou pleno, mantendo-se instável e variante: “O texto é o lugar onde o sujeito se produz com risco, onde o sujeito é posto em processo e, com ele, toda a sociedade, sua lógica, sua moral, sua economia”, segundo Perrone-Moisés (2005, p. 49). Trata-se de escolha teórico-metodológica, o entendimento da literatura como texto aberto.

escritor-artesão, “um operário que trabalha em casa, e desbasta, talha, dá polimento e incrusta a sua forma, exatamente como um lapidário extrai a arte da matéria, passando nesse trabalho horas regulares de solidão e esforço” (Barthes, 2000, p. 56), e o valor-trabalho da escrita. O “labor da forma” transmuta a escrita em escritura, dando ao texto o valor de seu trabalho, de sua fatura. O pensamento não poderia ser amoldado em formas preexistentes, já que, agora, o que conferia dignidade ao escritor eram “um bom trabalho”, seus métodos, sua arte, assumir a “responsabilidade de sua forma” (Barthes, 2000, pp. 57-58). Não surpreende, então, a recorrência de Gustave Flaubert, fundador dessa escritura, nas correspondências entre Monteiro Lobato e Godofredo Rangel.

“Flaubert me dá ideia dum pedreiro, dum carapina literário – dum sujeito que *faz* livros, em vez de expluí-los, exsudá-los, defecá-los”, comunicava o escritor taubateano em janeiro de 1907 (Lobato, 2010a, pp. 139-140). O *fazer* igualava a produção literária com a produção de manufaturados. O trabalho de Gustave Flaubert, nessa leitura, transparecia em toda sua obra: “Para mim é como se assistisse a uma ópera em teatro de vidro, onde os cenários e as paredes deixassem ver toda a maquinaria oculta”, na qual um “anjo passa voando na apoteose final e toda a beleza do voo lá se vai porque o espectador está vendo os arames de suspensão” (Lobato, 2010a, p. 95). No caso, era um labor doentio. O melhor seria admirá-lo como se admira a pirâmide de Quéops ou a Esfinge, como um monumento (Lobato, 2010a, pp. 139-140). Era preciso desenvolver outras técnicas de construir frases, dissimulando sua confecção, e apartar-se do autor de *Madame Bovary*.

Nesses anos de formação, desenvolver um estilo ou, em outros termos, caracterizar seu pensamento, era essencial ao fazer literário de Monteiro Lobato. De início, tudo dependia disso, embora transmitisse essas ideias por meio de metáforas. O estilo seria cara, feição, fisionomia, nariz, quer dizer, uma maneira inata. Destarte, servir-se de cremes e rugas (os moldes) traria como consequência perder a cara e virar *maquillage* (Lobato, 2010a, p. 246). Poder-se-ia assemelhar ao dente do siso, em outra ocasião, “última coisa que nasce num literato”, uma vez que aparece tão só 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” (Lobato, 2010a, p. 92). Como visto, em nenhum desses sentidos o meio social ou artístico do escritor interessava.

Os comentários sobre autores e escritos tecidos por Monteiro Lobato nas missivas indicam o que considerava essencial e dispensável em literatura. Primeiro *Canaã*, de Graça Aranha. O texto era “forte, sadio, certo”, com “excelentes paisagens” nas quais tudo vive. “Suas descrições de florestas fazem-me sentir um mormaço e um cheiro de folhas e musgos molhados”, sustenta. As cenas originais e os “toques épicos” tornavam-no artista novo e sociólogo. Porém, não obstante “a vida brasileira [assomar] sem nenhuma deformação patriótica, com todas as suas chinfrinices” (Lobato, 2010a, pp. 56-57), a ambiguidade artista e sociólogo também suscitou censuras. Justamente por seu enraizamento em questões contemporâneas, *Canaã* seria uma “obra fraca”:

Queres a minha opinião sobre a *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. Acho a tese de *Canaã* muito atual: imigração, colonização, absorção etc. Quando tudo mudar, daqui a cem anos, quem vai interessar-se pelas ideias de Milkau e Lentz? Quem hoje lê os romances sobre a escravidão? Os argumentos da *Cabana do Pai Tomás* nos fazem sorrir – e eram fortes no tempo que deflagraram uma guerra. Os romances de Madame de Staël nos dão ideia de anquinhas, saia balão. *Canaã* será um grande livro enquanto perduram os nossos problemas imigratórios; depois irá morrendo – os futuros leitores pularão os pedaços de Lentz e Milkau. Já o *Brás Cubas* é eterno pois enquanto o mundo for mundo haverá Virgílias e Brases; mas Milkau é um metafísico de hoje, tem ideias de hoje e filosofa hoje; amanhã só será lido pelos futuros Melos Morais. (Lobato, 2010a, pp. 51-52)

Conclui, vaticinando a permanência do artista e o esquecimento do sociólogo, porque “os sociólogos lidam com problemas passageiros; só os artistas lidam com coisas eternas” (Lobato, 2010a, p. 57). A boa literatura não estava atrelada ao prosaísmo da vida quotidiana, uma vez que, na qualidade de produção artística, inefável, sua condição básica “é haver beleza” (Lobato, 2010a, p. 213) através da concretização de emoções. Desse modo, sua potência residia na capacidade do escritor em universalizar as narrativas produzidas, desimpedindo sua trama das exigências históricas e dos casos particulares, raros. Era uma questão de tempo: as grandes obras estavam além do momento de produção. Em suma, portavam um encanto atemporal.

A contraposição entre *Canaã* e as *Memórias póstumas de Brás Cubas* não foi acidental. “Estilos, estilos... eu só conheço uma centena deles na literatura universal e entre nós só um, o de Machado”, sentenciava Lobato

(2010a, p. 92) em 15 de julho de 1905. Se *Helena e Iaiá Garcia* eram obras insignificantes e ilegíveis, características da fase romântica de Machado de Assis, posto que possuíam uma “bostinha de estilo igual ao nosso” (Lobato, 2010a, p. 92), e *Esaiú e Jacó* marcavam seu declínio “pelo fato de muito requintar o seu *modus*, prejudicou a obra e obscureceu-a”, em *Brás Cubas*, *Dom Casmurro* e *Quincas Borba*, o primeiro presidente da Academia Brasileira de Letras alcançou o “*optimum* absoluto” (Lobato, 2010a, p. 172). O romancista era o artista perfeito, já que conhecia a propriedade exata dos vocábulos empregados, gastando “suas palavras como um nobre de raça fina gasta a sua fortuna”, e tinha a simplicidade “do maior dos sabidões”. Um clássico incomparável:

Achei heresia a comparação do *Brás Cubas* com as *Memórias de um Sargento*. Conquanto estas memórias sejam um dos pouquíssimos livros bons da nossa literatura inicial, falta-lhe a ironia e o pessimismo sibarita e anatoleano de Machado. E falta estilo. Tenho a impressão de que as *Memórias póstumas de Brás Cubas* foram escritas por um conjunto de mestres: Sterne, Anatole, Xavier de Maistre e Stendhal. Não sei a conta do que levar, mas livro nenhum, daqui ou de fora, jamais me soube tanto às minhas mais íntimas e misteriosas vísceras estéticas. Parece um livro ateniense, anacronicamente rebentado no Rio de Janeiro – essa coisa berrantemente tropical! As *Memórias de um sargento* têm contra si, no confronto, a vulgaridade plebeia das coisas ditas; e nem podia deixar de ser assim, pois que esperar dum sargento de milícias? Já o doutor Brás Cubas é fina floração de fim de raça, num *faineant* como aqueles das cortes luisescas de França. Flor de fim de Ordem Social. Ao primeiro sopro das Revoluções, os Brás Cubas morrem como passarinhos. (Lobato, 2010a, p. 239)

O *Brás Cubas* se distinguia através da indiferença. O pessimismo e a ironia substituem a tendência sociológica de *Canaã*. Um livro ateniense nos trópicos, verdadeiro anacronismo. “Machado de Assis é o mais perfeito modelo de conciliação estilística; seu classicismo transparece de leve e nunca ofende os nossos narizes modernos” (Lobato, 2010a, p. 212), comentou em carta. Servia-se de expressões lusitanas e de outrora, mas mantinha-se moderno. Restava continuar a estudar o mestre. Por isso, em junho de 1909, o plano do livro de contos a dois, junto a Rangel, não precisava ser “nacional” ou fazer parte da literatura *brasileira*. Os pontos sugeridos eram: 1) não haver pressa; 2) apurar a forma, “de modo que os críticos exigentes não descubram nem uma lêndea de pronome mal colocado”; 3) ler e criticar a produção do outro; 4) conformar-se com as sentenças; 5) o material do livro deveria ser perfeito (Lobato, 2010a, pp. 197-198). Novamente, não interessava a marca *brasileira* ou o engajamento social do texto.

Não obstante as cláusulas acima, a literatura teria “caráter” nacional, e existiriam tantas literaturas quanto nacionalidades. Sobre o “caráter” pátrio das narrativas, atentemos às características atribuídas aos livros russos, franceses, ingleses e alemães em agosto de 1907:

Que coisa grande e informe é a literatura russa!... Dum livro francês sai-se como dum salão galante onde todos fazem filosofia amável e se chocam adultérios. Dum livro inglês sai-se como um *garden party* onde há misses vestidas de branco, zero peito e olhos de *volubilis* da bem azul. Dum livro alemão (alemão moderno, porque nos grandes antigos não é assim) sai-se contente – o inconsciente contentamento do latino vicioso – (...) – contente com o sorriso das *gretchens* coradas, de touca e carrinho nos jardins cheios de soldados em folga, contente com a dona de casa que faz bolos cor de chocolate; contente com as meninas em idade de namoro que discutem pontos de higiene e comem salsichas com mostarda. (...) Mas sair dum livro russo é sair dum pesadelo! (Lobato, 2010a, pp. 161-162)

“A Rússia é a Grande Esterqueira onde fermenta o Futuro”, continua. Das terras de Dostoiévski, surgirão “os futuros valores, os futuros pensamentos, os futuros moldes sociais, as futuras normas de tudo” (Lobato, 2010a, p. 162). Mais uma vez, ainda que de outro ponto de vista, o tempo que pulsava nos textos determinava seu valor. As *Memórias póstumas de Brás Cubas* mesclavam linguagens anacrônicas e ignoravam as tensões sociais contemporâneas; a literatura russa era a terra roxa do amanhã e germinava a imaginação do leitor. Nos dois casos, no entanto, a vida corrente não tinha relevância. Os assuntos candentes em diários seriam tolices em anos vindouros. O presente era a interseção entre a cultura dos grandes escritores de outrora e os sinais do tempo por vir, não convinha por si.

O bom livro era de todos os tempos e em todas as nações. Nesse entendimento, as novelas de Rudyard Kipling eram modelares. O britânico conseguia “escrever uma novela europeia, outra americana, outra indiana, outra esquimó” (Lobato, 2010a, p. 154) por meio de observações no próprio local. Kipling, anotou em outra ocasião, era “o homem todo Índias, todo *jungles*, todo Himalaia, todo feras” (Lobato, 2010a, p. 183). Lê-lo era sentir o prazer do texto⁴. O autor de *Kim* extraiu a matéria dos seus escritos ao conviver em ambientes diversos. Não estava preso ou condicionado aos temas ingleses.

4. Como Barthes (2013, pp. 7-8) definiu: “Ficção de um indivíduo (algum Sr. Teste às avessas) que abolisse nele as barreiras, as classes, as exclusões, não por sincretismo, mas por simples remoção desse velho espectro: a contradição lógica; que misturasse todas as linguagens, ainda que fossem consideradas incompatíveis; que suportasse, mudo, todas as acusações de ilogismo, de infidelidade; que permanecesse impassível diante da ironia socrática (levar o outro ao supremo opróbrio: *contradizer-se*) e o terror legal (quantas provas penais baseadas numa psicologia da unidade!). Este homem seria a abjeção de nossa sociedade: os tribunais, a escola, o asilo, a conversação, convertê-lo-iam em um estrangeiro: quem suporta sem nenhuma vergonha a contradição? Ora este contra-herói existe: é o leitor do texto; no momento em que se entrega a seu prazer. Então o velho mito bíblico se inverte, a confusão das línguas não é mais uma punição, o sujeito chega à fruição pela coabitação das linguagens, que trabalham lado a lado: o texto de prazer é Babel feliz”.

O “romancista brasileiro”, isto posto, gozaria d’alguma vantagem temática:

Uma das vantagens do romancista brasileiro é poder lidar só com virgindades. Nenhum tema nosso tem “barriga suja”. A literatura faz *pendant* com a lavoura; ambas só lidam com as matas virgens, terras virgens. Tudo está por fazer. Aqui em São Paulo, quanto elemento de primeira ordem à espera dos Balzacs e Zolas, pedreiros que saibam assentar tijolos! A Terra Roxa, o caboclo queimador de mato, o bandoleiro *avant coureur* da civilização representada pelo colono italiano: o bandoleiro espanta o “barba rala” e permite que o calabrés se fixe na terra grilada; a invasão italiana nas cidades – o Brás e o Bom Retiro; a fusão das raças nas camadas baixas – e na alta; o norte de São Paulo invadido pela decadência do estado do Rio e a imigração dos fortes para o Oeste... (Lobato, 2010a, p. 256)

Os filões virgens ainda não assumiram a “urgência” nacional dos comentários realistas/naturalistas. O interesse estava nos temas, já que os elementos estavam “à espera dos Balzacs e Zolas”, isto é, dos escritores que dar-lhes-iam forma. O “espírito” pátrio não era essencial. O “romancista brasileiro” indicava apenas a naturalidade do artista, não filiação em alguma causa. Da mesma maneira, os romancistas franceses citados. Os assuntos “nacionais” eram objetos estéticos e não realidades à serem reveladas aos leitores.

Os argumentos iniciam outra inclinação em 1912. Em 7 de fevereiro, Lobato (2010a, p. 264) enunciou a teoria do caboclo como o piolho da serra. “Ando a pensar em coisas com base nessa teoria, um livro profundamente nacional, sem laivos nem sequer remotos de qualquer influência europeia”, informou a Rangel. O escritor convencia-se de que “*entre os olhos dos brasileiros cultos e as coisas da terra há um maldito prisma que desnatura as realidades*”. Denunciaria aos cidadãos as misérias do interior, colocar-se-ia como “uma voz do sertão” (Lobato, 2009c, p. 159). Os artigos escritos com base no “piolho da serra” serão a “vingança” do escritor (então fazendeiro) contra seus colonos (caboclos)⁵.

A vastidão dos temas e a largueza de visão emanavam dos estímulos do meio, acreditou em determinado momento. “Não concebo artista capaz de construir obra valiosa se reside em cidade pequenina, marasmada”, anotou em caderno. Lobato (2008a, p. 47) sustentaria que “só nos grandes centros há ambiente para a criatividade, uma excitação cerebral contínua, formada pelos mil estímulos urbanos”. O inconveniente estava na roça, no lugar em que se encontrava. Por causa disso, lastimava-se em setembro de 1907:

5. Monteiro Lobato abandona a carreira de promotor público em abril de 1911 (ver nota 6). Com a morte do avô, em 27 de março, herdou algumas propriedades no Vale do Paraíba. Na partilha com as irmãs, adquire os dois mil alqueires da Fazenda Buquira, na Serra da Mantiqueira. Não teve sucesso como fazendeiro. Na verdade, muitas vezes atribuiu seus malogros à ignorância dos colonos, caboclos – e daí sua escritura ser uma vingança simbólica de um proprietário de terras arruinado.

Nós dois somos o inverso. Somos cracas eternamente grudadas ao pago natal. Somos cogumelos, chapéus-de-sapo, temos o aparelho da locomoção destituído de rodinhas amarelas – libras ou dólares. Somos ápteros. Pinguins! Nossas capacidades embotam-se na mesquinhez da introspecção e na sordidez tacanha de meozinhos roceiros pífijs, onde não há os caracteres fortes e *sintéticos* que o romance requer para não degenerar em teatrinho do João Minhoca; onde não há dramas (como imaginar os Átridas em Areias?); onde nada há que não seja choco. Desta Areias onde apodreço há três meses nem o gancho dum Shakespeare tirava sequer um título de drama.

Parece-me erro supor que o artista cria independente do meio. Meio pífijs, artista pífijs – obra d’arte pífijs. Entre nós, só no Rio há ambiente para alguma arte – e por isso todos que têm veia para lá acodem. Os que ficam no interior só dão de si água panada... Você casou; eu vou casar. Casamento: feixe de raízes que virão agravar ainda mais o nosso chapéu-de-sapismo. E, no entanto, nós temos talento, Rangel – sentimos isso, não? Ninguém sabe, ninguém percebe; talvez nunca desconfie disso o mundo – e no entanto temos talento! (Lobato, 2010a, p. 155)

Areias, comarca no interior paulista, firmar-se-ia nos contos lobatianos como uma “cidade morta”⁶. Os assuntos viriam? Como pegar a borboleta de asas de fogo ali? Pensa em desistir várias vezes. Nos momentos em que a escrita aborrece, pinta. Porém, não abandona. Persiste, insiste no seu *estilo*. “Somos vítimas de um destino, Rangel”. Os contos vêm aos poucos, surgem nos instantes mais insólitos. Envia os esboços ao amigo. Corrige os defeitos. Os textos encontram sua forma, vagarosamente. O senso de observação e o instrumento de expressão são apurados. Decorrem os anos a escrever. Continua na fatura. Sua carreira tem início em fins de 1914.

De que maneira conceituar os escritos de Euclides da Cunha? A crítica titubeia entre os termos homem de letras, engenheiro e sociólogo. Monteiro Lobato, por outro lado, considerou o jornalista “um gênio americano”. *Os sertões*, consoante a análise do escritor paulista, “rebentou na lagoa verde do nosso marasmo mental como um trovão em dia sem chuva, desses que por muitos segundos ecoam pelas quebradas invisíveis” (Lobato, 2008b, pp. 248-253). Por quê?

Euclides da Cunha teria sido “o primeiro a ver a realidade do conjunto, a tragédia do homem derrotado pelo meio”, a registrar esse drama com as cores da “lama negra dos barreiros, o vermelho do sangue em coágulos dos

6. Monteiro Lobato, em 4 de março de 1907, derrotando mais de cem candidatos, foi nomeado promotor público da comarca de Areias, no Vale do Paraíba. Como informou em carta, uma missiva do seu avô – o Visconde de Tremembé – ao general Glicério, mais a ajuda do secretário (e futuro presidente da República) Washington Luís, foram seu trunfo. Caso nada destoante dos mecanismos de manutenção e distribuição do poder na Primeira República. A comarca seria um tipo de “excidade”, de “majestade decaída”, uma vez que a população “de hoje vive do que Areias foi” e fogem “da anemia do presente por meio de uma eterna imersão no passado” (Lobato, 2010a, pp. 147-148). Por isso, uma “cidade morta”.

jagunços, as escurridões sépias do cangaço dos sertões e do cangaço pior da mazela administrativa” (Lobato 2008b, p. 251). Em 1902, era *algo nuevo*, na visão do taubateano:

Na nossa literatura de reflexo, insistentemente água-de-rosas, cor-de-rosa, maciazinha, cheia de “pequenas” cor de batata, de morenas de buço, de “Moreninhas” que se perdem com boêmios velhos e se casam com amanuenses de peito afundado; tremendamente burocrática em Machado de Assis; sem um herói que não fosse suburbano, sem uma paisagem que não fosse variante da palmeira com um céu “americanamente azul” atrás, irrompe de súbito Euclides como um Mongol Tonante a chispar raios – raios de metáforas inéditas, uivos de indignação, com asperezas de lixa grossa, com desprezo de todos os veludinhos. (Lobato, 2008b, p. 250)

Os sertões arruinaram a maquiagem da *Belle Époque* carioca (Sevcenko, 1989). Euclides da Cunha sustentou a existência de vários “Brasis”, subsistindo à margem da história. Denúncia do crime perpetrado em Canudos, o texto era uma forma de compreender as mudanças em curso no país, salvaguardar, através da escrita, a passagem evanescente de “sub-raças” longe dos centros urbanos, da ordem e do progresso. O devir inexorável, cruel e necessário extinguiria os rastros da frágil vida desses homens e mulheres. O futuro não viria sem consequências. Para mais, o afastamento das regiões e a ausência de comunicações não suscitaram o divórcio somente entre duas civilizações, sertão incógnito e litoral cosmopolita, mas entre duas coordenadas históricas: “mal unidos àqueles extraordinários patrícios pelo solo em parte desconhecido, deles de todo nos separa uma coordenada histórica – o tempo” (Cunha, 2003, p. 22). Nos escritos euclidianos, então, o tempo cria e destrói, os corolários da civilização.

O intuito de Euclides da Cunha em “revelar” os rincões do Brasil, distantes no espaço e no tempo, também está manifesto e evidente nos contos do “pai do Jeca”. O mesmo anseio em atinar a Terra, o Homem e a Luta, embora em formas distintas – Lobato a tecer contos trágicos, cômicos e tragicômicos e Euclides, ensaio cientificista. Cabia escrever uma literatura *brasileira*, retratando a terra no seu aspecto “mais hostil à dominação do homem, mais queimada de sóis candentes, mais espinhenta, mais sujeita a longos períodos de estiagem cruel”; o homem que renegou “a toda a instrumentalidade da civilização” e “fez-se elementar até os últimos limites, copiou a sabedoria das cactáceas”; e a luta entre “o espinhento homem-cacto e o homem mais evoluído do litoral”, que por “não se compreenderem, atracaram-se” (Lobato, 2010b, p. 181). Cabia escrever uma literatura consoante às tensões evolução e atraso, ruína e apogeu, prosperidade e decadência, aurora e crepúsculo, bem como denunciar a antítese do progresso,

indicar os descompassos temporais. Monteiro Lobato encontrou n' *Os sertões* a consciência dos *estratos do tempo*⁷ no território nacional.

Por isso, contrastou a literatura “tremendamente burocrática” de Machado de Assis com a “montanha” que era Euclides da Cunha em artigo de 1938, noutro momento de sua carreira. O autor de *Dom Casmurro* foi “paciente analista dos tipos e das reações da gente burocrática”, retratados com senso e fino lavor. O romancista foi “o menos machado, o menos contundente e cortante escritor sul-americano”. Obstar-se-ia ao anacronismo machadiano no cotejo. O primeiro presidente da Academia Brasileira de Letras foi “tão extemporâneo quanto é lógico Euclides da Cunha” no continente em formação (Lobato, 2010b, pp. 181-183). Continua:

Um só vê os pequenos dramas íntimos de criaturas temporamente civilizadas, “por cópia conforme”, de certos núcleos do litoral – tudo coisa temporã, como essas frutas que amadurecem antes da frutescência total das árvores – e têm bichinho dentro. O outro vê o grande drama das linhas gerais. Um vê os homenzinhos da burocracia ou do dinheiro fazendo o jogo do coquetismo sexual às mulherinhas macias. O outro só vê montanhas, abismos, faunas e floras nos tremendos entreveros biológicos da adaptação; e vê a Seca nos seus horrores; e vê o bochorno dos sóis abissínicos; e vê, pulando dentro desse quadro, como sobre as brasas do ordálio medieval, um homem hirsuto, feio, o “gnóstico branco”, rijíssimo à força de abstinência, acuado por todos os inimigos cósmicos – e por fim acuado pela baioneta do homem do litoral. (Lobato, 2010b, p. 182)

Não encontramos tais sentenças nas missivas entre 1904/1914. Lobato (2010a, p. 241) estimou Euclides da Cunha um “Homem Estupendo” em setembro de 1910, e anotou as sensações e marcas das leituras. Dessa maneira, comentou que *À margem da história* continha ideias, pensamentos, estilo e língua inéditos. Investigou a “sóbria e vigorosa beleza” do estilo euclidiano em setembro de 1911. Observou que o escritor evitava prepor o adjetivo ao substantivo e usar advérbios em excesso, empregava formas verbais simples e raramente as compostas (Lobato, 2010a, pp. 252-254). Convinha discernir os escritores dos escreventes. No entanto, *Os sertões* não eram um monumento, e Machado de Assis era inigualável.

7. Os *estratos do tempo* nos concedem “separar analiticamente os diversos planos temporais em que as pessoas se movimentam, os acontecimentos se desenrolam e os pressupostos de duração mais longa são investigados”, nos termos de Koselleck (2014, p. 19). No mesmo espaço vários estratos coexistem, remetendo ou não uns aos outros, cadenciados de maneiras diversas, encerrando recorrências e acontecimentos singulares. “O proveito de uma teoria dos estratos do tempo”, argumenta o historiador alemão (Koselleck, 2014, p. 22), “consiste em sua capacidade de medir diferentes velocidades, acelerações ou atrasos, tornando visíveis os diferentes modos de mudança, que exibem complexidade temporal”. No caso em análise, resta interrogar: Monteiro Lobato encontrou *estratos do tempo* ou regiões em outros tempos? Há *estratos* no mesmo espaço. Dessa maneira, os sertões da Bahia e o Rio de Janeiro constituem regiões diversas, não *estratos*. No entanto, imaginar a comunidade nacional exigia integrar as muitas regiões no todo Brasil. Assim, inteirados, os rincões e os centros urbanos converter-se-iam em planos temporais da nação. Restava esclarecer a simultaneidade de tempos históricos no território nacional, entendido como unidade.

Como entender tais vicissitudes? Nas cartas, examinou as formas, os estilos e o vigor dos escritores; nos artigos, a missão dos autores em revelar e denunciar “o país como ele é”. Passava do ato intransitivo ao engajamento, bem como do artista ao sociólogo. Por quê? Quais circunstâncias tornaram esses discursos possíveis? Inicialmente, o escritor veiculou sua ideia de literatura *brasileira* na *Revista do Brasil*. Nas críticas aos novos livros, encontramos as amarras entre os textos lobatianos e a campanha nacionalista. Por isso, investigaremos, muito brevemente, esse periódico.

Em 1915, o grupo do *Estado de São Paulo* ideou uma nova revista, em que as condições do país seriam escrutinadas, avaliadas e dadas ao conhecimento do público, no intuito de “conhecer, explorar, administrar e defender o território”, segundo Luca (1999, p. 40). Os temores em torno da Primeira Guerra Mundial e do imperialismo das potências europeias puseram em xeque as imagens ufanistas da nação⁸; os intelectuais examinaram as debilidades nacionais, escancarando as tensões socioeconômicas, a desordem governamental e a ignorância dos conterrâneos. Não por acaso, a direção da revista angariar como colaboradores intelectuais de diversas áreas do conhecimento, preocupados com os caminhos incertos do país e, por meio de sua produção, alvitando políticos e movimentos sociais para ações regenerativas ou inovadoras em nível nacional. Surgia assim a *Revista do Brasil*⁹.

A revista interessou a Monteiro Lobato. Em 21 de setembro de 1915, comentou a estreia do periódico com Godofredo Rangel, em janeiro do ano vindouro, sustentando que “pelos modos vai ser coisa de pegar, como tudo que brota do *Estado*, empresa sólida e rizomática” (Lobato, 2010a, p. 328). Observação não à toa, já que o escritor possuía amizade com Pinheiro Júnior e Plínio Barreto, componentes da direção da *Revista*, e acompanhou as negociações em torno de sua

8. O melhor exemplar dessa literatura é *Porque me ufano do meu país* (1901), de Afonso Celso. Os motivos expostos são, em ordem de apresentação: sua grandeza territorial, sua beleza, sua riqueza, a variedade e amenidade de seu clima, ausência de calamidades, excelência dos elementos que entraram na formação do tipo nacional, nobres predicados do caráter nacional, nunca sofreu humilhações ou foi vencido, seu procedimento cavalheiresco para com os outros povos, as glórias a colher nele, a sua história. (Ver: Celso, 1997. pp. 19-21.)

9. Luca (1999, pp. 54-55) destaca as muitas “correntes ideológicas e de posturas estéticas” nas páginas da *Revista do Brasil*. A historiadora inventaria – conforme suas categorias – nomes da geração de 1870, escritores do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, nomes famosos no momento, pensadores autoritários, defensores do liberalismo, representantes do renascimento católico, os primeiros educadores nacionais, médicos envolvidos com os problemas sanitários e eugênicos, representantes da Academia Brasileira de Letras e das novas correntes. Pleiade devida ao programa da revista “não diretamente vinculada a partidos, instituições, movimentos ou religiões, [o que] favorecia, pelo menos em princípio, a diversidade de opiniões” (Luca, 1999, p. 33). As demandas, incertezas e mudanças no Brasil amarraram as visões, muitas vezes antagônicas, dos colaboradores.

organização. Dessa forma, pode-se supor que Monteiro Lobato tinha consciência da importância que seu nome e escritos poderiam ter no corpo da nova empresa. De início, talvez a possibilidade de introduzir seus textos em periódico sólido, no qual os paredros da intelectualidade brasileira também publicariam, tenha sobrepujado seu interesse pelo programa nacionalista veiculado.

Em outras oportunidades, mais uma vez a Rangel, reiterou sua influência junto a direção e insistiu na divulgação dos seus textos por meio do periódico: “Falas em ‘conquistar’ a *Revista*! Mas a *Revista* é nossa, bobo... Unicamente porque não tens relações com o Plínio, que é quem manda lá dentro, proponho isso de entrares por meu intermédio” (Lobato, 2010a, p. 346). Em 13 de novembro de 1916, anunciava que “figurarei nos números de novembro, dezembro e janeiro. Isto é sintoma de que minha cotação cresce” (Lobato, 2010a, p. 382). Seis meses depois, reclama do ritmo de produção que a colaboração assídua impunha, visto que os editores pretendiam “dar um conto meu em cada número, como se eu fosse máquina” (Lobato, 2010a, p. 394).

O “nossa” obtém outro sentido em carta de 27 de janeiro de 1917. Seguindo as correspondências de Monteiro Lobato, foi nesse fim de década que as preocupações nacionais assumem maior destaque. A *Revista do Brasil*, consoante o remetente:

(...) está se afastando do nosso programa. Neste número só falamos de coisas nossas, o Medeiros e eu. Tudo mais é coisa forasteira. Anda a nossa gente tão viciada em só dar atenção às coisas exóticas, que mesmo uma “revista do Brasil” vira logo revista de Paris ou da China. Nascida para espelho de coisas desta terra, insensivelmente vai refletindo só coisas de fora. Estou me preparando para um ensaio sobre as lendas e mitos, e um dia te mandarei o programa para que colabores. (Lobato, 2010a, pp. 390-391)

Daí em diante, o “nossa” remete-se a “nossa” constituição enquanto nação, visto que a censura acentua a ideia de arte como manifestação ou “espelho de coisas desta terra”. O contista incomodava-se com as expressões exóticas, os estrangeirismos em uma *Revista do Brasil*. Com interesse em salvaguardar “nosso programa”, além de consolidar e incrementar sua atividade no campo literário, compra o mensário. Doravante, as suas tentativas de literatura *brasileira* encontravam acolhida – e não dividiram espaço com os mexericos franceses.

Os textos publicados nas seções “Bibliografia” e “Movimento artístico”, nas quais resenha os lançamentos editoriais, dão a conhecer a proposta estética do escritor. Os critérios serão os mesmos utilizados na ascendência de Euclides da Cunha como “gênio americano” e maior escritor brasileiro.

Para começar, Veiga Miranda mostrou “seus magníficos dotes de pintor de almas e costumes” no romance *Mau-olhado*. O crítico destacou o “quadro agreste da vida roceira”, no qual transcorre o enredo, bem como o estilo cinematográfico da “luta bárbara contra a terra e luta contra a selvageria”. Os personagens merecem consideração: Lelé, sacristão e curador, está “apanhado ao vivo, o santarrão, tipo vulgar nos sertões, onde a extrema ignorância, a bruteza e o fanatismo do povilheu propiciam o surto destes místicos negociastas” (Lobato, 2009b, pp. 63-66). Como não rememorar Antônio Conselheiro? Em suma,

Mau-olhado é, pois, uma preciosa contribuição para o acervo nada rico do romance brasileiro. Tudo ali é genuinamente nacional. Nenhum tipo, com nenhuma cena, entremostra arte alienígena, copiada inconscientemente. Se peca, peca por exuberância. A catadupa de incidentes que o movimentam reflete bem o informe e caótico da nossa natureza indomada, alternando precipícios e monstros com remansos poéticos e beija-flores. Eis por que, até nos defeitos, *Mau-olhado* é desses romances que se nos gravam na imaginação para sempre. É a terra, é o homem, é este caos onde se elabora uma raça, falha já em várias tentativas, mas sempre teimosa, a tatear uma forma estável de equilíbrio... (Lobato, 2009b, p. 66)

Os *Ipês*, reunião dos versos de Ricardo Gonçalves, abrigava “a alma [do caipira] e nos fez sentir toda a poesia da roça e da sua gente”. O vate, irmanado “com o sentimento nacional”, transmitia o “perfume agreste, a trescalar o aroma das matas” (Lobato, 2009b, pp. 74-75). O crítico atribuiu o pioneirismo do nacionalismo na poesia a essa obra:

Ricardo foi o precursor do nacionalismo na poesia. O fundo popular da sua poesia, sob uma forma apurada e culta, deu-lhe esse admirável equilíbrio que lhe valeu a qualidade – que é sua mais que de ninguém – de grande expoente na coletividade, do mais largo expoente mesmo do sentido poético da nossa gente. Sob este aspecto, a sua obra é prodígio de equilíbrio: o máximo de inspiração sertaneja e o máximo de literatura tradução dela. Por isso, teve sempre o mais largo círculo de admiradores e o seu livro tem agora a mais vasta procura. (Lobato, 2009b, p. 75)

Com tais características, conceitua *Senhora de engenho*, romance de Mário Sette, “romance pernambucano onde paisagens e tipos realçam-se de muita cor local” (Lobato, 2009b, p. 50); considera uma das boas qualidades de *Redimidos*, de Silviano Pinto, o cenário da fazenda sertaneja nos “últimos anos do regime monárquico, quando a vida agrária do país tinha por fator único o esforço dos escravos”, entrando assim na categoria dos romances nacionais (Lobato, 2009b, p. 34); Plínio Cavalcanti debatia “os nossos mais complexos problemas nacionais” e fixaria os “aspectos fugidios da psíquica brasileira, fugidia e furta-cor” em obras por vir (Lobato, 2009b, pp. 78-79); mesmo os romances citadinos

de Lima Barreto manifestavam “a *sensação carioca*” ao conjugar “o desenho dos tipos e a pintura do cenário” (Lobato, 2009b, p. 49). As outras críticas na *Revista* manifestam argumentos semelhantes, aumentando as evidências *ad infinitum*.

Monteiro Lobato apregoava um projeto de literatura *brasileira* fundado na estética naturalista/realista, incumbindo os escritores a desvelar as realidades físicas e sociais do país. Com base nessa proposta, as obras consagraram-se-iam por sua “verdade” ao captar o “genuinamente nacional”, a “psíquica brasileira” ou “este caos onde se elabora uma raça”, tal como esclarece nas críticas. O nacionalismo lobatiano pressupõe o engajamento e a crítica social. Os escritores seriam intérpretes da terra e do homem, desnudando os ambientes por meio da verossimilhança entre a escritura e o referente. Quanto à forma, se “o objetivo de um escritor é transmitir ideias e sensações, essa transmissão será tanto mais perfeita quanto mais respeitar a psicologia média dos leitores” (Lobato, 2009b, p. 43). Isso posto, a literatura *brasileira* atingiria maior público, denunciando as duas civilizações do país: a cultura importada, “dos que vivem nas cidades”, e a cultura local, “filha da terra” (Lobato, 2009b, pp. 41-42).

O momento histórico avivou e incitou os anseios da literatura *brasileira*: a convergência entre a ascensão de São Paulo e a carência socioeconômica dos sertões, a Grande Guerra e os nacionalismos, a literatura como missão e as novas vanguardas. Com isso, Monteiro Lobato foi além da ideia de arte acrônica. Dentre os motivos da vicissitude acima tratada, estava a constatação do “*prisma que desnatura as realidades*” nas visões dos escritores citadinos. Monteiro Lobato, assim, rascunhou contos nos rincões de São Paulo, no intuito de mostrar a “verdade” do interior; assente nas experiências de promotor público e de fazendeiro norte-paulista, traçaria o caboclo incapaz de evolução e impenetrável ao progresso, “maravilhoso epítome de carne onde se resumem todas as características da espécie” (Lobato, 2009c, p. 169), Jeca Tatu.

■ Bibliografia

- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*: seguido de novos ensaios críticos. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- _____. *O rumor da língua*. Prefácio de Leyla Perrone-Moisés; tradução Mario Laranjeira; revisão de tradução Andréa Stahel M. da Silva. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- CELSO, Affonso. *Porque me ufano do meu país*. 2. ed. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1997. [1. ed. 1900].
- CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. Introdução M. Cavalcanti Proença. São Paulo: Ediouro, 2003. [1.ed. 1902].
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- KOSELLECK, Reinhart. *Estratos do tempo*: estudos sobre história. Tradução Markus Hediger. 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC-Rio, 2014.
- LOBATO, Monteiro. *A barca de Gleyre*. São Paulo: Globo, 2010a. [1.ed. 1944].
- _____. *Cidades mortas*. 2. ed. São Paulo: Globo: 2009a. [1.ed. 1919].
- _____. *Conferências, artigos e crônicas*. São Paulo: Globo, 2010b.

- _____. *Críticas e outras notas*. São Paulo: Globo, 2009b. [1.ed. 1965].
- _____. *Mundo da Lua*. São Paulo: Globo, 2008a. [1.ed. 1923].
- _____. *Na antevéspera*. São Paulo: Globo, 2008b. [1.ed. 1933].
- _____. *Urupês*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2009c. [1.ed. 1918].
- LUCA, Tania Regina de. *A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (n)ação*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- RANGEL, Godofredo. *Vida ociosa*. Prefácio de Autran Dourado. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2000.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1999.