

CENTRO DE ENSINO SUPERIOR DE JUIZ DE FORA

KARLA AP. DE FARIA SANTOS

**OS DILEMAS DA MODERNIDADE BRASILEIRA
EM MONTEIRO LOBATO:
A FIGURA CONTRADITÓRIA DO JECA TATU**

JUIZ DE FORA

2014

KARLA AP. DE FARIA SANTOS

**OS DILEMAS DA MODERNIDADE BRASILEIRA EM MONTEIRO LOBATO: A
FIGURA CONTRADITÓRIA DO JECA TATU**

Dissertação apresentada ao Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, como requisito parcial para a conclusão do Curso de Mestrado em Letras Área de Concentração: Literatura Brasileira. Linha de Pesquisa: Literatura Brasileira, tradição e ruptura.

Orientador: Prof. Dr. Édimo de Almeida Pereira

Juiz de Fora
2014

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca - CES/JF

Santos, Karla Aparecida de Faria

Os dilemas da modernidade brasileira em Monteiro Lobato: a figura contraditória do Jeca Tatu / Karla Ap. de Faria Santos. – 2014.

94 f.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2014.

Bibliografia: f. 84-90

1. Lobato, Monteiro, 1882-1948. 2. Literatura infanto-juvenil. I. Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora. II. Título.

CDD B869.0

FOLHA DE APROVAÇÃO

SANTOS, Karla Ap. de Faria. **Os dilemas da modernidade brasileira em Monteiro Lobato**: a figura contraditória do Jeca Tatu. Dissertação apresentada ao Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, como requisito parcial para a conclusão do Curso de Mestrado em Letras, realizada no 2º semestre de 2014.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Édimo de Almeida Pereira
Orientador

Prof. Dr. Luiz Fernando Medeiros de Carvalho
Examinador Interno

Prof. Dr. Anderson Pires da Silva
Examinador Externo

EXAMINADA EM: ____/____/____.

Dedico este trabalho à minha família que sempre esteve presente, e em especial a minha mãe, que soube conduzir com rigor e, na hora certa, minhas responsabilidades acadêmicas.

AGRADECIMENTOS

A concretização desta dissertação somente foi possível devido ao trabalho e envolvimento de várias pessoas amigas. São inúmeros os sentimentos de agradecimento a todos que, no decorrer deste curso, me incentivaram, me apoiaram e, de certo modo, souberam conviver com minha ausência.

A Rejane que, muito mais que amiga, foi mais uma vez a maior incentivadora dos meus estudos, agradeço, pela compreensão, paciência, conselhos e amizade demonstrados sempre.

A todos os professores com os quais cursei disciplinas e que contribuíram demais para meu aprimoramento intelectual e pessoal.

Ao Professor Doutor Anderson Pires da Silva, pela orientação democrática, segura e, sobretudo amiga, que com seu apoio transformou a minha angústia em prazer com as leituras. Muito obrigada por ter me estimulado a escrever de forma tranquila.

Aos Professores Doutores Édimo de Almeida Pereira, por ter assumido função de orientador posteriormente ao início dos trabalhos, e Moema Rodrigues Brandão Mendes, pelo suporte após assumir a coordenação do Curso de Mestrado em Letras do CESJF.

E aos professores que integraram a banca de qualificação desta dissertação, por terem compartilhado suas experiências, resultando no trabalho de dissertação aqui exposto.

Parece que o segredo de escrever e ser lido está em duas coisas – ter talento de verdade e escrever com a maior aproximação possível da língua falada, sem perder, portanto, nenhum dos farelinhos ou sujeirinhas da vida, pois é aí que se escondem as vitaminas do misterioso e perturbador ‘que’ das verdadeiras obras d’arte.

Monteiro Lobato

RESUMO

Neste trabalho analisamos a forma como Jeca Tatu, após ter sido previamente julgado e condenado como “parasita da terra” por seu criador, transforma-se em símbolo da luta por melhoria das condições e qualidade de vida, do homem do campo, em uma época em que o país passava por grandes transformações principalmente políticas e culturais e a modernidade e o progresso chegavam de forma avassaladora a determinadas regiões do país, alterando questões sociais e sanitárias até então ignoradas pelo sistema governamental daquele período. Em um artigo publicado no jornal O Estado de São Paulo com o título de Velha Praga, Monteiro Lobato torna pública a imagem do caboclo que residia em suas terras, qual seja, a imagem de um indivíduo preguiçoso e vagabundo, assim captada pelo, até então, Lobato fazendeiro. Já em seu outro artigo, intitulado Urupês, surge o personagem Jeca Tatu, que será posteriormente reconstruído, sob a forma de anti-herói, na quarta edição do livro a que o escritor deu também o nome de **Urupês**. Nessa ocasião, havendo tomado conhecimento das reais condições sanitárias do país, Monteiro Lobato revê suas concepções sobre a imagem do caboclo, penitenciando-se perante o público que anteriormente vira o homem simples do campo ser duramente criticado.

Palavras-chave: Literatura Brasileira. Monteiro Lobato. Jeca Tatu. Modernidade.

ABSTRACT

In this study we analysed how Jeca Tatu, having previously been tried and convicted as a “parasite of the earth” by his creator, becomes a symbol of the struggle for better conditions of life of the rural worker at a time when the country was undergoing major transformations, mainly political and cultural, and modernity and progress were sweeping certain regions of the country, changing social and sanitary issues previously ignored by the governmental system of that period. In an article published in the newspaper *O Estado de São Paulo* under the title of *Velha Praga* [Old Scourge], Monteiro Lobato makes public the image of the hillbilly who lived on his land, that is, the image of a lazy vagrant, perceived as such until then by Lobato the farmer. On the other hand, in his other article, entitled *Urupês*, the character Jeca Tatu appears, later to be reconstructed in the form of an anti-hero, in the fourth edition of the book that the writer also called *Urupês*. On this occasion, having found out about the real sanitary conditions of the country, Monteiro Lobato revises his views on the image of the hillbilly, apologising to the readers who had previously seen the simple rural worker harshly criticised.

Keywords: Brazilian Literature. Monteiro Lobato. Jeca Tatu. Modernity.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 A QUESTÃO DO RURALISMO NA LITERATURA	17
2.1 A PRESENÇA NA VIDA RURAL NA ESCRITA DE LOBATO	20
2.2 A QUESTÃO DO PRÉ-MODERNISMO	24
2.3 CAMPO X CIDADE	28
2.4 A POLÊMICA COM OS MODERNISTAS	36
3 A MODERNIDADE BRASILEIRA	43
3.1 O NACIONALISMO DE LOBATO	48
3.2 O TIPO JECA TATU	53
3.3 VISÃO CONTRADITÓRIA DE LOBATO SOBRE O TRABALHADOR RURAL --	58
4 O ESCRITOR COMO FIGURA PÚBLICA	63
4.1 A ATUAÇÃO NA REDAÇÃO DE JORNAL.....	66
4.2 A RELAÇÃO DE PODER COM A PALAVRA IMPRESSA	69
4.3 MONTEIRO LOBATO COMO ESCRITOR HOJE	75
CONCLUSÃO	82
REFERÊNCIAS	84
ANEXOS	91

1 INTRODUÇÃO

Com a inserção do Brasil na *Belle Époque*, momentos políticos desestabilizaram e reajustaram socialmente a vida da população pobre do Rio de Janeiro. Oswaldo Cruz inicia a campanha pela extinção da febre amarela, e o Prefeito Pereira Passos torna-se o Barão Haussmann¹ do Rio de Janeiro, ainda que suas reformas, amplificadas pelas demolições, não tenham tido o grau de complexidade das realizadas em Paris. O Rio de Janeiro foi palco de uma forte reforma dos costumes, na tentativa de dar-lhe uma fisionomia parisiense. Foi o período do “bota-abaixo”. E a transformação da paisagem urbana ia se refletindo na paisagem social e igualmente no quadro de nossa vida literária. (BROCA, 1960, p.3)

Os interesses políticos forçaram a retirada da população dos locais de moradia “empurrando-a” para os morros, tudo isso para que as grandes avenidas e portos pudessem ser abertos dando passagem ao progresso que chegava, o qual permitia o enriquecimento dos poderosos sobreposto à miséria do povo. Surgiram aí os primeiros problemas de saúde pública, quando a população, expulsa de suas residências, passou a se acumular nas chamadas “cabeças de porco”. Preocupados com o aparecimento de doenças, principalmente a varíola, iniciaram-se as primeiras campanhas de vigilância sanitária acompanhadas da vacinação obrigatória, em que, não só as casas, mas também os corpos passaram a ser devassados em nome de um controle da saúde pública, dando motivos ao que se chamou “Revolta da Vacina”. Tumulto e desordem foram palavras fáceis e comumente aplicadas à dinâmica das capitais já republicanas. Às elites emergentes imputava-se o dever de livrar o país do que consideravam atraso, atribuído ao passado colonial e imperial do país, visível na aparente confusão dos espaços urbanos, ruas populosas e barulhentas, habitações superlotadas, e epidemias que se alastravam com rapidez pelos bairros. (SEVCENKO, 1998, p.132)

A ênfase na divisão da sociedade em grandes cidades industrializadas e na visão do campo como “indolente” fez com que um novo tipo de preconceito aparecesse entre a população, e aqui podemos citar os posicionamentos contrários

¹ Nomeado prefeito de Paris, tinha o título de Barão. Foi o grande remodelador da capital francesa, cuidando do planejamento da cidade, durante 17 anos, com a colaboração de arquitetos e engenheiros renomados de Paris na época.

dos ocupantes de uma elite urbana em desfavor da boemia, obviamente seguida pelas serenatas, e das manifestações festivas de religiosidade popular como a festa de Judas e o Bumba-meu-boi, não esquecendo também a capoeira jogada pelos negros.

As cidades eram vistas como fontes de produção e acumulação de riquezas, enquanto o campo, que seguia o ritmo da natureza, mesmo sendo o café o principal produto de exportação do país, era visto como o símbolo do atraso e do antigo regime político.

Segundo Raymond Williams (1989), “o campo e a cidade são realidades históricas em transformação tanto em si próprias quanto em suas inter-relações”. As concepções a respeito desses espaços assumiram diversas formas ao longo do tempo. Nos séculos XVI e XVII, a cidade esteve associada ao dinheiro e à lei; no século XVIII, à riqueza e ao luxo; no XX, à imagem da turba, das massas; no final do XIX e durante o XX, à cidade coube a imagem da mobilidade e do isolamento. Enquanto o campo esteve sempre coligado à ideia de estabilidade. Para este teórico, as mudanças ocorridas nas relações entre campo e cidade se deram especificamente na Inglaterra, após a Revolução Industrial.

Durante a década de 1870, graças ao declínio da região cafeeira do Vale do Paraíba e algumas áreas de produção de açúcar, muitos proprietários de plantações investiram não só na indústria têxtil de algodão, mas também em outros setores industriais. A implantação de uma rede ferroviária em todo o território nacional também estimulou o surgimento de novas atividades industriais, principalmente em São Paulo. Foi um período em que a indústria brasileira, como um todo, também experimentou um grande impulso.

Alguns fatores foram determinantes e contribuíram para o desenvolvimento industrial brasileiro a partir de 1930, tais como, o grande êxodo rural, devido à crise do café; o conseqüente aumento da população urbana, que foi constituir um mercado consumidor e mão de obra; a redução das importações em função da crise mundial – gerada a partir da Segunda Guerra Mundial – que favoreceu o desenvolvimento industrial livre de concorrência estrangeira.

Esse desenvolvimento ocorreu principalmente em São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Rio Grande do Sul, definindo a grande concentração espacial da indústria, que permanece até hoje. No início da Segunda Guerra, o crescimento diminuiu porque o Brasil não conseguia importar os equipamentos e máquinas de

que precisava, o que sinaliza a importância de um país possuir uma indústria de bens de capital.

Apesar disso as exportações brasileiras continuaram a se manter, acarretando um acúmulo de divisas. A matéria-prima nacional substituiu a importada. Ao final da guerra já existiam indústrias com capital e tecnologia nacionais, como a indústria de autopeças.

Para Enid Yatsuda (2002), a conjuntura que melhor explicita a oposição caipira *versus* citadino é a do desenvolvimento da industrialização, que trouxe à tona a chamada ideologia da modernização. Nesse momento, para os defensores da principiante industrialização brasileira, o caipira, enquanto representante do campo, tornou-se símbolo do atraso. Mais do que isso, passou a ser considerado como o elemento que impedia o desenvolvimento da nação, agora localizado na zona urbana.

A partir de meados do século XIX, o imaginário paulista esteve pautado nas ideias de progresso e modernidade, concepção essa mais difundida depois do advento da República, em que os republicanos viam com desprezo o passado colonial e imperial, considerando estes modelos como formas atrasadas de vida.

Assim, cada vez mais as referências europeias e, posteriormente, norte-americanas, foram trazidas como padrão a ser seguido, em detrimento do patrimônio cultural nacional.

Moralista e doutrinador aguerrido, Monteiro Lobato assumiu posição ambivalente dentro do Pré-Modernismo. O criador do Jeca criticava bravamente a vanguarda, depois de Euclides e de Lima Barreto, ninguém melhor que Lobato soube apontar as mazelas físicas, sociais e mentais do Brasil oligárquico da Primeira República. (BOSI, 1966, p.67)

Em um artigo publicado no “Estadinho”, Monteiro Lobato celebrizaria Anita Malfatti, mas ao mesmo tempo a faria sofrer e a traumatizaria para o resto da vida. Retratando de uma forma fria e certas vezes cruel, Lobato faz comparações entre os artistas “normais” e que, segundo ele, fazem arte pura, e os que veem anormalmente a natureza e a interpretam baseados em teorias de escolas rebeldes. Refere-se à obra de Anita como algo que era torcido para a má direção, mas ao mesmo tempo exalta preciosas qualidades latentes poucas vezes vistas.

Rumo à Semana de Arte Moderna mostram-se solidários à pintora neste momento Oswald de Andrade, Di Cavalcante e Mário de Andrade, entre outros

nomes da literatura e das artes. Porém, dentre todos os engajados no movimento, Oswald de Andrade foi o único que defendeu Anita Malfatti publicamente em um artigo publicado no *Jornal do Commercio*:

[...] Exigiria longos artigos discutir-se a sua complicada personalidade artística e o seu precioso valor de temperamento. Numa pequena nota cabe apenas o aplauso a quem se arroja a expor, no nosso pequeno mundo de arte, pintura tão pessoal e tão moderna. (BRITO, 1997, p. 55)

Conforme Nicolau Sevcenko (1998), no início do século XX,

o único veículo de ampla penetração era a imprensa. Esta, por sua vez, era monopolizada por três formas culturais competindo entre si: a literatura, a ciência e o jornalismo.

Embalada pelo naturalismo e pelo realismo na literatura, reforçou-se a noção de que esta, a literatura, teria uma função documental, o que lhe permitiu atingir um lugar de destaque no universo do intelectual. Conferiu-se à literatura uma dimensão explicativa, e não raramente militante do mundo, com o compromisso de narrar e explicar a natureza, o homem, a cultura e as próprias nações. Visão segundo a qual a literatura seria um produto da vida social podendo ser lida como documento que a revelasse. (XAVIER, 2010, p.31)

Uma figura contraditória, poderíamos defini-lo assim, Monteiro Lobato ora assumiu posições polêmicas, ora se antecipou a seu tempo. Da mesma forma em que se mostrava escritor criativo, mostrava-se crítico contumaz de situações políticas que faziam com que sua figura refletisse posições ou situações até então polêmicas devido aos conflitos por estas geradas. Contudo, não se importava em mudar de opinião, passando a aceitar termos (futurismo) e situações (modernidade) que não mais dependiam de sua opinião ou vontade.

Monteiro Lobato foi 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 uma visão complexa da realidade. O público aparece como potencialidade em seus textos e não como mero receptor passivo da informação. A literatura militante de Lobato procurava conquistar um público cada vez mais amplo,

apontando para seus leitores os problemas do país e convidando-os 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 é fácil notarmos tal característica ao longo de toda a sua obra.

Já no seu primeiro livro de contos, **Urupês**, Monteiro Lobato incorpora dois artigos que publicara n'O Estado de S. Paulo: "Velha Praga" e "Urupês", e com eles o escritor paulista denuncia as queimadas, comuns nas regiões interioranas do estado, e cria um dos seus principais personagens, o Jeca Tatu, avesso à imagem romântica do caboclo, para revelar, segundo o autor, a "verdadeira" face do homem do campo: a indolência. Neste artigo é possível perceber o ódio – muito mais por parte do fazendeiro do que por parte do escritor – contra aquilo que Monteiro Lobato denominou "mal" do caboclo, ou seja, a preguiça e a vagabundagem, assim entendidas pelo autor até aquele momento.

Os olhos do então fazendeiro e já escritor do interior paulista identificavam em "Jeca Tatu" uma síntese das mazelas nacionais. O personagem lobatiano – um caboclo, mestiço, de barba rala – caía nas graças do público letrado principalmente por proporcionar a identificação da maioria dos tipos humanos que compunha a população brasileira, formada por trabalhadores rurais, em meio ao atraso e à inferioridade do país em relação às nações hegemônicas, "civilizadas". Com efeito, a versão originária do "Jeca" demonstrava significativamente a percepção das elites sobre o povo brasileiro. Em seu livro **Urupês**, já com o personagem Jeca Tatu, Monteiro Lobato procede à construção do que havia dito anteriormente, porém em forma de um anti-herói, a imagem do caboclo preguiçoso, que nada produz e só vive do que a terra é capaz de lhe dar. Um indivíduo estático em sua posição característica, de cócoras, que apenas assiste à vida passar sem tomar nenhuma atitude.

Em seu livro **O problema vital** – que alerta quanto ao problema do saneamento do país e é inteiramente dedicado à campanha da vacinação, reunindo uma série de artigos –, Monteiro Lobato resgata a figura do caboclo, o que pode ser notado já a partir da epígrafe escolhida: "O Jeca não é assim: está assim". Nesta obra, o escritor reafirma sua fé no brasileiro, reconhecendo que este não era preguiçoso e, sim, doente. As denúncias lobatianas sobre o estado da saúde do povo provocaram grande repercussão na opinião pública, obrigando o governo a adotar providências. A lista poderia continuar e seria extensa. O que é preciso frisar

é o engajamento do escritor em praticamente todas as questões sociais do país: queimadas, saneamento, petróleo, eleições, entre outras que faziam parte do cotidiano do povo brasileiro, sempre questões da ordem do dia. E foi este o material sobre o qual Monteiro Lobato se debruçou para elaborar o enredo de seus livros. 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, portanto, visava a um único objetivo, ampliar o número de leitores. Para tanto, preconizava uma estética de fácil apreensão, o cultivo de um estilo que refletisse uma oralidade tipicamente nacional, livre de imitações.

Mas seu compromisso com os leitores e com os outros escritores não permitia abrir mão de seus princípios: sua literatura era eminentemente militante, crítica e social, voltada para os problemas que assolavam a nação, e a linguagem literária, por sua vez, ainda que destinada ao grande público, era elegante e apurada, cuidadosamente construída.

2 A QUESTÃO DO RURALISMO NA LITERATURA

Dentro da literatura brasileira, o que estamos pensando como ruralismo está ligado à representação da vida rural, do trabalhador rural, o universo de culturas tradicionais do homem do campo. Porém, este conceito se confunde com o conceito de regionalismo, que exprime o estilo literário, e aquele, o ruralismo, vem indicando o registro da vivência no campo em relação às formas de representá-la.

Afrânio Coutinho (1969, p. 220) define o regionalismo de duas maneiras. Em primeiro lugar, num sentido largo “toda obra de arte é regional quando tem por pano de fundo alguma região particular ou parece germinar intimamente nesse fundo”. Num sentido mais estreito, para ser regional, “uma obra de arte não somente tem que ser localizada numa região senão também deve tirar sua substância real desse local”.

Segundo José Mauricio Gomes de Almeida (1981, p. 47) para usar o regionalismo como deve ser, é preciso que este seja bem compreendido, e o define da seguinte forma, uma vez que para este teórico uma região implica uma parte dentro de um todo: a “arte regionalista *stricto sensu* seria aquela que busca enfatizar os elementos diferenciais que caracterizam uma região em oposição às demais ou à totalidade nacional”.

Para Alfredo Bosi (1969, p.12-13), o termo regionalismo utilizado para definir parte da prosa narrativa pré-modernista é, embora imperfeito, sintomático, porém não exaure o romance da época, uma vez que se atém apenas ao fator ambiental, geográfico, das obras. Melhor seria a utilização do termo “nacionalismo” em sentido lato, que inclui atitudes polêmicas, sentimentais ou irônicas e que vai de Euclides da Cunha a Monteiro Lobato, passando por Graça Aranha e Lima Barreto e que, de qualquer forma, trata-se de um prelúdio inequívoco do Modernismo.

Conforme descrito por Mário Vieira de Mello (1963, p.3-17), ao abordar a questão do subdesenvolvimento e cultura, na década de 30 criou-se a expectativa do “país novo”, quando então nos eram atribuídas grandes possibilidades e expectativas de progresso em um futuro bem próximo.

Junto a isto, produziu-se na literatura atitudes que puderam ser consideradas fundamentais, tais como: o interesse pelo exótico, o respeito pelo grandioso e a

esperança. Formulada a ligação de “terra bela – pátria grande” o que se pôde observar foi que a tomada de consciência do subdesenvolvimento trouxe a realidade no sentido de que a pobreza e a miséria do interior, assim como as técnicas agrícolas, eram arcaicas ao mesmo tempo em que seu nível cultural era totalmente estagnado. Contudo isso declarado, e diante da constatação de que o presente era pessimista e o futuro provavelmente um problema, tomou-se a decisão de lutar realizando-se, assim, reformulações políticas.

Em países de cultura pré-colombiana, nos quais a diversidade linguística é ainda dominante e com diversos outros idiomas tentando ocupar o seu lugar, o analfabetismo talvez seja o fator mais prejudicial à existência da literatura. Ligados ao analfabetismo e também prejudicando a disseminação da literatura soma-se a problemática da debilidade cultural, ou seja, a falta de meios apropriados para a difusão da cultura como, por exemplo, editoras, jornais, revistas e até e principalmente bibliotecas. Contudo, não podemos culpar o analfabetismo como fator único para explicarmos a fraqueza de outros setores, embora este seja uma característica básica dos países subdesenvolvidos no que diz respeito à cultura. A falta de interesse do público talvez possa ser também atribuída aos maus hábitos editoriais e à falta de comunicação, gerando assim uma não absorção do volume de obras literárias produzidas.

Para Antonio Candido (2003, p.144), mesmo sendo considerados países subdesenvolvidos (os da América Latina), não podemos nos esquecer de que modernos recursos audiovisuais podem motivar e alterar processos de criação e que, quando as grandes massas atingirem um nível maior de instrução poderão buscar não mais nos livros a satisfação de suas necessidades culturais e literárias, mergulhando dessa forma numa fase folclórica (cultura massificada). Desse modo, as grandes massas poderão fazer com que a alfabetização não seja a forma e o motivo para o aumento do número de leitores de literatura. A atenção dos indivíduos pode ser captada por meio de outros recursos tais como o rádio e a televisão; por esses meios pode-se difundir não apenas valores, mas também ideias que os aproximem dos interesses político-econômicos do país que as criaram. Para evitar que seja conduzida por instrumentos e valores das culturas de massa, cabe diretamente à literatura latino-americana uma constante vigilância de maneira a que não seja seduzida, uma vez que não é de seu interesse passar da segregação

aristocrática para a manipulação dirigida das massas em uma era de propagandas. Nesse passo, ainda conforme o teórico em questão,

O analfabetismo e a debilidade cultural não influem apenas nos aspectos exteriores que acabam de ser mencionados. Para o crítico é mais interessante a sua atuação na consciência do escritor e na própria natureza da sua produção (CANDIDO, 2003, p.146).

Entretanto, como por aqui não existia público suficiente, os autores escreviam como se os europeus fossem seu público prioritário e principalmente ideal, desvinculando-se, dessa forma, de sua terra. Para compreendermos bem as questões da influência estrangeira, a “dependência cultural” deve ser observada e refletida sob o prisma do atraso e do subdesenvolvimento e ficará mais clara se a abordarmos a fundo. A utilização de línguas estrangeiras para redigir obras era considerada como marca de um aristocratismo alienador, uma vez que as elites imitavam não só o lado bom, mas também a face má das sugestões europeias. Dessa forma podemos ver que, junto ao esforço de se superarem um ao outro, o analfabetismo e o requinte, o regionalismo e o cosmopolitismo podem ter suas raízes bem misturadas no solo da incultura.

Candido (2003), em seu ensaio “Literatura e subdesenvolvimento”, aponta a existência de três tipos de regionalismo brasileiro: o regionalismo pitoresco, o problemático e o super-regionalismo.

Essa literatura regionalista, pelo caráter pitoresco, pareceu conservadora porque evitava os problemas reais em favor de uma idealização. O regionalismo pitoresco apresentava-se menos politizado e com certeza mais ufano; portanto, após ser considerado em muitos países como a verdadeira literatura, foi há muito relegado à categoria de subliteratura, comprometendo de certa forma algumas obras que principiaram com o romantismo. Coutinho (1969, p. 219) afirma que o regionalismo romântico é “uma forma de escape do presente para o passado”, ou seja, um passado previamente idealizado e que se utiliza de um desejo de compensação.

Por sua vez, Candido (2003, p.160), ainda a respeito da presença do regionalismo na literatura brasileira, pontua que:

O regionalismo foi uma etapa necessária, que fez a literatura, sobretudo o romance e o conto, focalizar a realidade local. Algumas vezes foi oportunidade de boa expressão literária, embora na maioria os seus produtos tenham envelhecido. Mas de um certo ângulo talvez não se possa dizer que acabou; muitos dos que hoje o atacam, no fundo o praticam. A realidade econômica do subdesenvolvimento mantém a dimensão regional como objeto vivo, a despeito da dimensão urbana ser cada vez mais atuante.

Por fim, o teórico em questão nos dá notícias do super-regionalismo, que era nutrido de elementos não realistas, como por exemplo, o absurdo e a magia ou o fantástico, este que foi tendência nas obras infantis de Monteiro Lobato, principalmente no **Sítio do pica-pau amarelo**, onde o rural ou o ruralismo se misturavam à fantasia. E é com esta obra que Monteiro Lobato inicia sua literatura infantil, apostando alto na fantasia, tendo suas principais ações pautadas na curiosidade e na imaginação, assim como na independência dos personagens, pelo espírito crítico e claro, e ainda pelo humor, que não poderia faltar por se tratar de obra infantil. Sobre esse aspecto, as palavras de (ALVAREZ, 1982, p. 48) sinalizam que:

A atmosfera mítica do Sítio excede os limites reais de um verdadeiro sítio, dentro da realidade brasileira. O Sítio, em verdade, extrapola o círculo da realidade, para se projetar no simbolismo e na imaginação que povoam a mente infantojuvenil e que foram permanentemente excitados por Lobato, ao longo de toda a extensa série do Pica-pau Amarelo.

A par disso, remetemo-nos à seção seguinte, na qual se encontram a abordagem e a discussão a respeito da maneira *sui generis* como Monteiro Lobato se apropriou do que poderíamos então designar como super-regionalismo, trazendo-o para os polêmicos e questionáveis limites de sua criação ficcional voltada para o público infantil.

2.1 A PRESENÇA DA VIDA RURAL NA ESCRITA DE MONTEIRO LOBATO

Nascido em 18 de abril de 1882, Lobato só tinha dúvidas se fora de dia ou à noite. Diziam as más línguas que fora numa madrugada, isso só para contrariar; e mesmo assim o escritor concordou. Nascia à madrugada, uma bela madrugada de abril.

Este neto de visconde, vindo ao mundo em uma época em que o nascimento de um homem era sempre motivo de comemorações, nasceu livre, em um latifúndio, que até então cercava a sua infância. O próprio Lobato se considerava livre como as asas de um besouro e ninguém nunca ousou quebrar essas asas, que foram utilizadas para alçar voos altos a favor dos menos favorecidos.

Segundo Lobato, toda a natureza que o cercou durante sua infância e adolescência era tão poética como a da região de sítios e de fazendas que surgiam às margens de rios e riachos do Vale do Paraíba. Para o escritor poesia, amor e liberdade era uma tríade essencial em sua vida.

Se bucólicas lembranças houve na minha infância, houve também lírios do brejo, negrinhas maltratadas, cachorros perdigueiros fatalizados à sombra dos lobisomens, arrancos e espantos em forma de gente, tantas trágicas fantasias que a realidade imaginou para mim, dando-me, de mão beijada, a inspiração para os contos de *Urupês*, *Cidades Mortas* e *Negrinha* (LOBATO *apud* DANTAS, 1973, p. 12-13).

Monteiro Lobato foi criado no interior de São Paulo (Taubaté) em uma fazenda de seu avô, onde viveu tudo o que era permitido a uma criança, sempre rebelde, a correr pelo mato, não temia o menor perigo, ou seja, já trazia guardadas algumas coisas de Pedrinho, adorando caçadas e pescarias.

Em suas lembranças guardava “um largo portão de cor indefinida e foi esse portão que deu acesso, anos mais tarde, à minha imaginação a criar o *Sítio do picapau amarelo*” assim como as brincadeiras com sabugos de milho deram origem ao Visconde de Sabugosa e as caçadas às reinações de Pedrinho (LOBATO *apud* DANTAS, 1973, p. 27).

Sobre a infância, que para o escritor se mostrou rica em experiências, Lobato acrescentaria ainda outras opiniões como a seguinte:

Acho a criatura humana muito mais interessante no período infantil do que depois de idiotamente tornar-se adulta. As crianças acreditam cegamente no que digo: o adulto sorri com incredulidade. [...] Quando falo às crianças de pó de pirlimpimpim, não há uma só que duvide dessa maravilha. Já o adulto sorri imbecilmente – e tenho de explicar-lhe ao ouvido que pó de pirlimpimpim é um sinônimo pitoresco do que, sem pitoresco nenhum, eles chamam imaginação (LOBATO *apud* DANTAS, 1973, p. 27).

Posteriormente, Monteiro Lobato se forma em Direito pela Faculdade de Direito de São Paulo, no Largo de São Francisco, é nomeado promotor e se casa, passando a ter residência fixa em Areias. Em 1911, em decorrência da morte de seu avô, o Visconde de Tremembé, Monteiro Lobato transforma-se em um senhor de terras, recebendo como herança a fazenda Buquira, a qual, acrescida de outras terras também herdadas, chegava a quase dois mil alqueires. Assim, deixa a promotoria de Areias e muda-se com a família, já composta por dois filhos, para a fazenda.

Apesar de toda aquela imensidão de terras, a qualidade das mesmas não era muito boa, Lobato se esforça para tornar a fazenda novamente produtiva e, dessa forma, conseqüentemente rentável. Muitos de seus esforços foram em vão, isto porque a lavoura de café, milho e feijão, um dos investimentos de Lobato, não era favorecida na época devido à política econômica do governo.

Três anos após iniciadas as suas atividades como fazendeiro e já tendo principiada a guerra na Europa, as finanças da fazenda não andavam nada bem. Para complicar ainda mais esta situação, após um desentendimento com seu administrador, este planeja, por vingança, levar embora da Buquira todos os funcionários e moradores, deixando o seu proprietário sem quaisquer auxiliares. Felizmente, o episódio foi controlado, mas em relação às finanças nada mudou.

Estas e muitas outras lembranças ajudaram Monteiro Lobato a compor seus principais contos. Enfim, seu amor pela coragem teve suas raízes na infância. “Diante do perigo nunca recuei na vida; penso que essa coragem física muito me ajudou a vencer na luta que empreendi nos negócios, nas campanhas cívicas, nas denúncias deflagradas” (LOBATO *apud* DANTAS, 1973, p.13-14). O escritor ainda acrescentaria:

Eu sou o vale; o vale está em mim. Ligamos nossos destinos. O sentido telúrico que há nesta região vai determinar muita coisa na minha literatura. Os contos pesados, os contos com as vozes da terra já começaram a ser escritos (LOBATO *apud* DANTAS, 1973, p. 47).

Munido dessa coragem e de uma característica insatisfação contra a forma como as relações entre fazendeiros e empregados se davam no meio rural, Monteiro Lobato resolve liderar a oposição política municipal, que também não resolveu seus problemas. Dessa maneira, redige uma carta para a seção de queixas e reclamações do jornal **O Estado de São Paulo** quando dá início a uma escrita “rural”, onde denuncia o hábito do caipira de tocar fogo no mato, sendo este, dentre os infundáveis problemas existentes, o principal responsável pelo empobrecimento e consequente esterilidade futura das terras até então produtivas. Lobato passa a observar com interesse o mundo rural, e em novembro de 1914 escreve “Velha Praga”, nome de seu primeiro texto, que o deixa muito famoso. Neste texto surge a figura do anti-herói Jeca Tatu, o alvo de sua indignação. Seguidamente, Monteiro Lobato escreve e publica o não menos piedoso “Urupês”, que veio a corroborar com toda a insatisfação dos velhos fazendeiros paulistanos com a República, uma vez que se sentiam lesados pela política. As letras do escritor de Taubaté configuravam assim a imagem do trabalhador do campo:

Nada o esperta. Nenhuma ferrotoada o põe de pé. Social como individualmente, em todos os atos da vida, Jeca, antes de agir, acocora-se.

Jeca Tatu é um piraquara do Paraíba, maravilhoso epítome de carne onde se resumem todas as características da espécie. (...) De pé ou sentado as idéias se lhe entramam, a língua emperra e não há de dizer coisa com coisa (LOBATO, 2007, p. 169).²

A sua repercussão como escritor foi grande e torna-se autor não só conhecido como também discutido e, mesmo assim, insatisfeito.

Depois de fazer vários planos, na tentativa de mudar o rumo de sua vida, entre eles a administração de um colégio, de um sanatório e até a exploração comercial do Viaduto do Chá, Monteiro Lobato resolve vender a fazenda, de porteira fechada, e partir para São Paulo em busca de novas oportunidades.

² Vale ressaltar que nesta dissertação será mantida a ortografia original de acordo com a época em que as obras foram publicadas.

Como investimento e realização pessoal, em 1918, Lobato compra a **Revista do Brasil**, da qual já participava como colaborador, assinando contos e artigos. Passa de escritor a escritor-editor, assim como de escritor-editor para empresário da cultura, investindo em divulgação e vendas, transformando a revista em um negócio lucrativo.

Em 1919, Rui Barbosa de Oliveira, em campanha eleitoral, convoca Monteiro Lobato juntamente com o personagem Jeca Tatu, para este último se transformar em personagem principal de propaganda contra o descaso do governo para com a saúde pública do país (LAJOLO, 2006, p. 89). Monteiro Lobato, que já havia reconhecido a situação da saúde deste seu agora “amigo”, Jeca Tatu, aceita o convite do “Águia de Haia” e cria o Jeca Tatuzinho, personagem cuja imagem passa a ser utilizada pela indústria farmacêutica. O escritor tentaria, dessa maneira, a reabilitação da imagem do Jeca, uma vez que este não poderia mais ser considerado preguiçoso e indolente, mas, sim, um doente e mais uma vítima da falta de políticas públicas de saneamento, concluindo assim o que se fazia necessário contra a doença: “bastam apenas duas coisas para combatê-la, defender os pés das infecções pelo uso do sapato, e evitar a infecção pelo uso da fossa”.

Com a recuperação da saúde, o primeiro Jeca adquire cidadania, porém o segundo, o Jeca Tatuzinho, foi quem caiu nas graças do povo, uma vez que, como personagem de propaganda, sua imagem chegou a todas as comunidades e regiões deste país.

E como se não bastassem os dois primeiros Jecas, um criado pela total intolerância de um proprietário rural, o outro nascido para corrigir a falha cometida com o anterior, surge em 1947, também por intermédio da escrita de Monteiro Lobato, publicada em folhetim no jornal **Tribuna Popular**, o Zé Brasil. Este surge em um momento em que Lobato já não respirava mais aquele paternalismo quase ingênuo de anos anteriores e, sim, vivia uma consciência em relação às verdadeiras condições políticas e sociais do Brasil e defendia a legalidade do PCB - Partido Comunista Brasileiro.

Utilizando-se deste novo Zé Brasil, Lobato discute a precariedade da situação do sistema econômico e agrário brasileiro, tudo isso em um “livrinho” mais uma vez patrocinado, pela Editorial Vitória – onde difundia textos comprometidos com o PCB e que obviamente não durou muito – tendo sido cassado e apreendido, o que fez

com que o interesse pelo mesmo só aumentasse e fizesse surgir edições clandestinas.

2.2 A QUESTÃO DO PRÉ-MODERNISMO

Dentro de um contexto histórico, o Pré-modernismo no Brasil pode ser marcado pelo fim do século XIX e pelas duas primeiras décadas do século seguinte, bem como pela existência de uma sociedade brasileira que admitiu um esquema de distribuição didática dividida em dois tipos de classes: a conservadora, reacionária a mudanças, ou seja, a classe dominante, representada pelos cafeicultores e pecuaristas e pela burguesia industrial que nascia em São Paulo e no Rio de Janeiro, com predomínio da cultura cafeeira; e a nova classe social que exigia algumas soluções imediatas, constituída, por exemplo, pelos imigrantes europeus, pelos negros recém-libertados, e por isso mesmo, marginalizados.

Criado para designar um período cultural no Brasil, o termo Pré-modernismo, que cronologicamente vai do princípio do século XX à Semana de Arte Moderna, pode ser entendido em dois sentidos “nem sempre coincidentes”, segundo nos aponta Alfredo Bosi.

- 1.º) dando ao prefixo “pré” uma conotação meramente temporal de anterioridade;
- 2.º) dando ao mesmo elemento um sentido forte de precedência temática e formal em relação à literatura modernista” (BOSI, 1969, p. 11).

Conforme podemos verificar, um dos sentidos enumerados pelo teórico em questão é meramente temporal, ou seja, de anterioridade; e o outro contém a acepção de precedência temática e totalmente formal em relação à literatura modernista. Neste período os gêneros literários já existentes indicam uma continuidade e uma estilização dos estilos cultivados por escritores realistas, naturalistas e parnasianos.

Justificando o segundo critério de definição do Pré-Modernismo, escritores como Monteiro Lobato, Lima Barreto e Graça Aranha, interessados no que já se chamava de “realidade brasileira”, conseguem acrescentar algo de novo à literatura

nacional, chegando-se assim a uma nova forma de se ver e escrever sobre os problemas não só sociais como morais do país. A literatura Pré-Modernista, vista sob o prisma do conteúdo e da problemática externa, vem refletir situações consideradas novas, tais como, as alterações de paisagem e vida social da capital (Coelho Neto), a imigração alemã no Espírito Santo (Graça Aranha), a miséria do caboclo principalmente nas zonas de decadência econômica (Monteiro Lobato) e a análise do sertanejo nordestino (Euclides da Cunha). Quanto à expressão estilística desses autores, é o estudo individualizante que poderá determiná-la com precisão (BOSI, 1969, p.13).

Enquanto a poesia transitava entre o Neoparnasianismo e o Neossimbolismo, a prosa já se identificava e se fixava no regionalismo, contudo há que se distinguem os tipos de regionalismo, quais sejam, o regionalismo sério que se baseia em pesquisa e no íntimo sentimento da terra e do homem, e também o regionalismo pitoresco ou de fachada, baseado em linhas de idealização autoral acerca de uma suposta realidade de uma dada região brasileira.

Alguns fatores externos contribuíram para a alta regionalista, entre eles a Abolição e a República, que podem ser consideradas a mola social e política para o surgimento renovador do interesse literário pela vida brasileira, ou do brasileiro; e a isto se juntaram também as questões econômicas que alteraram a cara do país, como, por exemplo, a imigração europeia, a expansão do café, a inquietação social e o surgimento nos grandes centros de uma massa de trabalhadores a duras penas regularmente reconhecidos e outras tantas de trabalhadores submetidos à informalidade, ao largo do reconhecimento pelas instâncias sociais. Já os considerados regionalistas típicos preferiam evitar tais “problemas”, mantendo-se em seu mundinho provinciano e ainda pouco explorado pela literatura brasileira.

E foi através dos contos e novelas que os contadores ou narradores dos “causos” da vida rural melhor os apresentavam. Monteiro Lobato, entre outros, na maioria das vezes se manteve atento à função de contador de “estórias”, utilizando-se do pano de fundo material e real de onde surgiam personagens ou figuras típicas, como por exemplo, o Jeca Tatu, uma vez que o que lhe interessava era a captura da paisagem e do homem regional.

Considerado o primeiro escritor regionalista de real importância para a prosa pré-modernista, Afonso Arinos deixa isso evidente em sua obra **Pelo sertão**,

quando, em alguns “causos”, consegue transmitir com tamanho realismo não só a vida, mas o sentimento dos tropeiros, campineiros e capatazes do agreste.

Enoitara-se o escampado, e com ele o rancho e a tapera. O rolo de cera, há pouco aceso e pregado ao pé-direito do rancho, fazia uma luz fumarenta. Embaixo da tripeça, o fogo estalava ainda. De longe vinham aí morrer as vozes do sapo-cachorro, que latia, lá, num brejo afastado, sobre o qual os vaga-lumes teciam uma trama de luz vacilante. De cá se ouvia o resfolegar da mulada, pastando espalhada pelo campo. E o cincerro da madrinha, badalando compassadamente aos movimentos do animal, sonorizava aquela grande extensão erma (ARINOS, 1981, p.28).

Consagrando o melhor de seu talento na expressão do meio caboclo, Valdomiro Silveira, em seu livro **O Mundo caboclo de Valdomiro Silveira**, faz predominar a fala regional em si: sintaxe, léxico, modernismo, fonética e quase tudo se acha ligado e identificado com as coisas do interior, e dentro desta linha está situada praticamente toda a prosa do autor, paixões elementares, tendências para o patético e para o trágico e a constante preocupação com o registro de costumes interioranos exatamente como se apresentavam, como podemos verificar no excerto seguinte.

Ela quis zangar-se:

– Ué, seu traste! Você quer agora que eu veja o chão de perto, sem mais isso ou aquilo? É baixo! Eu não vou assim tão fácil!

Teve, entretanto, de ver o chão de perto: o cavalo espantou-se, tomou o freio entre os dentes, pulou de um lado e de outro, atirou com silhão e cavaleira ao ar. Erguendo-se com uma zunideira, a Espada acabou de zangar-se numa vez:

– Que pavor tão fora de tempo, coisa-rúim ! Nunca viu orelha-de-pau que dá fogo? Nunca viu pijuca? P'ra que é que você véve então no mundo, se uma luz do mato, inocente como esta faz tamanha bateadeira em você? (SILVEIRA, 1974, p. 40).

No quadro do regionalismo pré-modernista gaúcho, João Simões Lopes Neto se faz reconhecer em um valor que ultrapassa a categoria em que a história da literatura costuma fixá-lo, é o homem que se utiliza do artista para transmitir uma situação cultural e não apenas um documentário. Seus contos, além de apresentarem finais impressionantes, desenvolvem-se integrados a paisagens e a características locais como podemos ver em **Contos e lendas**:

VI

E vai, como a boiguaçu não tinha pelos como o boi, nem escamas o dourado, nem penas como o avestruz, nem casca como o tatu, nem couro grosso como a anta, vai, o seu corpo foi ficando transparente, transparente, clareado pelos miles de luzezinhas, dos tantos olhos que foram esmagados dentro dele, deixando cada qual sua pequena réstia de luz. E vai, afinal, a boiguaçu toda já era uma luzerna, um clarão sem chamas, já era um fogaréu azulado, de luz amarela e triste e fria, saída dos olhos, que fora guardada neles, quando ainda estavam vivos... (NETO, 1965, p. 3).

Já Alcides Maia, mesmo que aparentemente siga Simões Lopes, representa um regionalismo de artifícios dentro de um estilo *belle époque* que passa entre parnasiano e decadente, servindo-se do regional para demonstrar um estilo “elegante e frondoso” que era bem aceito pela literatura da época, demonstrado em **Tapera: cenários gaúchos**.

Às vezes, a coloração de alguma aurora, quando o estio fulgura no firmamento ou a primavera esplende nos campos, ilumina os destroços mudos no longe indeciso dos panoramas amplos. E há como uma ressurreição: despertam legenda e sonho; tremulam de novo os palas no horizonte; condensam-se na espira eurrítmica dos fogões os vapores pampeanos; vai recomeçar a vida...

Brumas, brumas efêmeras, em combinações de íris, que se dissipam apenas o sol ascende esbraseado no espaço, impondo, na realidade do dia, a miséria da ruína... (MAYA, 1962, p. 37).

Hugo de Carvalho Ramos encontrou na vida dos tropeiros goianos a inspiração para seus contos. Os que se reúnem em **Tropas e boiadas** revelam aspectos da natureza e da vida social.

Como os galos viessem amiudando e fora andasse a garoa fria de inverno que precede as primeiras horas do amanhecer, o Zeca Menino, largando num tamborete o par com quem dera a última volta de catira, ergueu-se pelo corredor, atravessou sorrateiramente a varanda de terra batida, onde a mesa posta ostentava ainda os sobejos da ceia – frasco de licor e o doce de buriti esparramando-se na toalha besuntada – e saiu pelos fundos da casa.

No terreiro, encolhido ao aconchego da fogueira, gemia ainda àquela hora o tio Ambrosino, viola ao peito, respondendo na prima:

A florzinha do pau-d'arco

É da cor do entardecer,

Traz tristeza, traz quebranto,

Tu, que não há de trazer... (RAMOS, 1914).

A presença e a inteligência do folclore em alguns dos melhores contos de **Tropas e boiadas** fizeram com que Mário de Andrade, em uma de suas conferências sobre Modernismo, apontasse tal obra como exigência para as novas gerações que tivessem interesse em conhecer a realidade brasileira daquela região.

Assumindo uma posição ambivalente dentro do Pré-modernismo, Monteiro Lobato, classificado como moralista e doutrinador com fortes tendências para concepções racionalistas e pragmáticas, foi definido por Bosi da seguinte forma:

Nessa perspectiva, Lobato encarnou o divulgador agressivo da ciência, do progresso, do "mundo moderno", tendo sido um demolidor de tabus, à maneira dos socialistas fabianos, com um *superávit* de verve e de sarcasmo. Entretanto... essa mesma nota moralista e polemicamente didática afastava-o do Modernismo de 22, ou ao menos das correntes irracionistas que lhe permeavam a estética. Lobato sentiria a vida toda, em nome do bom senso e da razão (como se fora um velho acadêmico), total repulsa pelos "ismos" que definiram as grandes aventuras e as grandes conquistas da arte novecentista: futurismo, cubismo, expressionismo, surrealismo, abstracionismo... (BOSI, 1969, p. 67-68).

O ficcionista de **Urupês** (1918), **Cidades mortas** (1919), **Negrinha** (1920), permanecia introduzindo nos enredos de seus livros divagações explicativas ou mesmo polêmicas. O grande e talvez maior objetivo de Monteiro Lobato com suas obras, e principalmente em **Negrinha**, era a forte tendência e vontade de doutrinarem e reformar.

2.3 CAMPO X CIDADE

Já inserido na *Belle Époque*, o Brasil viveu momentos políticos voltados à modernização do Rio de Janeiro, o que desestabilizou socialmente a vida da população mais humilde daquela cidade. Tumulto e desordem eram palavras comuns no dia a dia das grandes capitais, as "elites" no momento emergentes se sentiam na obrigação de livrar o país do que para eles era o atraso. Ruas altamente povoadas e barulhentas, as habitações ou cortiços em sua maioria superlotados e conseqüentemente as epidemias alastravam, agravadas por tudo isso.

Nomeado prefeito pelo então Presidente Rodrigues Alves, Francisco Pereira

Passos formou-se Engenheiro Civil em 1856. Mudou-se para a França em 1857, onde permaneceu até 1860 para completar seus estudos, podendo assim acompanhar a reforma urbana realizada em Paris. Este período influenciou Pereira Passos a interessar-se e a querer se dedicar ao urbanismo e à engenharia ferroviária, uma vez que, morando em Paris, assistiu às transformações promovidas pelo então *Barão de Haussmann*, levando-o a aplicá-las posteriormente na modernização do Rio de Janeiro assim que voltou ao Brasil.

Com base em um plano urbanístico, o então prefeito (de 1902 a 1906) Pereira Passos, visando o saneamento e a higiene que modificariam inteiramente a feição e a imagem da cidade do Rio de Janeiro, transformando-a numa capital europeia, ordena que cortiços, casarões e até quarteirões inteiros fossem destruídos em nome da modernização e principalmente por passarem a ser considerados nocivos à imagem de modernidade. A consequência disso tudo foi o deslocamento da população desalojada para o subúrbio e para as encostas, dando origem assim a favelas.

Interesses políticos, como por exemplo, a ordenação da malha de circulação viária promovida pelo alargamento de ruas, levava à retirada da população dos locais de moradia e “empurrava-a” para os morros, para que as grandes avenidas e portos pudessem ser abertos e permitissem a chegada do progresso. Progresso este que viabilizava o enriquecimento dos poderosos, sobreposto à miséria do povo. Tudo isso motivado pelos padrões, não só de arquitetura como também sanitários, de grandes capitais da Europa, principalmente Paris. Por ser considerada referência para a arte moderna da época e centro irradiador das ideias de vanguarda, Paris era a menina dos olhos daquele período.

No momento em que Pereira Passos assume a prefeitura, o Rio de Janeiro passava por graves problemas sociais. Os principais problemas estruturais do Rio de Janeiro – entre eles, o abastecimento de água, a falta de saneamento básico, o transporte, a saúde e a segurança pública – foram agravados pelo crescimento desordenado, motivado principalmente pela imigração europeia e pelo alto índice de escravos já libertos que buscavam por trabalho livre nas grandes cidades.

Surgiram aí os primeiros problemas de saúde pública, quando a população

expulsa de suas residências passou a se acumular nos morros (favelas)³, dando início à formação das periferias sem o mínimo de infraestrutura, caracterizando a expansão das grandes metrópoles, e a falsa ilusão de que se teriam controlado as questões de convivência social. Contudo, só não viam, ou não queriam ver, que essa população excluída criava e praticava suas próprias noções e condições de identidade, habitação (barracos), vizinhança e intimidade. Esse mesmo quadro de pobreza e miséria, principalmente das habitações das populações cariocas, era visto também em outras capitais.

O surgimento de grande número de doenças como a febre amarela, o cólera e principalmente a tuberculose, entre outras, era agravado não só pela sujeira das ruas e pela superpopulação dos domicílios, como também pela falta de redes de esgoto e de abastecimento de água, tudo isso multiplicado pela ainda ineficiência da medicina pouco científica da época. Toda tentativa de sanar esta catástrofe sanitária foi conduzida por Oswaldo Cruz a partir de suas práticas sanitizadoras, amplificadas pelos projetos do prefeito Pereira Passos, que tentava imitar as reformas realizadas em Paris.

Oswaldo Cruz formou-se pela Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro em 1892. Casou e mudou-se para Paris em 1896, onde estagiou por três anos no Instituto Pasteur.

Retornando ao Brasil em 1899, combate o surto de peste bubônica registrado na cidade de Santos assim como em outras cidades portuárias, isso depois de comprovar que sem a fabricação de soro seria impossível o combate, uma vez que sua importação era demorada, propôs ao governo a criação de um instituto para produzir o soro. Foi nomeado então Diretor Geral de saúde Pública pelo então presidente Rodrigues Alves, passando assim a coordenar a campanha de erradicação da febre amarela e da varíola no Rio de Janeiro.

Dessa forma, foi dado início às primeiras campanhas de vigilância sanitária, acompanhadas da vacinação obrigatória, o que desencadeou a Revolta da Vacina, num período em que não apenas as casas, mas também os corpos passaram a ser devassados em nome de um controle da saúde pública.

³ As favelas constituíram-se na primeira opção de moradia dos soldados provenientes da Guerra de Canudos e que foram lesados financeiramente pelo governo ao fim dos embates, ficando sem condições de se estabelecer com dignidade.

No fundo, tudo isso tinha somente objetivos políticos, dentre os quais, a liberação do caminho para a entrada de capital estrangeiro e da imigração, que supostamente traria com ela o progresso. Mas para que isso tudo acontecesse era preciso por um fim na fama de cidade insalubre e insegura, forma como o Rio de Janeiro era visto pelos europeus.

Estava aberto o caminho para o desfecho inadiável desse processo de substituição das elites sociais: a remodelação da cidade e a consagração do progresso como objetivo coletivo fundamental. Conforme o comentário de um cronista entusiasmado:

“O Brasil entrou – e já era tempo – em fase de restauração do trabalho. A higiene, a beleza, a arte, o ‘conforto’ já encontraram quem lhes abrisse as portas dessa terra, de onde andavam banidos por um decreto da Indiferença e da Ignomínia coligadas. O Rio de Janeiro, principalmente, vai passar e já está passando por uma transformação radical. A velha cidade, feia e suja, tem os seus dias contados” (SEVCENKO, 1989, p.30).

Ainda segundo Sevcenko, mesmo após toda essa redenção, alguns autores entre eles Monteiro Lobato, utilizaram-se da condição do homem do campo para escrever sobre as sociedades rurais e os grupos tradicionais. Mais do que nunca utilizariam da situação oposta em que se encontravam as cidades “industriais” e o campo considerado então como indolente; e é neste momento que se registra na consciência intelectual, o desdobramento da comunidade brasileira em duas sociedades totalmente antagônicas e sem sintonia, onde uma prevalecia sobre a outra.

No Brasil do início do século – período em que Monteiro Lobato, na dúplici condição não só de escritor, mas também de proprietário de terras, dava seus primeiros passos rumo à escrita de denúncias e indignação com a situação política do país – surgiu um conjunto de fatores que promoveram algumas alterações nos conceitos de conhecimento e cultura em um país que recebia contribuições de vários grupos de imigrantes que aqui vinham se instalar em busca do “progresso”.

Monteiro Lobato, com sua visão de futuro, já relatava em seus contos os problemas e buscava solução para os que se apresentavam a ele naquele momento, como mais importantes, podemos citar a mão de obra nas lavouras (a preguiça do Jeca) e as queimadas.

Todo um clima contra a vida caipira aparece nos textos de Lobato, que desconfia do lugar, dos homens e da falta de educação, elemento central do seu entendimento da cultura. Para ele o caipira é um elemento

inútil, servindo apenas para pequenos serviços, como diz Chico Piramboia no Poço do Visconde: “sempre hei de servir para alguma coisa, capinar chão, tratar de burro de carroça, carregar coisas na cacunda” (IOKOI, 2000, p.258).

Mas em nome disso tudo, Monteiro Lobato expõe ideias desqualificadoras sobre o mundo rural, entre elas a de que o sangue das mulheres estava contaminado e que, com isso, gerava crianças doentes que morriam cedo e automaticamente aumentavam o índice de mortalidade infantil, impedindo o desenvolvimento do país. No entanto, reconhece também que a responsabilidade de tal estado de saúde é, para ele, de todos os políticos, irresponsáveis, omissos e péssimos administradores.

Em um artigo, “A trapa de Tremembé”, o criador do **Sítio do pica-pau amarelo** descreve como os frades franceses, que ocupavam a região, tratavam os caipiras indolentes, provando que estes tinham “cura”:

Das carcaças opiladas onde morrinhava a indolência do pobre Jeca Tatu, saiu, pelo equilíbrio alimentar, um homem ativo; pela noção de um relativo conforto, um homem sedentário, que “parava” na fazenda e criava amor à faina agrícola. As faculdades cerebrais beneficiando-se logo com os reflexos da saúde, foi possível ensinar-lhes as mil coisas necessárias a um bom operário; foi possível discipliná-los, foi possível adaptá-los ao maquinário agrícola (IOKOI, 2000, p.262).

Defensor da ciência, da técnica e do progresso para o desenvolvimento do país, para Lobato o caipira não era assim, ele estava assim. Uma vez tratado e obviamente curado das mazelas causadas pela falta de saúde pública, este poderia vir a ser um dos pilares do desenvolvimento do país. Somando-se a isso, denuncia a questão da indústria de alimentos, muitas vezes adulterados, que causavam prejuízo à saúde da população, assim como a indústria farmacêutica, que era acobertada por uma fiscalização ineficiente. Analisando a situação das moradias, deparava-se também com o “mal de Chagas”, seriamente fortalecido pelas moradias que favoreciam a proliferação do “barbeiro”, o agente causador da doença que achava ambiente adequado para sua proliferação nas frestas das casas de barro, cuja forma de construção deveria ser imediatamente combatida. As casas dos colonos que prosperaram deveriam servir de exemplo para a reforma habitacional da época, uma vez que seus habitantes progrediram principalmente porque tinham saúde.

Candido (1964) define cultura/sociedade rústica e cultura/sociedade caipira, entendendo como referente à tradição, os elementos engendradores de dimensões de tempos pretéritos, de gênese e genealogia, e não como rural ou tosco, embora também os englobe. Para tanto se vale das lições de Mawe, para quem,

As casas dos lavradores são miseráveis choupanas de um andar, o chão não é pavimentado nem assoalhado, e os compartimentos são formados de vigas trançadas, emplastadas de barro e nunca regularmente construídas (MAWE, 1944, p.84).

Mesmo quando deixaram de ser agregados, e passaram a se reunir em comunidades, aproximando-se da chamada vida em sociedade, os homens do campo ou caipiras não abandonaram seus hábitos “rurais”, ou seja, mantiveram alguns hábitos que os ligavam sempre ao provisório. As estruturas das casas, o hábito de produzir as mercadorias necessárias ao seu dia a dia foi mantido, não se preocupavam em se relacionar com o urbano e muito menos com o mercado, até suas roupas eram por eles tecidas a partir do preparo do fio de algodão. Tudo isso era visto e relatado pelos europeus como sinônimo de pobreza e, ao mesmo tempo, essas iniciativas eram vistas como todo um processo autossustentável. Para Antonio Candido o que deveria ser destacado nisso eram a coragem e a violência dos costumes assim como o sentido desconfiado dos caipiras, talvez já por se sentirem relegados à sua própria sorte. Enfim, quando se conseguia quebrar essa desconfiança e se aproximar, as comunidades de homens do campo podiam ser tão hospitaleiras quanto qualquer outro grupo.

Candido, em **Parceiros do Rio Bonito** (1971), avaliando todas as condições sociais e econômicas do *caipira* do interior de São Paulo – região onde Lobato iniciou sua vida de proprietário rural, após receber como herança do avô uma fazenda, conforme anteriormente abordado neste trabalho de dissertação – chegou à configuração de uma relação de oposição que foi definida por ele como sendo a do “caipira em face da civilização urbana”.

As condições de vida do homem do campo, sua cultura, rusticidade, economia, alimentação, entre outras particularidades, foram muito bem relatadas por Antonio Candido neste trabalho. No entanto, a indagação acerca de como seria a vida deste mesmo homem quando, por necessidade ou por força maior, tivesse que

deixar a terra para viver em centros maiores foi o que o levou a concluir desta forma seu trabalho.

O que podemos verificar nesta sociedade rural é que ocorriam constantes deslocamentos, não só de indivíduos como também de famílias. Este fato também pode ser observado nos relatos literários de Lobato, quando falam do Jeca, homem fraco, um parasita sem expectativas, que vivia nestas condições e se deslocava com sua família e com o cachorro, para outras terras, sempre que era expulso pela chegada do progresso, ao contrário dos seus “parceiros”, que saíam em busca do progresso.

É de vê-lo surgir a um sítio novo para nele armar a sua arapuca de “agregado”; nômade por força de vagos atavismos, não se liga à terra, como o campônio europeu: “agrega-se”, tal qual o “sarcoptes”, pelo tempo necessário à completa sucção da seiva convizinha; feito o que, salta por diante com a mesma bagagem com que ali chegou (LOBATO, 2007, p. 161).

Para Candido (1971, p. 215), deixando de lado os poucos que alcançavam um nível melhor na escala patrão/empregado, dizia que:

No universo da vida tradicional, o caipira oscilava entre a casa isolada e o grupo de vizinhança, entre a condição de agregado e a de sitiante, entre a sociabilidade familiar e a sociabilidade de bairro, entre a instabilidade e a relativa estabilidade.

Desta forma, hoje não podemos mais nos referir ao caipira, assim como ao seu universo, como uma identidade fechada e, sim, como uma subjetividade integrante de um conjunto na vida de uma comunidade, de um estado ou de um país. Ele não é definido mais com relação a sua condição histórica, mas sim se fazendo comparações com os níveis, normas e padrões já definidos por uma vida urbana. Assim, mesmo que este não consiga assimilar tais situações propostas por uma vida urbana, pode ao menos acomodar-se a elas. Para isso foram formuladas por Candido três situações de adaptação a tal processo: i) aceitação dos traços impostos e propostos: esta primeira situação representaria a mudança na qual a perda dos traços seria bem maior do que a aquisição de outros que viessem a compensar; ii) aceitação apenas dos traços impostos: ajustando-se apenas ao

mínimo de civilização ao qual não poderiam evitar para não comprometer sua sobrevivência, uma vez que estavam sendo arrastados para uma economia capitalista; e iii) rejeição a ambas as situações : correspondendo tanto ao indivíduo quanto à família, representaria um fator de defesa de um grupo e de sua cultura, negando-se desta forma a aceitar mudanças.

Podemos dizer que o *jeca* descrito por Monteiro Lobato se encaixaria na situação três, mas como na realidade não se encaixava nesta também, o mais normal e comum era expulsá-lo das terras onde se instalava. Além de realizar as queimadas, para plantar o mínimo de arroz, feijão e milho suficiente para não passar fome, limpava a floresta das aves incautas, e quando aparecia na feira para negociar mercadorias, estas eram todas provenientes da lei do menor esforço, só recolhia o que a natureza lhe dava, coco, guabiobas, maracujá, pinhão, ou artefatos produzidos de taquara, também retiradas da natureza. Dessa forma vivia até que, após retirar tudo o que a natureza lhe dava naquela região, este agregado se mudava.

O caipira descrito por Candido (1971, p. 225), por outro lado, quando na situação três, ou retorna à condição de colono e assalariado ou migra para a cidade.

O caipira é condenado à urbanização, e todo o esforço de uma política rural baseada cientificamente (isto é, atenta aos estudos e pesquisas da Geografia, da economia Rural, da Agronomia e da Sociologia) deve ser justamente no sentido de urbanizá-lo, o que, note-se bem, é diferente de trazê-lo para a cidade.

De certa forma, Candido (1971) observa e valida as situações descritas na literatura de Monteiro Lobato sobre o seu caipira, o Jeca tatu, e ambos os autores se deixam encantar pela forma de criação e produção e pelo entendimento do estilo de vida do caipira que certamente era desprovida de qualquer tipo de apreciação e satisfação aos olhos de uma recém-formada sociedade urbana à qual este vinha a se juntar.

Mendonça (1997, p. 9) a respeito do binômio campo e cidade e das condições de vida em uma cidade e adaptação às mesmas pelas quais viria a passar seus futuros membros, no caso, os indivíduos oriundos do campo, observa que:

[...] as noções de *campo* e *cidade* deram origem a variados sistemas de representações e valores, tão distintos quanto expressivos. O significativo campo e seus múltiplos significados costumam ser associados a formas de vida social consideradas naturais, plenas de paz, simplicidade ou inocência. Por outro lado, o segundo termo do binômio, e seus corolários, é vinculado à ideia de centros de empreendimento, saber ou progresso. De igual forma, tem-se combinado importantes associações negativas ora a um, ora a outro: a cidade como espaço de egoísmo, da competitividade, da ambição; o campo como lugar do atraso, da ignorância, da rotina.

Desta forma este caipira recém-chegado deveria se adaptar às formas e situações novas existentes neste ambiente totalmente diferente do seu mundo.

Para Williams (2011), campo e cidade são palavras que têm muito poder, e isso não podemos estranhar se avaliarmos o quanto ambas representam na vida de qualquer comunidade humana. Para o homem do campo em questão são extraídos produtos da terra para a própria subsistência. Ocorre que, indiretamente, a partir do trabalho do homem do campo, quando este passa a produzir para comercialização, pode conseqüentemente advir o desenvolvimento econômico da cidade na medida em que se estabelece uma cadeia de produção e consumo de produtos.

Sendo assim, os aspectos anteriormente levantados levam-nos a destacar a importância da necessária relação entre o campo e a cidade, não se podendo desprezar nenhuma das partes que a constituem.

2.4 A POLÊMICA COM OS MODERNISTAS

O Movimento Modernista ganhou força a partir de uma crítica de Monteiro Lobato às obras de Anita Malfatti. De fato, a severa crítica lobatiana à pintora em questão chamou a atenção do público e da crítica, esta nem sempre favorável à arte produzida no âmbito das propostas modernistas. Segundo Menotti Del Picchia, por exemplo, Anita Malfatti passara então para o “martirólogo artístico”. Porém, quando o Movimento Modernista ganha expressão e terreno, a pintora, antes criticada, torna-se uma espécie de “santa demoníaca da ala dos reformadores”.

Toda a balbúrdia criada por Lobato em torno de Anita Malfatti só conseguiu reforçar e reunir em torno da artista o grupo dos modernos que, mesmos jovens,

organizariam e participariam da Semana de Arte Moderna, sendo esta a primeira etapa de uma arrancada rumo ao Modernismo Brasileiro.

O artigo escrito por Monteiro Lobato sob o título de “Paranoia ou Mistificação”, uma dura crítica à primeira exposição de artes plásticas da então jovem pintora Anita Malfatti, constituiu-se, para os artistas e escritores modernistas, numa declaração de guerra. O que não podemos esquecer é que o Monteiro Lobato desta crítica era o pintor, uma vez que o escritor poderia muito bem ser considerado modernista.

Em seu artigo, Lobato dizia existirem dois tipos de artistas. O primeiro era composto pelos que viam normalmente as coisas e que, em consequência disso, faziam arte pura. Nesse sentido, cita Rafael na Itália e Rembrandt na Holanda como exemplos. O segundo tipo era formado pelos que viam anormalmente a natureza e a interpretavam à luz de teorias consideradas efêmeras. Monteiro Lobato compara este tipo de artistas a estrelas cadentes que “brilham um instante, as mais das vezes com a luz do escândalo, e somem-se logo nas trevas do esquecimento”. Estas e outras considerações foram feitas pelo escritor após visitar a exposição da Senhorita Malfatti. Contudo, no mesmo artigo, Lobato não deixa somente impressões negativas sobre as obras, relata também suas observações sobre a autora:

Essa artista possui um talento vigoroso, fora do comum. Poucas vezes, através de uma obra torcida para má direção, se notam tantas e tão preciosas qualidades latentes. Percebe-se de qualquer daqueles quadrinhos como a sua autora é independente, como é original, como é inventiva, em que alto grau possui um sem-número de qualidades inatas e adquiridas das mais fecundas para construir uma sólida individualidade artística. Entretanto, seduzida pelas teorias do que ela chama arte moderna, penetrou nos domínios dum impressionismo discutibilíssimo, e põe todo seu talento a serviço duma nova espécie de caricatura (LOBATO apud BRITO, 1997, p. 48).

O artigo produziu resultados catastróficos, prejudicando de vez a artista. Obras vendidas foram devolvidas, e tal escândalo a acompanhou por muito tempo. A pior das consequências foi a que perturbou a evolução da artista, fazendo com que esta perdesse a confiança em si mesma, chegando a pensar em fazer obras impressionistas na tentativa de agradar aos outros. A sua vocação e sua adesão ao expressionismo foram totalmente prejudicadas e perdidas por uma guerra interna, de consciência.

Filha de italiano naturalizado brasileiro, Anita Malfatti estudou pintura na Europa, inicialmente na Escola de Belas Artes de Berlim. Passava todo tempo entre as aulas e visitas a museus, onde se sentia deslumbrada, iniciando assim seus primeiros estudos expressionistas. Teve seu primeiro contato com pintura moderna, através de quadros grandes onde eram utilizados quilos de tintas de todas as cores. Fica encantada com o que o que vê e começa sua festa de cores.

Com o intuito de ver a primeira exposição dos pós-impressionistas, Anita viaja para a Alemanha onde tem contato com pintores como Picasso, Monet, Van Gogh entre outros, e em seguida vai para a França visitar os museus.

Em 1914, a artista retorna ao Brasil e expõe seus trabalhos “acadêmicos”, como forma de prestar contas de seus estudos. Neste primeiro momento, as críticas, podemos dizer, foram positivas. Após curto espaço de tempo no Brasil, retorna para novo período de aprendizado, agora nos Estados Unidos. Este período foi dedicado praticamente a registrar a natureza em todas as suas formas e cores.

Em seguida, em Nova York, inicia novos estudos: “Começamos a nos lembrar do movimento dos músculos, da anatomia e construção geométrica do desenho básico”, afirmaria a artista. Surge aí o primeiro nu cubista brasileiro.

Retorna ao Brasil, e desta vez, ainda em família, sofre a primeira decepção, não era exatamente o que eles esperavam. Anita esconde suas telas. Porém, estas não ficaram guardadas por muito tempo. Algumas pessoas quiseram vê-las, entre elas Arnaldo Simões Pinto e Di Cavalcanti que a convencem a realizar uma exposição. Tanto insistiram que foi realizada a primeira Exposição de Arte Moderna, desencadeando a “Paranoia ou mistificação”.

O artigo publicado por Lobato criticando a exposição de Anita Malfatti foi definido por Mário da Silva Brito como “cruel”, principalmente por não ser Lobato a pessoa mais capacitada para tal (1997, p. 54). O que ninguém esperava era que com isso Lobato a consagrasse, mesmo que de maneira indireta. Ela que, a princípio era vítima, torna-se mártir. Este foi o ponto principal que o separou do grupo dos modernistas e conseqüentemente fez com que estes se unissem em torno de Anita.

Justificando sua crítica como profunda simpatia ao talento da Senhorita Malfatti, afirmou que se sentiu no direito de tornar pública uma série de

considerações desagradáveis, alegando ser a sua uma voz sincera em meio a numerosos elogios ao trabalho da artista, julgados por ele como falsidade e falta de coragem de muitos em dizer a verdade. Completou dizendo que a lisonja mata e a sinceridade salva.

Sabia-se que Monteiro Lobato era avesso às inovações artísticas, não as aceitando, e no mais, seus conhecimentos teóricos e críticos sobre arte radicavam-se nas lições acadêmicas e tradicionalistas. Se em 1915, Oswald de Andrade citou a obra de Almeida Jr. como base para novos artistas, Monteiro Lobato utilizou-se do naturalismo e realismo como alicerce para seu discurso como crítico de arte e obviamente com foco voltado para a construção de uma arte totalmente nacional, utilizando-se também de Almeida Jr. para a construção de uma arte totalmente brasileira.

Enfim, tal artigo traduziu-se em resultados desastrosos e prejudiciais para a artista, quadros antes vendidos foram devolvidos, e o escândalo acompanhou Anita, que ficou estigmatizada devido às “qualificações inqualificáveis”. Paranoia ou mistificação?

Oswald de Andrade responde a Lobato sem, contudo, contestá-lo em todos os pontos de seu artigo. Já Mário de Andrade, iniciando sua amizade com Anita durante sua exposição, faz visitas constantes à mesma e em cada lista publicada na imprensa com nome dos visitantes, aparecem pseudônimos diferentes utilizados por ele, fora as vezes que assina a lista. Suas impressões da época só foram registradas anos depois em artigo onde fazia referência ao verdadeiro “batismo de fogo daquela que, trinta anos mais tarde, seria chamada a maior pintora brasileira”.

Outro que também não defendeu Anita foi Menotti Del Picchia, que viu mais tarde que caíra nas impressões de Lobato e julgado de maneira “articulista” a artista:

Não vi a primeira exposição de Malfatti; não posso, pois, julgar se nessa ocasião lhe cabia a descalçadeira; entretanto a que hoje apresenta me leva a convicção firme de que, por mais bizarras que fossem suas obras, não poderiam ser ausentes de qualidades e sérias virtudes (MENOTTI apud BRITO, 1997, p. 60).

Desculpa-se pelo ocorrido e diz ser Anita uma mulher ímpar, e que carregaria com ela o mérito de ter rompido de forma audaciosa com toda a “sonolência de retardatários e paralíticos da pintura”.

Agrupados com base neste ideal do diferente, pintores da época, entre eles Anita Malfatti, Brecheret e outros, são os mesmos que estarão a seguir representando as artes plásticas na Semana de Arte Moderna, mobilizada e estruturada após várias reuniões e debates, quando então, coordenados principalmente por Mário de Andrade, o grupo de intelectuais paulistas deu início ao movimento modernista.

A vaidade literária é como a avareza, um vício que na vida de ninguém jamais se tira ou modifica. E quando essa vaidade se torna grupo ou movimento, é o diabo, todo mundo quer ser o chefe, o maior (DANTAS 1973, p. 57).

Tendo principalmente escritores residentes no Rio de Janeiro como os principais nomes a serem considerados como excluídos do chamado “modernismo”, Monteiro Lobato foi, por outro lado, o único paulista da turma modernista a ser excluído (ou a se excluir?), principalmente depois do episódio “Paranoia ou mistificação”. Talvez tenha sido em função da pouca organização dos cariocas em torno da verdadeira classificação de moderno dada pelos paulistanos, que viam como prioridade o rompimento com o passado para atingir suas metas, que o modernismo tenha sido por isso mesmo, alavancado por estes últimos.

O grupo modernista não tinha como meta apenas o rompimento com o passado, mas tinha como perspectiva uma entrada definitiva no futuro. Este mesmo grupo de literatos se opunha também ao regionalismo literário, tão em moda na época, uma vez que, deslumbrados que estavam com as metrópoles e seus atributos de desenvolvimento (artes, indústria e comércio), não viam motivos para vangloriar a literatura caipira. Cândido Mota Júnior, por sua vez, lança o seu protesto contra *Jeca Tatu*, personagem padrão das letras regionais:

O mono burlesco que vive sentado sobre os calcanhares, indiferente a tudo retardatário da espécie e tropeço ao progresso do país, não pode ser o protótipo da alma nacional (JUNIOR, 1921, apud BRITO, 1997, p.198).

Segundo Mário Brito, Menotti Del Picchia também pactuava com as ideias de seus companheiros, e em mais uma oportunidade deixa isso claro, quando, próximo à Semana de Arte Moderna afirma que:

Ninguém mais – refiro-me aos que acompanham com carinho o movimento paulista – acredita no regionalismo. Não era ele uma derivante do nosso meio, senão um artifício quase cabotinamente jacobino, destinado a dedilhar as atrofiadas cordas sentimentais de uma raça que se transforma dia a dia, numa estirpe decidida e máscula, americanizada – ou melhor – abasileirada pela luta de conquistas econômicas que a violência de um choque de nacionalidades e uma maior densidade de população exacerbaram (HELIOS, 1921, apud BRITO, 1997, p.199).

Conforme os autores supracitados, o regionalismo passou a ser repudiado porque passava uma ideia errônea do Brasil, uma vez que não correspondia com a visão do progresso produzido até então por São Paulo, ou seja, o caipira representava o oposto de tudo que se defendia como moderno.

Junto à exclusão sofrida por Lobato após a publicação de seu artigo em crítica à exposição de Anita Malfatti, o qual se tornou o estopim do modernismo, veio também o repúdio dos modernistas ao regionalismo, o mesmo regionalismo que deu a Lobato o recorde de vendas com **Urupês**, em uma época em que o estrangeiro era preferido em detrimento à literatura brasileira. Todos estes motivos levaram Lobato a se excluir do processo de “modernização”, o que lhe valeu a fama de antimodernista, a qual nunca foi mudada em virtude de o escritor jamais ter alterado suas ideias em relação ao fato e à sua atitude reacionária.

Não obstante todos os episódios descritos, a relação conflituosa entre Lobato e os modernistas não se limitou apenas a estes fatos. Em uma tentativa de se reaproximar, Mário de Andrade procura o editor Monteiro Lobato para publicar os originais de seu livro **Pauliceia desvairada**, o que lhe foi negado pelo criador do Jeca Tatu, sob a alegação de riscos de perda de sua clientela burguesa com uma coisa tão revolucionária.

Curiosamente, em seu livro **Ponta de lança**, Oswald de Andrade, vinte anos depois, fez elogiosas referências não só a Lobato como também a outros autores, deixando ao escritor de Taubaté a “Carta a Monteiro Lobato”.

Mas você, Lobato, foi o culpado por não ter a sua merecida parte de leão nas transformações tumultuosas, mas definitivas, que vieram se desdobrando desde a *Semana de Arte Moderna de 22*. Você foi o Gandhi do modernismo. Jejuou e produziu, quem sabe, nesse e noutros setores a mais eficaz resistência passiva de que se possa orgulhar uma vocação patriótica. No entanto, martirizaram você por ter falta de patriotismo! (ANDRADE, 1972, p. 4).

Como se não bastasse essa menção direta a Lobato, Oswald tece ainda, em reconhecimento à grandeza da atitude tomada pelo então nacionalista, as seguintes considerações:

Hoje, passados vinte e cinco anos, sua atitude aparece sob o ângulo legitimista da defesa da nacionalidade. Se Anita e nós tínhamos razão, sua luta significava a repulsa ao estrangeirismo afobado de Graça Aranha, às decadências lustrais da Europa podre, ao esnobismo social que abria os seus salões à *semana* (ANDRADE, 1972, p.4).

Sobre essas assertivas de Oswald de Andrade a respeito de Monteiro Lobato, o professor Anderson Pires da Silva (2009,28) , esclarece que:

Para Oswald, o modernista e criador do Jeca Tatu deveria ter sido o “líder” do movimento modernista, e não Graça Aranha, o que o impediu foi tê-los confundido com o ambiente afrancesado da elite paulista. No fundo, em 22, Monteiro Lobato não precisava de uma *Semana de Arte Moderna* para se promover.

Principalmente por ser a crítica de arte um setor pouco desenvolvido no país, e por se julgar competente para tal – até porque também era pintor e ilustrador – Monteiro Lobato sentia-se à vontade para divulgar sua opinião sobre artes plásticas, principalmente a pintura. Muitas de suas opiniões, críticas e promoções de artistas foram publicadas na **Revista do Brasil**, porém, seus conceitos sobre esta arte, que não eram aceitos pelos modernistas, foram também transportados para a literatura. Os modernistas cobravam dele coerência e relação entre as duas formas de arte.

Ao criticar a obra de Anita Malfatti, parece-nos que Monteiro Lobato não o terá feito diretamente em relação à produção artística da pintora como um todo ou propriamente dita, mas, sim, em relação ao posicionamento da pintora em assumir uma atitude forçada, inspirada na estética captada na observação de trabalhos

produzidos no bojo das vanguardas artísticas europeias. O que talvez tenha causado tamanha indignação e incompreensão em Monteiro Lobato foi o fato de Anita ter “abandonado” sua brasilidade, abrindo mão de um modernismo brasileiro, o qual o autor de **Emília no país da gramática** era perfeitamente capaz de demonstrar através de suas obras. O que Monteiro Lobato fez foi tão somente defender, de forma conservadora, a causa nacionalista.

De um lado estavam os jovens da vanguarda: os modernistas; e de outro, os conservadores, obviamente que liderados por Monteiro Lobato. Esta polêmica ganhou espaço na mídia e deixou para Lobato um título de antimodernista, contudo foi uma das mais marcantes e significativas discussões que se fizeram presentes no âmbito da cultura brasileira, uma vez que gerou debates complexos e ao mesmo tempo ricos, fazendo com que até hoje exerça certo frisson sobre os estudiosos.

Quando da semana de 22, sendo Lobato já um escritor consagrado, sem maiores pretensões no campo das artes plásticas, talvez fosse de se esperar que, se tal movimento houvesse trazido como bandeira, além de uma mudança literária também a reforma social, o envolvimento do escritor de Taubaté tivesse sido outro, e conseqüentemente o mesmo não teria sofrido retaliações por parte do grupo dos modernistas.

Na verdade o que Lobato desejava era que Anita Malfatti utilizasse todo o seu estudo e conhecimento artístico para criar obras que fossem autenticamente brasileiras, e que não abrisse mão de elementos autênticos que fossem capazes de produzir e estimular reações modernistas sim, mas sem perder a brasilidade. Não obstante, não podemos deixar de considerar que a formação intelectual clássica de Monteiro Lobato talvez não fosse o instrumental mais adequado para o exercício moderado da crítica artística em relação à obra de inspiração vanguardista de Anita Malfatti, razão pela qual terá o escritor se lançado em linhas tão ferrenhas quanto as que foram apresentadas no artigo “Paranoia ou Mistificação”.

3 A MODERNIDADE BRASILEIRA

O Modernismo é o movimento artístico-literário do século XX. É de se pensar as origens do termo modernismo, estando o mesmo relacionado ao advento da Modernidade. Por sua vez, a busca de uma conceituação sobre o que seja a Modernidade nos remete às reflexões de Massaud Moisés (1989, p.12), teórico segundo o qual,

(...) genericamente encontrando na *belle époque* seu momento de explosão (...), a modernidade não apresenta uma cronologia rigorosa. (...) Inicia-se por volta de 1880, segundo o consenso da crítica, e avança pelo século XX até uma data que varia de 1925 a 1950. Na verdade, embora seu ápice possa ser localizado entre 1910 e 1930, a hegemonia do moderno permanece até nossos dias, nas numerosas mutações que vêm revestindo, numa sequência de “ismos” ainda longe de esgotar-se e igualmente longe de sugerir um deles para rotular a totalidade.

Um olhar sobre a linha do tempo mostra-nos que a Modernidade trouxe consigo mudanças sociais e políticas ao longo de sua evolução. O Brasil, que já experimentara a passagem da Monarquia para o regime republicano de governo, com a Proclamação da República em 1889, em 1930, ainda dentro da Modernidade, tinha por terminado este primeiro momento de sua história política. Assim, como sabemos, este período – denominado de Primeira República ou República Velha, compreendido entre 1889 e 1930 – foi historicamente marcado pelo controle quase total das oligarquias agrárias nos estados de Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo. A República Velha mostrou-se intensamente assinalada principalmente por contrastes sociais, ou seja, a presença no país de um enorme contingente de negros libertos, sem que houvesse ocorrido a implantação de qualquer política de absorção de sua mão de obra pela sociedade da época, a crescente imigração e o posterior e conseqüentemente surgimento de uma massa de trabalhadores mal pagos.

Fim da escravidão. Migrações e imigrações. A aurora do regime republicano dava-se em meio a transformações demográficas e sociais, que liberavam populações, e franqueava novos destinos geográficos às esperanças de sobrevivência de muitos dos velhos e novos brasileiros. Mutações difíceis, todavia. As grandes cidades surgiam no horizonte como o espaço das novas possibilidades de vida, do esquecimento das mazelas do campo, da memória do cativo (SEVCENKO, 1998, p. 132).

A tarefa de analisar a modernidade hoje se torna mais complicada em se tratando de Brasil, principalmente se pensarmos que parte do que temos de informação sobre modernismo foi baseada em uma geração empenhada principalmente na defesa da arte moderna e não na modernização de forma geral, processo no qual estaria incluída também a modernidade social.

Como não podemos pensar em modernidade vista por um único prisma devemos analisá-la de modo a não nos esquecermos de essências (rurais) que foram de suma importância para esse período em um país da América do Sul com uma diversidade social e econômica tão grande.

O ponto de partida para a modernidade no Brasil podemos dizer que foi o rompimento – sobretudo nas grandes cidades – com o pensamento rural, ou seja, o surgimento de um ideário no sentido de que um país essencialmente agrícola para se desenvolver precisaria principalmente se industrializar para se modernizar.

Partindo dessa premissa, São Paulo andou a passos largos para entrar nessa ‘modernidade’. Não por acaso, o Movimento Modernista teve sua base em São Paulo, uma vez que este estado estava ligado basicamente ao desenvolvimento industrial, o que o levaria conseqüentemente ao desenvolvimento cultural e artístico.

Ninguém parece ter percebido que a Semana de 22, nossa primeira grande revolução cultural claramente configurada, marcava como que a consciência histórica da luta que a partir de então iria caracterizar e convulsionar todos os aspectos da vida nacional: indústria *versus* produção artesanal, cidade industrial *versus* campo. Os poetas de 22 viram isto claramente. Mas os historiadores e ideólogos, não. Por quê? Porque provinham das zonas rurais (PIGNATARI, 1998, p. 76).

Para os modernistas, e entre eles Mário de Andrade, o que contrapunha São Paulo ao Rio de Janeiro era o fato de a primeira cidade se inserir em um contexto de preocupações com o desenvolvimento mais industrial e dentro de um ideário capitalista e, a segunda, inserir-se em um contexto marcado por estruturas voltadas ao estilo europeu, ou seja, Paris. Ainda segundo os modernistas, questionar porque a renovação literária ocorreu em São Paulo seria o mesmo que questionar porque em Minas Gerais se deu a Inconfidência. Da mesma forma que em Minas houve a revolução do ouro, houve em São Paulo a revolução do café.

O que aconteceu no Rio de Janeiro, visando o desenvolvimento, primeiro cultural e depois industrial, fica bem definido por Aracy Amaral nas linhas seguintes.

No fundo o que ocorreu em inícios do século foi essa fé desmesurada no futuro e esse menosprezo pelas coisas e regras do passado a partir da magia da palavra “progresso”, que fez com que em países nos quais a tradição era menos forte, se destruísse o que havia na fisicalidade dos centros urbanos em função de novos figurinos, agora a serviço, esses novos espaços públicos, das novas máquinas de deslocamento como o *tramway*, os ônibus, os automóveis particulares, os “metros”. Começava-se a raciocinar em termos de cidade, ao nível das massas e seu trabalho industrial e comercial (AMARAL, 1994, p.90).

Para a estudiosa em questão, as reformas no centro do Rio de Janeiro são um exemplo bem claro desse desejo de se por “em dia”. E a cidade de São Paulo igualmente também refletia esse clima, pois se metropoliza rapidamente, principalmente no que diz respeito a projetos urbanísticos.

No Brasil o que se pensava em termos de modernidade estava associado diretamente ao urbano. Apesar das inovações, o caráter rural da economia e da sociedade brasileiras, seus modos de viver e pensar, permaneciam intocados, e, além disso, no início dos anos de 1920, setenta e cinco por cento da população economicamente ativa do país continuava desenvolvendo atividades agrícolas, contra os treze por cento que atuavam na indústria.

Ronaldo Brito (1985, apud FABRIS, 1994, p.15) define a Semana de Arte Moderna como um empreendimento de conotação utópica que denunciava um desejo de ser moderno e, portanto, uma modernidade ainda não efetiva.

Paradoxal modernidade a se projetar para o futuro o que tentava resgatar do passado. Enquanto as vanguardas europeias se empenham em dissolver identidades e derrubar os ícones da tradição, a vanguarda brasileira se esforçava para assumir as condições locais, caracterizá-las, positivá-las, enfim. Este era o nosso Ser moderno.

Diante disso, podemos concluir que aquilo que se delimitava como modernidade artística brasileira firmava-se sobre as questões relacionadas à brasilidade e não somente à modernidade.

Para Annateresa Fabris (1994, p.18), com elementos apontados por autores como Flora Süssekind e Raúl Antelo, não devemos nos prender a rótulos como pré-modernismo e modernismo, uma vez que o 'moderno' era um dado fundamental na produção cultural já nos primeiros anos do século XIX e não uma súbita descoberta do grupo paulista por volta da década de 1920.

Conforme Sevcenko (1989, p. 29), somente oferecendo ao mundo uma imagem plena de credibilidade era possível drenar para o Brasil uma parcela proporcional da fartura, conforto e prosperidade em que já chafurdava o mundo civilizado. Para o referido estudioso, a imagem do progresso se transforma na obsessão coletiva da nova burguesia.

Pelo exposto, a instauração de uma prática e de um pensamento moderno no Brasil, tanto nas artes como na política, é marcada por contradições e desigualdades. No entendimento de Nestor Garcia Canclini (1998, p.31), em seu livro **Culturas híbridas**, ocorreu no Brasil e em outros países da América Latina um processo de modernidade sem modernização social. Segundo este teórico das relações culturais:

O que significa ser moderno? É possível condensar as interpretações atuais dizendo que quatro movimentos básicos constituem a modernidade: um projeto emancipador, um projeto expansionista, um projeto renovador e um projeto democratizador.

Entende-se por projeto emancipador a manutenção das formas de produção e utilização do solo de uma forma quase simbólica desenvolvendo-se em mercados autônomos, levando desta forma à racionalização da vida social, assim como o individualismo, muitas vezes observados nas grandes cidades. No projeto expansionista, prioriza-se expandir conhecimentos, assim como a produção, circulação e consumo de bens materiais, este motivado pelo interesse e incremento do lucro, obviamente incentivado pela promoção das descobertas científicas e desenvolvimento da indústria.

Já no projeto renovador, podemos observar dois aspectos complementares: a busca por aperfeiçoamento e inovação constante, que são próprios de uma relação com a natureza e com a sociedade liberta de todos os preceitos de como o mundo

deveria ser; e de outro a necessidade constante de reformular também os preceitos que o consumo massificado gerava, ou seja, o desgaste.

E, por fim, o projeto democratizador, que como o próprio nome diz, confia na educação e na divulgação da arte e dos saberes especializados para atingir um crescimento racional e moral. Enfim podemos concluir que os quatro projetos no final têm o conhecimento ou a informação como pontos em comum. (CANCLINI, 1998, p. 32).

Ainda em **Culturas híbridas**, Canclini (1998, p. 21) levanta como hipótese a incerteza em relação ao verdadeiro sentido e valor da modernidade, uma vez que esta não deriva apenas do que vem a separar nações, etnias e classes, mas também dos cruzamentos socioculturais em que o que é tradicional e o que é moderno se misturam.

Tanto os tradicionalistas quanto os modernizadores quiseram construir objetos puros. Os primeiros imaginaram culturas nacionais e populares “autênticas”; procuraram preservá-las da industrialização, da massificação urbana e das influências estrangeiras. Os modernizadores conceberam uma arte pela arte, um saber pelo saber, sem fronteiras territoriais, e confiaram à experimentação e à inovação autônomas suas fantasias de progresso.

Modernismo sem modernização, democracia para as minorias, renovar ideias, porém com pouquíssimas eficácias nos chamados processos sociais. No Brasil, em 1890, havia oitenta e quatro por cento de analfabetos, setenta e cinco por cento em 1920, e, ainda em 1940, cinquenta e sete por cento.

Se ser culto no sentido moderno é, antes de mais nada, ser letrado, em nosso continente isso era impossível para mais da metade da população em 1920 [...] Nos anos 30 não chegavam a 10% os matriculados no ensino secundário que eram admitidos na universidade (CANCLINI, 1998, p.69).

Um grande problema para se alavancar a modernidade cultural decorria da desigualdade socioeconômica dos países da América Latina. As classes dominantes, para manterem-se neste posto e não precisarem se justificar, conseguiam isso da seguinte maneira: considerado o contexto cultural baseado na escrita, limitavam a escolarização apenas aos que faziam parte de seus quadros.

Na cultura visual, mediante algumas operações que possibilitaram as elites restabelecer algumas vezes sua verdadeira concepção de aristocracia, entre elas a criação de museus como centros exclusivos de concentração das coleções.

A explicação dos desajustes entre modernismo cultural e modernização social, levando em conta apenas a dependência dos intelectuais em relação às metrópoles, negligencia as fortes preocupações de escritores e artistas com os conflitos internos de suas sociedades e com os obstáculos para comunicar-se com seus povos (CANCLINI, 1998, p. 75).

Poderíamos dizer que fazer literatura para sociedades e mercados onde não há desenvolvimento satisfatório, para que exista um amplo campo de cultura autônoma, seria o que condiciona as práticas literárias. Ainda para Canclini, quando historiadores sociais relatam o surgimento de modernização cultural em países latinos, as coincidências são grandes; e não se trata apenas de transplante, principalmente nos artistas de forma geral, mas, sim, de um desejo em contribuir com as transformações sociais (CANCLINI, 1998, p.75).

Marshall Berman, em **Tudo que é sólido se desmancha no ar**, define modernidade como sendo um conjunto de experiências de cada indivíduo consigo mesmo e com os outros e ainda como um paradoxo ou uma medida de “desunidade”, uma vez que, apesar de unir pessoas, destruindo fronteiras geográficas, raciais e de classes, consegue colocá-las em um ambiente de conflitos e de contradições. Para validar sua colocação, Berman se utiliza das opiniões e das obras de autores abalizados. Inicia com Goethe, passa por Marx e por Baudelaire, que discorre sobre os heroísmos da vida moderna e dos entraves causados por ela.

Diante de tudo isso, é preciso considerar as discussões acerca da modernidade como um campo repleto de teorias em que o mais certo é a presença de certa tensão entre as opiniões dos estudiosos, longe de alcançarem sobre a temática um senso totalmente comum. Vale ressaltar aqui a importância da retomada do conceito e suas implicações na contenda que se instaurou, pelo que se verificou no presente trabalho de pesquisa, entre Monteiro Lobato e o grupo dos modernistas.

3.1 O NACIONALISMO DE LOBATO

Em “Uma Palavra Instável”, Candido (1996) avalia as variações que pode sofrer a palavra *nacionalismo*, priorizando os aspectos culturais, uma vez que esta pode ser alterada conforme a hora. Para o autor, as variações experimentadas pela palavra nacionalismo confirmam que esta é arraigada na pulsação da sociedade e da vida cultural.

Nacionalismo tinha um primeiro significado, digamos positivo, que exprimia o patriotismo normal e correspondia ao grande esforço de conhecer o país. Porém, quando esta tomava sentido de brasilidade, seu sentido era alterado negativamente para o lado do conservadorismo político, social e cultural.

Avaliando algumas obras literárias como, por exemplo, **Os sertões**, de Euclides da Cunha, pode-se confirmar que o pessimismo demonstra outra face do nacionalismo. Nessa outra face, a miséria e a repressão militar só confirmavam a desorganização das classes dirigentes e as desqualificava como guias de um país. Como se não bastasse, algumas pesquisas e descobertas científicas não só identificaram como também revelaram o estado de calamidade em que viviam as populações rurais, comprometendo assim uma visão otimista.

Se de um lado o saneamento do Rio de Janeiro (1902-1906), por obra de Oswaldo Cruz, parecia redimir o país dos seus males mais humilhantes para o olho estrangeiro, a realidade explodia nas pesquisas sobre o estado catastrófico da saúde na maioria do interior, corroído por doenças como a que tomou o nome do cientista que descobriu o seu causador em 1909, Carlos Chagas (CANDIDO, 1996, p. 216).

Em um discurso em 1915, Miguel Pereira – então professor da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro – afirmou existir outra forma de ser nacionalista: não disfarçando os fatos; e dizia ainda que “o Brasil é um vasto hospital” e que uma pátria que não dá a seus filhos alimentação, saúde e instrução não pode lhes pedir que morram por ela de armas em punho, referindo-se à obrigatoriedade do serviço militar. Esta declaração atingiu diretamente alguns partidários mais eufóricos, e em seguida, por coincidência ou não, Monteiro Lobato, ainda na posição de proprietário de terra, traz a imagem do seu caipira apático e retrógrado já abandonado ao seu triste destino.

Só neste século a palavra *nacionalismo* já nos apresentou duas variações, opostas, mas complementares: a exaltação patriota e a visão amarga, porém real.

Outros autores apresentaram mais algumas variações de nacionalismo, um ornamental, outro autoritário, este talvez o mais desagradável por assumir posições políticas reacionárias. Entretanto, simultaneamente puderam ser observadas algumas atitudes construtivas e promissoras no campo da literatura e das artes a começar pelas posições dos “modernistas”, apresentadas na Semana de Arte Moderna.

No ensaio intitulado O ideal brasileiro desenvolvido na República, do então ensaísta José Antonio Nogueira, consta que “nacionalismo é sinônimo de patriotismo”, porém com um traço próprio: “O patriotismo é um sentimento profundo. O nacionalismo é acima de tudo uma atitude intelectual”, que para ele sendo assim deveria se opor ao socialismo, ao anarquismo, assim como as tendências antipatriotas e internacionalistas (CANDIDO, 1996, p.218).

Já situando o problema de uma forma que poderíamos chamá-lo de precursor nos pensamentos de hoje, Pontes de Miranda, conforme nos aponta Candido (1996, p.218) afirma que:

O socialismo dos proletários dos povos exploradores pode ser universalista e não patriótico; mas o dos povos explorados tem de atender ao duplo problema: o da submissão do trabalho ao capital e o do corpo social aos outros corpos sociais.

Socialismo dos povos: assim poder-se-ia denominar o socialismo que surgiu dos movimentos trabalhistas de países que tinham o cuidado e o interesse por assuntos nacionais.

Para Candido (1996, p. 219), no terreno da cultura, várias foram as tentativas de se definir uma teoria e uma prática nacionalista nas artes e na literatura, ocorrendo assim uma inversão no ponto de vista de Pontes Miranda; se os países de velha civilização não prescindem de empréstimos culturais, ou seja, se bastam, os novos são exatamente o oposto, gerando uma situação paradoxal.

No terreno social e político, o país atrasado e novo precisa ser nacionalista, no sentido de preservar e defender a sua autonomia e a sua iniciativa; mas no terreno cultural, precisa receber incessantemente as contribuições dos países ricos, que economicamente o dominam.

Toda essa discussão parece haver sido percebida pelos modernistas brasileiros, que tentaram resolver as questões postas a seu modo. Movimentos de valorização de temáticas nacionais foram desenvolvidos, mas por meio de modelos europeus. A exemplo, Antonio Candido citou Mário de Andrade, que lutou pelo nacionalismo, desde a língua até as concepções estéticas mais abstratas. Para Candido (1996, p.219), “O Modernismo foi um movimento crucial no processo de constituição da cultura brasileira, afirmando o particular do país em termos tomados aos países adiantados”.

Na América Latina pós-guerra, vários foram os momentos e movimentos que, segundo Candido (1996,p.224), “selaram a transferência semântica, consagrando a palavra ‘nacionalismo’ como algo progressista, tanto na busca de uma cultura vinculada ao povo, quanto na politização da inteligência e da arte [...]”. E se nos fixarmos no terreno da cultura deveríamos lembrar que:

Se entendermos por nacionalismo a exclusão das fontes estrangeiras, caímos no provincianismo; mas, se o entendermos como cautela contra a fascinação provinciana por estas fontes estará certa. Se nacionalismo for aversão contra outros países, mesmo imperialistas, será um erro desumanizador; mas se for valorização dos nossos interesses e componentes, na sua pluralidade, além de defesa contra dominação por parte desses países, será um bem.

No período em que Monteiro Lobato escreveu, havia o interesse de se criar um modernismo nacionalista, voltado para um cenário cultural local e para questões econômicas, sociais ou mesmo para o campo das artes e da cultura. Segundo bem levanta Chiarelli,

Alguém poderia perguntar o que teria levado Lobato a se interessar por regenerar o Brasil, uma vez que, na maioria de suas cartas a Rangel, demonstrava guardar ainda muito da visão negativa que possuía sobre o país. Em primeiro lugar, como foi dito, deve-se levar em conta sua experiência como fazendeiro, experiência que o fez tomar contato mais direto com a realidade brasileira (CHIARELLI,1995, p.143).

Monteiro Lobato comunicou-se por carta com o amigo Rangel, principalmente no período em que assumiu a administração da fazenda após a morte de seu avô.

Tal experiência colocou-o diretamente em contato com realidades do Brasil até então desconhecidas, ou pouco vividas, por ele. Este, e o fato de assumir sua nacionalidade por estar até então preso ao seu país, talvez tenham sido os principais motivos que o tenham levado a se interessar pela “regeneração” do Brasil.

Depois de ter julgado e condenado a postura de Jeca tatu em artigos publicados no jornal *O Estado de São Paulo*, com os títulos de “Velha Praga” e “Urupês”, Monteiro Lobato, em seu livro **O problema vital**, denuncia a precariedade da saúde pública brasileira como sendo a causa da miséria do caipira paulista, ou seja, o Jeca Tatu fora anteriormente injustiçado:

... milhões de criaturas que no meio de uma natureza forte e rica sangomongam rotos, esquálidos, famintos, doridos, incapazes de trabalho eficiente, servindo apenas de pedestal aos gozadores da vida que literatejam e politicalham nas cidades bradando para o interior inânime (sic):

– Indolentes! Vede como prospera o italiano e o português! (LOBATO, 1957, p. 231).

Com tudo isso declarado, Monteiro Lobato cria o Jeca Tatuzinho que, emprestando à campanha sanitária, dá vida ao personagem que foi curado da “preguiça” e virou símbolo do que podemos chamar de progresso sanitário.

Lobato sabia também que, se quisesse ingressar na carreira literária, não haveria melhor oportunidade do que aproveitar o cenário cultural que vivenciara nesta época. Novamente em correspondência dirigida a Rangel, Lobato mais uma vez percebe que em suas críticas ao país está presente o seu interesse pelo mesmo, o que, certamente, está confirmado em seus artigos.

[...] Agora que ando com o espírito voltado para as coisas nossas, envergonho-me do pouco que possuo de obras nacionais de história. Que desleixo [...] (LOBATO, 1956, p. 229).

Com isso, surge não só o desejo de se voltar para o interior, como fonte de inspiração, como também de tomar as crianças como seu público alvo, escrevendo fábulas e lendas com tema nacionais, certamente levando em conta principalmente as tradições do interior do país.

Outro ponto alto e marcante do nacionalismo de Lobato foi o período em que atuou como crítico, tendo seu trabalho publicado por muito tempo no *Estado* e na

Revista. Pode se dizer que a crítica de arte em São Paulo se dividia em dois tipos: a de serviço, que tinha como propósito não só informar sobre o que estava sendo exposto no circuito paulistano como também de orientar o gosto do público; e a militante onde muitas vezes se percebia o desejo de transformar resguardado por um embasamento ético, ou seja, o nacionalismo. Conforme nos aponta Chiarelli (1995, p. 227).

Lobato não foi moderno como os modernistas o foram. Sua modernidade prepara a atitude dos modernistas mas, ao mesmo tempo, se opõe a ela. Querer fundir suas atitudes renovadoras nas dos modernistas é correr o risco de ver sua obra submergir frente à produção modernista quando, na verdade, ela ocupa uma região a parte no território cultural do século XX no Brasil.

Em 1927 Monteiro Lobato se transferia para os Estados Unidos. Enquanto deixava para trás um país de estruturas tanto sociais como econômicas bem ultrapassadas, a América, para onde se encaminhava, não poderia ser mais exuberante e atraente para um homem que buscava constantemente o futuro, o moderno.

Lobato estava tão deslumbrado com a América que quando comparava nações europeias e americanas conseguia afirmar que lá via todos os problemas resolvidos e uma média de felicidade individual que nunca nenhum sociólogo julgou possível, e que era positivamente o primeiro país que acertou a mão na ciência de viver coletivamente.

Durante uma temporada que passou no Rio de Janeiro, já declarava sua admiração pelas iniciativas políticas desenvolvidas naquele país em artigos e em seu livro **Mr. Slang e o Brasil**, que puderam ser confirmadas. Mesmo assim, deixava claro para os amigos, em constantes cartas, a saudade e o apego ao seu país.

Toda essa euforia levou Monteiro Lobato a investir tudo o que tinha em diversas frentes de atuação. Investe em restaurante, organiza uma empresa para produzir aço, até que aplica todo o seu capital na Bolsa de Nova York e perde tudo. Vende o restante das ações da Editora Nacional e retorna ao Brasil em 1931, e mais

uma vez, agindo como um visionário, funda a Companhia de Petróleo do Brasil, em mais uma tentativa de regenerar o Brasil.

3.2 O TIPO JECA TATU

Utilizado para definir um personagem que representa uma coletividade ou um grupo, o personagem-tipo já se constitui como um imediato pressentimento do indivíduo: “são aquelas que alcançam o auge da peculiaridade sem atingir a deformação” (BRAIT, 1987, p.41). Brait, em torno dessa temática, lança ainda alguns questionamentos acerca de como podemos visualizar uma personagem, saber como ela é, como se materializa, sem um foco narrativo que ilumine sua existência. Para Umberto Eco, em relação ao problema estético do tipo, do ponto de vista filosófico, tipificar um produto artístico comportaria uma série de aporias, ou seja, de dificuldades. Tipizar comportaria caracterizar, determinar e representar o indivíduo.

Em seu livro **Urupês**, Monteiro Lobato (2007, p. 169) define o caboclo que reside não só em suas terras, como em toda a região agrícola do Vale do Paraíba, interior de São Paulo.

Porque a verdade nua manda dizer que entre as raças de variado matiz, formadoras da nacionalidade e metidas entre o estrangeiro recente e o aborígine de tabuinha no beijo, uma existe a vegetar de cócoras, incapaz de evolução, impenetrável ao progresso. Feia e sorna, nada a põe de pé.

Com esta definição Lobato desqualifica o homem do campo para qualquer entendimento que diga respeito a sua capacidade mental, uma vez que várias situações políticas do país se alteravam, e para o caboclo é como se nada estivesse acontecendo, ou seja, permanecia de cócoras. Sobre a personagem-tipo, a exemplo do que fora então concebido na pele do Jeca Tatu, por conta da ficção lobatiana, Umberto Eco (2008, p. 214) esclarece que:

É bem verdade que, de um certo ponto de vista, a proposição “cumpre produzir personagens típicos” é vaga e inverificável até que a veleidade

original não se tenha traduzido num “objeto” narrativo: isto é, até que a personagem não tenha sido inventada e posta em ação. Só então se pode iniciar um discurso sobre tipicidade: portanto, o problema do típico não interessa à estética enquanto permanece no estágio de poética (quer seja ela aspiração ou fórmula expressa), mas só quando emerge em fase de “leitura da obra”.

Candido (1971, p. 22) utiliza-se do termo *caboclo* para designar o mestiço que, de uma forma ou de outra, descendia do branco e do índio, e que em São Paulo formava certamente a grande maioria da população. Deste modo utiliza-se do termo *caipira* que para o teórico tem como vantagem não ser ambíguo (exprimindo desde sempre um modo de ser, um tipo de vida, nunca um tipo racial) e como desvantagem a restrição à área de influência histórica paulista.

“Se eu não tivesse virado fazendeiro e visto como é realmente a coisa, o mais certo era estar lá na cidade e perpetuar a visão erradíssima do nosso homem rural” (LOBATO apud DANTAS, 1973, p.40). Segundo Lobato, a nossa literatura era feita na cidade, por homens que não conheciam os campos e não faziam questão de lá entrar, segundo o escritor, por medo dos carrapatos. Remontando novamente a Eco (2008, p. 217), a respeito da tipicidade nas personagens de ficção, podemos verificar que, segundo este autor:

Definindo a relação de fruição entre personagem e leitor, o conceito de tipicidade nos reporta, contudo, a uma consideração, “ontológica” da personagem, isto é, em termos mais rigorosos, a uma reflexão sobre sua estrutura de objeto estético. De fato, cumpre estabelecer que aspectos do objeto estético representado pela personagem estimulam o leitor a encará-la como exemplar e identificar-se – pelo menos *sub aliqua radione* – com ela.

Mais uma vez defendendo o nacionalismo e reagindo à interferência estrangeira, principalmente a francesa, assim como ao indianismo romântico que tomava conta da nossa literatura na época, Lobato resolve apresentar ao mundo da literatura o caboclo, o homem simples do Vale do Paraíba. Lança “Uma velha praga” em 12 de dezembro de 1914, com inesperada repercussão. Um dos maiores problemas existentes e citados pelo escritor eram as queimadas que empobreciam o solo passando a ser um entrave no desenvolvimento agrícola do país. O grande causador disso tudo era o caboclo. Contudo, toda essa indignação de Lobato não

passava somente pelo fato de se sentir um fazendeiro lesado, mas também pela incapacidade do governo em adotar certas posturas que permitissem aos proprietários um maior desenvolvimento agrícola, não permitindo a devastação de áreas agrícolas como vinha acontecendo com o Vale do Paraíba.

A imagem do caboclo plasmada por Monteiro Lobato em seu segundo artigo “Urupês” caracterizava-o como “sacerdote da Grande lei do menor Esforço”, ou seja, aquele que vive somente do que a terra ou a natureza oferece não se preocupando em produzir.

Para Eco, há uma ação dramática ou narrativa, quando ocorre mimese de algum comportamento humano, ou seja, quando temos um enredo no qual o personagem se torna explícito assumindo uma fisionomia e/ou caráter, e quando através do enredo toma fisionomia e caráter produzindo uma situação pela interferência variada de certos comportamentos humanos.

Este funesto parasita da terra é o CABOCLO, espécie de homem baldio, seminômade, inadaptável à civilização, mas que vive à beira dela na penumbra das zonas fronteiriças. À medida que o progresso vem chegando com a via férrea, o italiano, o arado, a valorização da propriedade, vai ele refugindo em silêncio, com o seu cachorro, o seu pilão, a pica-pau e o isqueiro, de modo a sempre conservar-se fronteiriço, mudo e sorna. Encoscorado numa rotina de pedra, recua para não adaptar-se (LOBATO, 2007, p. 161).

Em relação à fisionomia do personagem típico, Eco o define como o tipo que se constitui como resultado de uma ação que foi narrada ou representada, sendo, portanto, o personagem ou a situação bem definida que permanecerá na memória do leitor. “Pode ser reconhecida como típica uma personagem que pela organicidade da narrativa que a produz adquire uma fisionomia completa, não apenas exterior, mas intelectual e moral” (ECO, 2008, p. 219).

Para Lukács, a expressão “fisionomia intelectual” é utilizada para definir uma das maneiras que pode levar uma personagem a tomar forma; esta é válida quando por seus gestos e seu modo se define sua personalidade, sua forma de agir e reagir sobre elas, assim como sua concepção de mundo, fazendo com que o enredo se torne uma síntese de ações consideradas complexas.

Sem mais, é agora legítimo afirmar que a personagem artística é significativa e típica “quando o autor consegue revelar os múltiplos nexos que coligam os traços individuais dos seus heróis aos problemas gerais da época; quando a personagem vive, diante de nós os problemas gerais do seu tempo, mesmos os mais abstratos, como problemas individualmente seus, que tenham para ela uma importância vital” (ECO, 2008, p. 220).

Este pensamento de Lobato em relação à condição do caboclo perdurou até que o autor viesse a tomar conhecimento da situação efetiva de vida enfrentada pelo homem do campo, e isto só aconteceu quando o autor de **Emília no país da gramática** deixou de raciocinar como fazendeiro e passou a pensar como escritor.

Para Sevcenko (1989, p. 31-32) foi após as mudanças ocorridas com o objetivo de modernização do Rio de Janeiro que a ideia da preguiça nacional se acentuou, principalmente sobre o homem do campo. Para o teórico foi nesta época que os escritores brasileiros se deram conta de uma imperfeição ou um defeito que nos fora imposto pelos estrangeiros: “a nossa tradicional preguiça”. Quando observamos a sociedade rural e seus grupos de um ângulo mais urbano e até mesmo cosmopolita com vistas à produção e conseqüente acúmulo de riquezas, na época em questão, é que entendemos que a ideia que faziam de nós não poderia realmente ser diferente. Foi exatamente com a regeneração do Rio, com suas obras de reconstrução, que nos sentimos redimidos perante os estrangeiros. Neste sentido mais um trecho de uma crônica de Bilac pode ser citado:

Onde vai perdida nossa fama de povo preguiçoso, amolentado pelo clima e pela educação, incapaz de longo esforço e tenaz trabalho?... já é tempo de se recolher ao gavetão onde se guardam os chavões inúteis, essa lenda tola de nossa incurável preguiça (BILAC, 1904 apud, Sevcenko, 1989, p. 33).

Parece-nos importante ressaltar que outro autor que também se ocupou da temática da preguiça como elemento inerente ao indivíduo brasileiro, tal como podemos verificar na obra de Monteiro Lobato, foi o modernista Mário de Andrade, em seu romance **Macunaíma**⁴. Nesta obra, é possível identificar que há, por parte do autor em questão, uma visão diferenciada da preguiça.

Ao buscarmos mais fundo na história conseguimos evidenciar de quão

⁴ O livro **Macunaíma**, de Mário de Andrade, foi publicado em 1928, ou seja, após a Semana de Arte Moderna.

longínqua e distante é a fama da preguiça do brasileiro. Ao descobrirem a América os portugueses precisariam de mão de obra, porém teriam que enfrentar a diferença de costumes. Teriam que lidar com os nativos, no caso os indígenas. Contudo, a forma de ver e viver a vida para estes grupos era bem diferente, os índios não se preocupavam em guardar, armazenar, viviam um dia de cada vez, alimentavam-se do que conseguiam com a pesca e com a caça e logicamente dividiam tudo aquilo que era recolhido da natureza com os outros membros do grupo.

Com esta invasão, além de perderem seu habitat, os índios perderiam também sua liberdade, uma vez que seriam “escravizados” pelos europeus. Ao se depararem com essa situação muitos refugaram, não aceitando tal situação, daí a primeira imperfeição ou distorção de visão, totalmente indevida, do povo brasileiro como preguiçoso.

Ao mesmo tempo em que o personagem Macunaíma, por fama, passa a ideia da preguiça, podemos constatar durante toda sua trajetória que de preguiçoso ele não tem nada, a busca constante pelo amuleto, o muiquitã, o faz percorrer muitos caminhos na tentativa de recuperá-lo após tê-lo perdido.

Assim como Jeca Tatu, o personagem Macunaíma é também traçado com elementos que dão ao mesmo a aparência de um anti-herói, menos próxima de se configurar como uma identidade modelo, de exemplo de perfeição, mais como uma personalidade que está em constante mutação, resultando daí a pecha de herói sem nenhum caráter. Nossa assertiva parece haver encontrado base nas palavras de Bosi (1994, p. 353), na medida em que a preguiça passa a fazer parte de uma mera presunção de um modo de ser imanente ao brasileiro. Assim, conforme o teórico em questão:

Simbolicamente, a figura de Macunaíma, o herói sem nenhum caráter, foi trabalhada como síntese de um presumido “modo de ser brasileiro”, descrito como luxurioso, ávido, preguiçoso e sonhador (...)

De fato, investigando as linhas do referido romance andradiano, podemos evidenciar manifestações de certa preguiça que acompanha o personagem, tal como no excerto que se segue.

– Ai! que preguiça! ...
que o herói suspirava enfarado. E dando as costas pra ela adormecia bem.
Mas Ci queria brincar

inda mais ... Convidava convidava... O herói ferrado no sono. Então a mãe do mato pegava na txara e cotucava o companheiro. Macunaíma se acordava dando grandes gargalhadas estorcegando de cócegas.

- Faz isso não, oferecida!
- Faço!
- Deixa a gente dormir, seu bem...
- Vamos brincar.
- Ai! que preguiça!... (ANDRADE, 1997, p.19).

No romance **Macunaíma** podemos observar, enfim, a busca da construção e da representação de uma identidade nacional, assim como uma diversidade de culturas. O preguiçoso Jeca, de Lobato, não se adaptava às mudanças e ao progresso, vivia nômade, sobrevivendo do que a natureza lhe dava. Quanto ao preguiçoso Macunaíma, de Mário de Andrade, este vai ao encontro da civilização, em São Paulo, onde descobre uma sociedade, que tal qual o personagem, conforme já afirmáramos, se acha em um constante estado de mudança.

3.3 VISÃO CONTRADITÓRIA DE LOBATO SOBRE O TRABALHADOR RURAL

A palavra contradição designa o ato ou o efeito de contradizer (-se). Caracteriza a incompatibilidade entre alegações atuais e anteriores, entre palavras e ações: cair em contradição.

Várias lutas foram travadas por Lobato com o intuito de restituir aos “Jecas” a dignidade que foi colocada à prova pelo próprio escritor de Taubaté em muitos de seus artigos publicados contra o trabalhador rural.

Analisando a dura linha crítica primeiramente adotada por Monteiro Lobato em relação ao trabalhador do campo, remontamos ao pensamento de Roland Barthes (1966, p. 15), segundo o qual, em um Estado literário, a crítica deveria ser tão “recatada” como uma política: libertar uma seria tão “perigoso” quanto popularizar a outra.

Por sua vez, conforme Lajolo (1983, p. 101), Monteiro Lobato, de 1914 a 1947, parece ter percorrido quase todas as posições ideológicas disponíveis para um intelectual de seu tempo.

Este foi exatamente o período em que Lobato foi da insatisfação e da indignação com o homem do campo, ou caipira (Velha Praga, 1914 a 1947) a uma

nova postura de maior compreensão, quando regressa ao Brasil após um período na Argentina e se redime de vez junto ao Jeca, criando o Zé Brasil.

Se de um lado o termo *caipira* é aplicado de forma pejorativa ao homem do campo, por outro lado, existem os que defendem o trabalhador rural; poucos, mas existem. E dentre os escritores que depreciam a personalidade do caipira podemos citar Monteiro Lobato, isso enquanto o criador do **Sítio do pica-pau amarelo** estava do lado dos proprietários de terra.

Ainda segundo Barthes (1966, p. 15), em seu livro **Crítica e verdade**, quando uma segunda crítica é feita em cima da primeira obra escrita estamos efetivamente abrindo caminho para algumas renovações que podem ser imprevisíveis, ou seja, seria como utilizar um jogo de espelhos e desta forma se tornar obviamente suspeito.

Enquanto a crítica manteve a função tradicional de julgar, não podia deixar de ser conformista, isto é, conforme aos interesses dos juízes. Todavia, a verdadeira “crítica” das instituições e das linguagens não consiste em “julgá-las”, mas em distingui-las, separá-las, desdobrá-las.

Mesmo que posteriormente Monteiro Lobato tenha se esforçado para que esta imagem do *caipira* como um preguiçoso por natureza fosse mudada, esta, de certa forma, permanece até hoje, seja como mero apelido, seja como tentativa de reafirmação de um equivocado estereótipo.

Enquanto foi proprietário de terras, ainda que forçado pela herança, Lobato só fez criticar e maldizer o homem do campo. Isso fica bem claro em seus dois primeiros artigos publicados pelo jornal *O Estado de São Paulo*. No primeiro, queixando-se sobre o péssimo hábito do *caipira* de tocar fogo no mato, quando o autor Monteiro Lobato escreve: “Depois ataca a floresta. Roça e derruba, não perdoando ao mais belo pau [...]. Pronto o roçado, e chega o tempo da queima, entra em funções o isqueiro” (2007, p.162). Já no segundo, o escritor fala da preguiça nata do homem do campo, afirmando quanto a este que: “Para comer, negociar uma barganha, ingerir um café, tostar um cabo de foice, fazê-lo noutra posição será desastre infalível. Há de ser de cócoras” (LOBATO, 2007, p. 170). Para Monteiro Lobato, essas duas formas de ação do caipira eram as duas causas principais do seu fracasso como fazendeiro.

Assim que tomou posse da fazenda, a primeira coisa que fez foi diversificar a produção (café, milho e feijão), importação de animais como forma de modernização da agricultura. O que ele não contava era com as condições da política econômica, já que estas não eram favoráveis à lavoura. E enquanto isso bastava atribuir a culpa de tudo ao *caipira*.

Segundo Bosi (1992, p. 105), em determinados momentos da nossa história, como por exemplo, após a Independência, criaram-se condições para que o orgulho nativista se manifestasse. Assim, elegeram o índio como símbolo da brasilidade. De maneira aproximada, quando os cafeicultores do oeste paulista se veem ameaçados pela industrialização, dizem-se caboclos e caipiras e elevam o matuto à condição de símbolo da resistência. Ainda consoante o referido historiador da Literatura Brasileira: “Poucos enxergaram o caboclo em sua real estrutura: um homem como os outros, apenas pobre, portador, entretanto de rica cultura e dialeto próprios” (BOSI, 1992, p. 106).

Tão logo tenha alcançado a consciência de que a preguiça do Jeca não era uma característica genética, Monteiro Lobato passou de acusador para defensor do seu mais nobre personagem. Em 1915, quando publica **A caricatura do Brasil** pode-se perceber que, ao passar de proprietário rural para o outro lado, ou seja, intelectual, e por consequência de suas publicações, ser reconhecido, sentiu uma necessidade premente de mudar sua visão primária do homem do campo, no caso o Jeca Tatu, para uma visão mais humanizada. Quando finalmente escreve, **Jeca Tatu, a ressurreição**, Lobato coloca ordem nas definições sobre o caboclo que morava em uma casinha de sapé construída nas terras do patrão. Escreve sobre a falta de ânimo e de vontade de produzir, da magreza, dos hábitos alimentares do caboclo, apontando que estes eram simplesmente constituídos à base do que a natureza lhe dava, como, por exemplo, o palmito e a mandioca, associados ao vício da bebida, ou seja, à cachaça. Quando finalmente aparece um médico que trata os males do jeca, este se torna mais produtivo e laborioso que os italianos, até então considerados como modelos de trabalhador.

Em 1916, Monteiro Lobato deixa de vez a visão que tinha do homem do campo como sendo um jeca e passa a assumi-lo e a defendê-lo como guardião dos valores nacionalistas, passando a utilizar os termos “povo” e “caboclo”.

No ano seguinte, quando o escritor toma consciência da situação precária em que vivia a população brasileira em termos de saúde pública, reconhece que o homem do campo era mais uma vítima do governo e não exatamente o responsável pelos graves problemas agrários enfrentados pelos donos da terra. Aí, sim, Lobato pede, na primeira edição de **Urupês**, as devidas desculpas ao Jeca, por não sabê-lo doente:

Entra nesse livro de contos uma caricatura que não o é, "Urupês". A intrusa veio solver o tremendo problema baptismal. E sahiu-se bem.

Cumpre-me, todavia, implorar perdão ao pobre Jeca.

Eu ignorava que eras assim, meu caro Tatú, por motivos de doenças tremendas. Está provado que tens no sangue e nas tripas um jardim zoológico da pior espécie. É essa bicharia cruel que te faz papudo, feio, mollengo, inerte. Tens culpa disso? Claro que não.

Assim, é com piedade infinita que te encara hoje o ignorantão que outr'ora só via em ti mamparra e ruindade.

Perdoa-me, pois, pobre opilado, e crê no que te digo ao ouvido: és tudo sem tirar uma vírgula, mas inda és a melhor coisa que ha no paiz. Os outros, que falam francez, dançam o tango, pitam havanas e, senhores de tudo, te mantem nessa gehenna infernal para que possam a seu salvo viver vida folgada à custa do seu dolorido trabalho, esses, Jeca, têm n'alma todas as verminoses que tu tens no corpo.

Doente por doente, antes como tu, doente só do corpo... (LOBATO, 1919, p.7).

Já em 1919 quando publica **Ideias de Jeca Tatu**, Lobato já se assumiu como o Jeca, símbolo de uma resistência à descaracterização do nacional na cultura local. E para justificar o título do livro, escreve em seu prefácio que [...] Jeca Tatu, coitado, tem poucas ideias nos miolos. Mas filho da terra que é integrado como vive no meio ambiente, se pensasse pensaria assim (CHIARELLI, 1995, p. 221).

Em 1924, Monteiro Lobato escreve sobre o Jeca Tatuzinho, que surgiu após o autor ter se engajado em uma campanha sanitária, quando, não sendo mais fazendeiro, o escritor teve a oportunidade de reconstruir a figura do Jeca. De preguiçoso e indolente, este passa a ser considerado um doente, uma vítima do descaso do governo com as condições de saneamento básico do país. Este novo Jeca torna-se personagem para um laboratório farmacêutico que trata de suas doenças. Curado e fortalecido, o homem do campo enriquece a custa do trabalho, torna-se coronel, e mediante esse enredo Lobato se redime de vez com o caboclo.

Na década de quarenta, o criador do **Sítio do pica-pau amarelo** reencontra com seu personagem, surge o Zé Brasil, desta vez em um novo contexto. O novo personagem passa a discutir a realidade enfrentada pelo homem do campo, da estrutura latifundiária à economia, defendendo todos os trabalhadores que já sofriam com as questões relacionadas ao novo governo. Neste período em que Lobato escreve, com ideias renovadas pelo período em que viveu nos Estados Unidos, passa a considerar todos os brasileiros como jecas, não somente o homem do campo.

Com o sucesso obtido com esses artigos, as possibilidades de trabalho com a literatura só faziam aumentar, surgiam convites para escrever para jornais e revistas. Com isso, o seu interesse pela fazenda, que já não ia muito bem, cai por terra e ele decide, então, vendê-la.

Aluizio Alves Filho (2003) confirma que em “Velha Praga” e “Urupês”, o Lobato fazendeiro desabafa através da pena do Lobato escritor as situações que vivenciava na Fazenda do Buquira. Nos artigos citados, as idealizações do caboclo romântico foram rompidas, mas ele permanecia visto pela ótica classista, com sua identidade construída em torno da preguiça.

Entre os anos de 1914, quando Lobato cria o personagem Jeca Tatu e 1918, quando ele é reinventado como Jeca Tatuzinho, ocorrem grandes mudanças na visão que o escritor tem do Jeca Tatu. Em carta a Rangel, em 1917, Lobato considera: “Virei a casaca. Estou convencido de que o Jeca Tatu é a única coisa que presta neste país” (MOREIRA, 2010, p.22).

Com esta declaração feita ao amigo, Lobato se redime perante seu “personagem” e passa a defendê-lo em suas novas publicações e ações.

4 O ESCRITOR COMO FIGURA PÚBLICA

Ao longo de seus sessenta e seis anos, Monteiro Lobato pôde participar dos principais acontecimentos do século XX tanto na política como nas artes.

Em 1904, início da sua vida universitária, Lobato ganha seu primeiro concurso de contos realizado pelo Centro Acadêmico, "Gens ennuyeux". O conto premiado foi construído com base em uma conferência realizada por Darwin em uma Sociedade Científica imaginária. Nesta conferência, o cientista descrevia diversos aspectos sobre os elos da evolução. Utilizando-se de um vasto vocabulário, Monteiro Lobato deixa a plateia um tanto cansada, porém convicta de que dali sairia um grande talento para os contos.

Monteiro Lobato e um grupo de amigos, entre eles Godofredo Rangel, começaram a escrever para um semanário de Pindamonhangaba, batizado por eles de *Minarete*, homenagem ao chalé do Belenzinho onde residiam alguns estudantes. Este semanário foi utilizado, principalmente por Lobato, para grandes proezas. Cada número era um escândalo. Foram experiências jamais esquecidas pelo grupo de estudantes, após a formatura em 1907, quando se separaram. A vida pública de Monteiro Lobato foi iniciada como promotor em Areias (1907), a qual não durou muito tempo, principalmente porque, formou-se em Direito para agradar a família em uma época em que ou se fazia Direito, ou Medicina ou Engenharia. No entanto, o que ele queria mesmo era se dedicar à escrita, à literatura, o que só conseguiu depois de voltar para Taubaté, quando assumiu a fazenda após a morte do avô. Ao retornar a Taubaté, retoma as leituras, reescreve textos e dedica-se a colaborar com a imprensa nos jornais *Minarete* e *O Povo*, de Caçapava.

Lobato dedicou-se realmente ao ofício de escrever, quando assumiu a fazenda herdada do avô, ocasião em que começa a se corresponder com o amigo Godofredo Rangel. Enquanto realizava suas atividades de fazendeiro, um tanto distantes e diferentes das de escritor, Lobato criava em sua cabeça futuros projetos voltados à literatura.

Em seguida, por volta de 1914, Monteiro Lobato publica seu primeiro artigo, *Velha Praga*, quando inicia sua carreira como escritor, dando origem a uma série de questionamentos em relação ao homem do campo, rompendo com aspectos

culturais até então totalmente enraizados na forma de vida rural. Um mês depois publica o livro **Urupês**, iniciando uma trajetória não apenas como escritor, mas também como crítico social preocupado com o destino de seu país. O sucesso foi tamanho que levou o autor a publicar outros ensaios e a receber vários convites para escrever para jornais e revistas, o que deu ao mesmo tempo um maior impulso ao seu interesse pela literatura e uma rasteira no seu interesse pelos assuntos da fazenda.

A montagem da obra **Urupês** foi possível a partir da reunião de contos já publicados em jornais e revistas e que foram escritos nesta época, entre eles Uma Velha Praga e Urupês. Este último conto deu origem ao nome do livro. Lobato dizia então que quando escrevia tais contos,

escrevia unicamente pelo prazer de escrever, sem a menor intenção de dá-los a público, até que uns amigos meus fundaram aqui em São Paulo a *Revista do Brasil*. Pediram-me colaboração. Mandeí Chooan, título depois mudado para A vingança da peroba. Publicaram, gostaram, pediram mais e fui mandando. Eram contos feitos e refeitos por quem dispunha de dias compridíssimos. As horas da fazenda eram enormes, bocejantes, e eu podia fazer e refazer aqueles contos, para matar o tempo. Só os largava quando ficavam em ponto de bala, isto é, quando os considerava definitivos (LOBATO apud LAJOLO, 2006, p. 65-66).

Lobato afirmava que, com a criação do Jeca, havia entrado de corpo e alma na escrita nacional e que não poderia ter sido diferente principalmente depois de ter recebido o elogio de um dos grandes, Rui Barbosa, quando em um discurso para sua campanha presidencial, a Águia de Haia chamara a atenção do país citando o Jeca Tatu dos **Urupês**.

É escritor o sujeito que escreve espontaneamente coisas, em primeiro lugar, por um impulso artístico mais ou menos incoercível, tangido por uma natural aptidão para as imaginar, concatenar e contar, e em segundo, pelo prazer intelectual de ir fixando e dando forma perdurável a ideias, impressões, emoções, reminiscências (...) Ao passo que o literato é aquele que tudo isso se propõe fazer, muito de caso pensado: em primeiro lugar para ter o próprio nome mais ou menos miudamente trombeteado... (VAZ, 1957, p. 64-65).

Utilizando-se de um instrumento bastante eficaz, a escrita, e sendo dono de um estilo que lhe era peculiar, ou seja, ser direto em seus artigos, Monteiro Lobato conquista seu público particular.

Monteiro Lobato conta em seus relatos que seu primeiro contato com os livros, para o autor um mundo encantado, foi na enorme biblioteca que havia na casa do avô. Eram muitos livros, revistas e folhetins que, infelizmente, devido à pouca idade ainda não lhe era permitida a leitura. Lembra-se das figuras, muitas delas, apesar de muito fortes visualmente, eram muito bem desenhadas, ou seja, não existia literatura infantil. Cinquenta anos depois se sentia orgulhoso em dizer que “fui quem loteou e abriu para o público os terrenos da Cidade infantil do Pica-pau amarelo”.

Um repórter perguntou-me certa vez qual era a minha divisa na vida. Respondi-lhe que meu lema estava contido naquele verso de Shakespeare: “E isto acima de tudo: sê fiel a ti mesmo”.

Fiel às raízes da minha infância, fidelidade essa que me ajudou a criar o *Sítio do Pica-pau amarelo* (LOBATO apud DANTAS, 1973, p. 22).

De todas as empreitadas literárias a que Monteiro Lobato se dedicou, a única que podemos citar como frustrada foi a tentativa de ser um romancista. Assim, afirmara o escritor de Taubaté:

Nunca me julguei capaz de conduzir um romance até o fim, e no entanto lá o pari em 20 dias. Como é canja escrever um romance! Disse-o a Coelho Neto e ele amoitou. Saiu um romance inteiramente desligado da minha velha literatura regional. Veio coisa do futuro – lá do ano 2228, com previsões do poder negro e outras coisas mais (LOBATO apud DANTAS, 1973, p. 24).

O presidente negro ou **O choque das raças**, segundo Lobato, foi seu único e fracassado romance. Foi publicado primeiramente como folhetim, e em seguida, confirmando que o criador do Jeca Tatu não nascera para esta categoria, foi publicado como o primeiro romance de Monteiro Lobato. Segundo o autor, o romancista nasce feito ou nunca nasce... Esse era o seu caso.

Dentre as muitas atividades desenvolvidas por Lobato e que o tornaram figura pública, não podemos deixar de citar a sua atuação como editor, a qual, tanto quanto a de escritor tornou Monteiro Lobato tão ou mais popular.

Como escritor, foi polêmico e contraditório, firme e audacioso. Conseguiu em pouco tempo ser assunto não só na política como na literatura, e desta forma assumiu um lugar de destaque. Porém, Lobato sempre queria mais e logo tratou de enveredar pelos caminhos da edição, marcando também um território que fez com que se tornasse referência no meio. Passou a ser considerado, algumas vezes e por alguns, como louco por acreditar e investir tanto em um produto até então pouco popular e, obviamente por esse motivo, pouco comercializado no Brasil.

Sua coragem e disposição para o negócio literário fizeram com que por algumas vezes fosse derrubado, ou pela crise econômica ou por seu ímpeto pessoal.

De qualquer forma, ambas as atividades, a de escritor e a de editor, tornaram-no a pessoa pública e respeitada que foi e é até hoje.

4.1 A ATUAÇÃO NA REDAÇÃO DE JORNAL

Como não poderia deixar de ser, e por também por ser um homem à frente de seu tempo, Monteiro Lobato foi com certeza um assíduo leitor e conseqüentemente árduo leitor de jornais. Desta forma o jornal sempre fez parte de sua vida e de sua obra.

Já em 1908, em uma de suas correspondências a Rangel, Monteiro Lobato fazia menção a um jornal que serviria não apenas como fonte de informação, mas também de divulgação de seu trabalho como escritor. “Temos jornal. Tito assumiu a redação da *Tribuna* de Santos, com 700 por mês. Promete — ‘pagar’ minha colaboração. Havemos todos de mamar na vaca” (LOBATO, 1956, p. 216). Já em junho de 1909, em nova correspondência, Monteiro Lobato questiona a possibilidade de que Ricardo Gonçalves esteja no Jornal *Comercio de São Paulo*, e desta forma abriria mais uma porta para suas publicações, uma vez que contava com a abertura de mais uma oportunidade por se tratar de um amigo.

Para Lajolo (2010, p. 37), Lobato não via a imprensa como um simples veículo de comunicação onde poderia experimentar a aceitação de seus contos:

A reiterada menção à remuneração esperada em troca de sua colaboração em jornais (prometem pagar a colaboração) transforma-se na enunciação de um princípio que parece pautar a vida intelectual do escritor. Ao afirmar que é preciso que a literatura renda ao menos para o papel, a tinta e os selos, Lobato está enunciado uma maneira de pensar bastante rara entre intelectuais e que se traduz no modo como ele – mais tarde, como editor – vai desempenhar-se de sua função, não mais de autor de textos, porém de produtor de livros.

Durante um tempo, por ser assinante do *Weekly Times* de Londres – edição semanal passou a publicar no jornal *O Estado de São Paulo* traduções de algumas matérias que achava interessantes, obviamente recebendo por isso, apesar de achar estranho. Contudo, deixava claro que o fazia quando queria para não se sentir escravo.

Mesmo assim, em nova correspondência a Rangel, Monteiro Lobato relata novas experiências com a tão promissora carreira, mas já assumindo um compromisso de cota mensal antes por ele criticada (não queria se sentir escravo):

O meu negócio com a *Tribuna* é pequeno: cinco artigos por mês. Talvez também entre na *Gazeta de Notícias*, onde agora está o Sebastião Sampaio – você não o conhece – aquele da nossa corrida no Viaduto. Mas o negócio mais importante em que ando às portas é a compra, por um grupo, dum jornal de S. Paulo e eu iria para o comando literário. Se isso se realizar, meu Rangel, tu estás feito. Tens jornal e colaboração paga por tabela especial, mais alta que para os outros. Em fevereiro ou março vou passar seis meses em S. Paulo, para cuidar disso e mais coisas. Basta de Areias, Rangel (LOBATO, 1956, p. 267).

Quando iniciou suas atividades de colaborador no *Estado*, assim como em outros periódicos, Lobato levou junto uma linguagem vibrante com potenciais significações, baseado em padrões de linguagem utilizados por Machado de Assis, Camilo Castelo Branco, entre outros.

Para isso, durante algum tempo, Lobato e Rangel pesquisaram e estudaram a forma como estes e outros autores escreviam. O que mais despertava interesse por parte deles era o uso moderado e prudente de advérbios e adjetivos; não se

esquecendo de que junto a isso vinha certa ironia que muitas vezes dava um segundo sentido a suas frases, principalmente em Machado de Assis e Castelo Branco.

Para Chiarelli (1995), a linguagem de Lobato, além de se valer de concisão e de destreza no uso da palavra semelhante àqueles autores, possuía como característica um tom irônico que, caso não se explicitasse no sentido da frase, surgia velado no sentido duplo que o escritor conferia a um termo deslocado no contexto da sentença. E foi por isso que intelectuais do *Estado* o definiam como “novo na forma”.

Ele era novo na forma do jornalismo, de fato, porque não se utilizava de estilemas linguísticos próprios da imprensa, tratando seu texto como um espaço de criação original, sabendo dosar à objetividade desejada para um artigo de imprensa, a criatividade formal que se esperava de uma peça literária (CHIARELLI, 1995, p. 127).

Estando Lobato morando em São Paulo após um período em Caçapava, sua forma de escrever (narrativa) fez com que inúmeras oportunidades surgissem para que seu trabalho se tornasse conhecido não só na literatura como principalmente no jornalismo. Seu primeiro trabalho foi publicado em 1909, na *Tribuna* em Santos, e também no *Correio Paulistano*, do Partido republicano Paulista. Com as portas já abertas para o jornalismo, não demorou muito para que Monteiro Lobato fosse para *O Estado de São Paulo*, onde atuava como colaborador, ou seja, onde escrevia apenas quando tinha alguma causa para apresentar sua defesa ou ideia para ser transmitida. Junto com outros companheiros Lobato se torna um “sapo” de redação, onde toda noite o grupo se encontrava para comentar as notícias do dia.

Embora na posição de coadjuvante – aos “sapos”, como dizia, era reservado o papel do coro das tragédias gregas –, na prática do jornalismo Lobato aliava a clareza estilística a uma curiosidade e senso investigativo típico dos profissionais mais tarimbados. O mesmo interesse que o fez debruçar-se sobre a questão das queimadas, quando escreveu “Uma velha praga”, levava-o a abandonar o conforto do gabinete de trabalho sempre que algum assunto exigia sua presença (AZEVEDO, 1997, p. 104).

Agindo dessa forma foi que, para escrever sobre a geada que assolou os cafezais paulistas em 1918, Lobato percorreu durante dez dias toda a linha férrea da companhia Paulista, de Mogi a Sorocaba, para ouvir as queixas e as reclamações dos agricultores. Mesmo não se sentindo satisfeito com sua atuação no jornal, como relatou ao amigo Rangel em carta, teve de assumir o comando do mesmo num episódio em que a gripe espanhola tirou de circulação toda a direção do jornal.

Assim, transformou-se a um só tempo em redator-chefe, editor e secretário, garantindo desse modo a permanência do jornal nas ruas. Como não poderia deixar de ser, aproveitou a oportunidade para criticar o governo pela falta de controle e de coordenação no combate à gripe. Sua ação, como sempre, gerou um desconforto junto à concorrência. Exemplo disso foi a posição do jornal *Correio Paulistano*, no qual se pôde ler a queixa no sentido de que nem em situações como esta, de calamidade, os rancores políticos eram esquecidos. A respeito das críticas surgidas a partir desse episódio, Lobato diria o seguinte, conforme assinala Azevedo:

“O diabo queria escrever forçado!”, desabafaria após o retorno dos colegas afastados pela gripe. “É o mesmo que andar arcado. Nada emperra mais a pena, e tolhe tanto o correntio da frase, como sentirmos sobre os ombros alguém a espiar-nos” (LOBATO apud AZEVEDO, 1997, p. 108).

Depois de haver afirmado que não se sentia à vontade com a obrigatoriedade de atuar na imprensa diariamente, Monteiro Lobato não desistiu do jornalismo, pelo contrário, teve seu trabalho intensificado, desta vez atuando na *Revista do Brasil*, onde passa a colaborar com contos e com artigos escritos ainda na época da fazenda. Inicia também seus trabalhos como crítico de artes. Sua produção era tão grande que, na mesma época, atuava simultaneamente no *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, onde permanecia com a mesma mania, de dizer sempre o que pensava sem se importar com as consequências.

4.2 A RELAÇÃO DE PODER COM A PALAVRA IMPRESSA

Como já foi dito, entre os anos de 1914 e 1926 tivemos datas marcantes para a vida do então autor e editor Monteiro Lobato. Da publicação dos polêmicos contos

Urupês e Uma Velha Praga, no jornal *O Estado de S. Paulo* até 1926, data da falência de sua editora, Monteiro Lobato desenvolveu e concretizou um ambicioso projeto intelectual, que podemos definir como sendo estruturado em duas linhas de ação, seu ofício de escritor e sua ação editorial. Nos dois casos, quanto às suas especificidades, ambas pareciam voltadas a atingir um único ponto: o aumento de um público fiel à leitura, não apenas na capital paulista, quartel intelectual de Monteiro Lobato, como boa parte de todo o território nacional, onde fosse possível a introdução deste material, o livro.

Seus artigos sobre crítica literária e arte, publicados na imprensa da época, principalmente n' *O Estado* e na *Revista do Brasil*, tornam-no o principal crítico da capital paulista, o que ficou muito claro em "Paranoia ou mistificação", de acordo com o que já expusemos noutro ponto do presente trabalho de dissertação.

Com residência fixada em São Paulo desde o final de 1917, e já colaborando com a *Revista do Brasil*, lançada em janeiro 1916 como uma sociedade anônima, Monteiro Lobato foi convidado para assumir a direção do referido periódico. Contudo o escritor se considerava "um burrinho muito rebelde e chucro para ter patrão". Como não admitia a hipótese de ter patrão e de se submeter a uma chefia, resolve comprar a revista, como investimento após a venda da fazenda, assim seria seu próprio chefe.

Lobato, assim, adquire em 1918, a *Revista do Brasil*, fato que marca o início de sua carreira como editor, que se tornou, sob sua direção, o principal periódico intelectual a circular no país. O grande êxito literário, agora formando par com o êxito editorial, concedeu a Lobato a posição hegemônica no campo literário paulista – e por que não nacional? – neste mesmo período.

Entre 1920, data da fundação de sua editora, e 1926, a Monteiro Lobato & Cia., fundada em 1920, ocupou posição de grande destaque dentre as editoras devido às audaciosas e inéditas estratégias de marketing, assim como à inovação gráfica. As capas coloridas, o tipo de letra e o formato constituíam as principais inovações.

Com um grandioso trabalho de marketing, após entrar em contato com agentes dos correios de todo o país, Lobato consegue contatos de firmas e de casas de comércio que pudessem distribuir um novo produto, o livro. Dessa forma, o empreendedor Monteiro Lobato consegue resolver um velho problema existente no

país, o pequeno número de livrarias que dificultava o acesso à cultura.

Vossa senhoria tem seu negócio montado e quanto mais coisas vender maior será o lucro. Quer vender também uma coisa chamada 'livro'? Vossa senhoria não precisa inteirar-se do que essa coisa é. É um artigo comercial como qualquer outro, batata, querosene ou bacalhau. E como vossa senhoria receberá esse artigo em consignação, não perderá coisa alguma no que propormos. Se vender os tais 'livro', terá uma comissão de 30%, se não vendê-los, no-los devolverá pelo correio, com o porte por nossa conta. Responda se topa ou não topa". Todos toparam e nós passamos dos quarenta vendedores, que eram as livrarias para mil e duzentos "pontos de venda", fosse livraria ou açougue (LOBATO, 1950 apud BRANCO, 1988, p.128).

Esta foi a circular enviada por Lobato a todos os comerciantes, não se importando com o tipo de comércio se "secos ou molhados", na tentativa de abertura de novos postos de venda dos seus livros e da mesma forma, utilizando-se do marketing consegue passar de 12 assinaturas/mês da sua revista para 150 assinaturas em um único mês, o que lhe permitiu levar as obras aos pontos mais distantes e remotos de todo país.

Com mais uma verdadeira jogada de mestre e de marketing, em 1921 distribui cerca de quinhentos livros a escolas públicas de São Paulo. O então governador paulista Washington Luís, ao visitar algumas escolas em companhia do seu secretário de educação, e ao ver aquele livro já tão desgastado pelo uso sugere ao secretário uma compra grande para atender as escolas.

Depois de toda sua trajetória editorial já descrita anteriormente, um segundo grande passo de Monteiro Lobato foi dado quando se associou ao Estado e logicamente às escolas, em 1922, **O Marquês de Rabicó** e **Fábulas** são duplamente aprovados também pela Secretaria de Educação do Estado de São Paulo para serem utilizados como livros didáticos.

Uma vez com as portas abertas para a educação pública, Monteiro Lobato não economiza esforços para satisfazer este novo segmento. Além de utilizar a própria família, principalmente os filhos, como termômetro para suas obras ele continua confiando ao amigo Godofredo Rangel uma avaliação dos mesmos junto a seus alunos.

O sucesso foi tão grande que ele transforma suas histórias no sítio em uma escola, onde as crianças passam a aprender com a "professora" e avó Dona Benta.

Esta avó, nas histórias de Monteiro Lobato, dá aula aos netos, não só de gramática como aritmética e geografia citando exemplos do dia a dia do sítio, o que facilitava e muito o aprendizado infantil. O que não podemos esquecer é que Dona Benta não é professora e que seus ensinamentos são de base familiar e não escolar. Outro fator importante e que não podemos deixar de dizer é que ao mesmo tempo em que ensinava, Lobato mantinha sua veia crítica em relação às escolas, continuava polêmico, mas era lido independente de ser aprovado por instituições escolares. Em 1930, como passava por transformações, Monteiro Lobato já introduzia em seus livros o estudo das ciências como a Astronomia, em **Viagem ao céu**, a Aritmética em **Aritmética da Emília**, a Geografia em **Geografia de Dona Benta**, entre outras.

Mesmo após o término do vínculo com o Estado para introdução dos seus livros na rede pública, Monteiro Lobato continuou mantendo a linha voltada para a educação e seus textos foram mantidos também em volumes sobre Gramática e História.

Juntamente com a revista, Monteiro Lobato lança suas duas primeiras publicações – **O Saci-Pererê: resultado de um inquérito** e **Urupês**, este com a publicação esgotada em uma velocidade surpreendente, assim como as subsequentes. Nasce assim a ideia da criação de uma editora.

Para Lobato, toda a história da vida literária no Brasil de 1915 a 1925 girou incrivelmente em torno não só de sua editora como dele mesmo, ou seja, não havia quem, querendo publicar seus trabalhos, não o procurasse para tal empreendimento.

Como homem de letras, como ser inserido numa comunidade, ou como cidadão simplesmente, Monteiro Lobato deu demonstrações de posicionamento livremente assumido. Sua obra de escritor é uma afirmação de interesse pelo ser humano. Agindo como editor, polemista, empresário e homem de ideias, Lobato não deixou dúvida quanto à sua posição. Uma posição assumida e clara, que lhe valeu perseguições e comprometimentos desconfortáveis (ALVAREZ, 1982, p.23).

Os lançamentos não paravam, e segundo o próprio Lobato, foi a época em que mais mentiu, porque se o editor chamasse o autor e dissesse que sua obra não era boa e que não seria editada ganharia um inimigo. Então, de uma forma mais sutil, dispensava-os, elogiava a obra e depois dizia que toda a programação da

editora já estava completa para o próximo ano e que infelizmente não poderia editá-la.

Num mercado editorial marcado por certa monotonia, a editora de Lobato, até com certa facilidade, deixou os seus concorrentes para trás.

Desta forma, a importância de sua editora chegou a tal ponto que grande parte dos literatos da época desejava ser editada por Lobato; assim, aumentava consideravelmente sua participação no sistema que classificava os escritores: quem ou o quê seria publicado dependia de Monteiro Lobato e de seus critérios. Sem dúvida nenhuma, havia neste momento uma troca de favores: enquanto os escritores se utilizavam do prestígio e do respeito do nome “Monteiro Lobato” para alcançar o reconhecimento como escritor, ao mesmo tempo cediam ao intelectual-editor material para que mantivesse sempre vigorosa a fama que havia adquirido com sua experiência e sua audácia.

Quando começou a preparar a impressão de seu primeiro livro, **Urupês**, a princípio com título provisório de *Doze mortes trágicas*, Lobato entrou em contato com um texto de Belisário Pena, que versava sobre os males endêmicos, e adere de vez às campanhas higienistas. Foi nesta época que o escritor começou a rever suas teorias sobre o homem do campo, até então utilizadas para a criação do seu Jeca Tatu, e resolve se redimir. Utilizando-se do meio que tinha em mãos, a palavra escrita, publica n’*O Estado* uma série de artigos intitulados *Problema Vital*, nos quais denunciava as precárias condições de vida do homem do campo.

Esta denúncia foi dividida em dois blocos. O primeiro sob o título *Saneamento do Brasil*, no qual divulga e valoriza o trabalho desenvolvido por Oswaldo Cruz em Manguinhos. Seguem-se vários artigos e no último, *Reflexos Morais*, pode-se ler, segundo nos aponta Azevedo:

No corpo são a mente é sã. Este conceito acarreta recíproca verdadeira: em corpo doente impossível espírito sã. Por isso Lobato indaga: “Quereis remendar um país assim? restaurar-lhe as finanças? dar-lhe independência econômica? implantar a justiça? intensificar a produção? criar o civismo? restabelecer a vida moral?” e ele mesmo responde: “Restaurai a saúde do povo. Curai-o, e todos os seus bens virão ao seu tempo pela natural reação do organismo vitalizado” (LOBATO apud AZEVEDO, 1997 p.114).

O segundo bloco de denúncias, com o título Problemas do saneamento, abre-se com o artigo Primeiro Passo. Já com outro artigo, A esta hora, o escritor denuncia as condições em que os trabalhadores, “milhões de verdadeiros patriotas”, desenvolvem seu mister no campo, apesar de todos os males a que estão sujeitos, e mais, com cujo fruto do trabalho iriam “encher os bolsos e regalar a vida dos que ‘falam’ patriotismo” e que, por isso, não se interessam em mudar uma só vírgula do estado de como as coisas caminhavam.

Foi dessa forma, utilizando-se da escrita, que durante muito tempo Lobato fez as suas denúncias, críticas e observações sobre vários problemas políticos, sociais e econômicos do país, mostrando sempre o seu lado mais forte, o de intelectual, porém intelectual-militante. Tudo isso foi muito tempo depois confirmado por Orígenes Lessa, quando este veio a declarar que Monteiro Lobato

... batia-se sempre por grandes causas nacionais. Por interesses profundos e vitais do nosso povo. As palavras podiam vir cheias de fel. Por menos que o parecessem vinham, porém, transbordantes de fé, de um desejo ardente e imenso, pelo menos de renovação de caminhada, de libertação, de alicerces definitivos para uma nacionalidade titubeante (LESSA apud AZEVEDO, 1997 p.118).

Diante desse quadro acredita-se que, talvez se o Lobato escritor dependesse de outros editores para a publicação de seus livros, seus escritos não teriam sido alvo da diligência aos mesmos consentidos pelo Lobato editor, e sua repercussão provavelmente não teria sido tão estrondosa. Se, por um lado, Lobato foi o editor zeloso de outros escritores, noutra passo, foi o anjo guardião de si mesmo, o que lhe garantiu a consagração por sua atuação em ambos os aspectos.

Por volta de 1921, após algumas tentativas de reestruturar a empresa, a *Monteiro Lobato e Cia.*, e buscando dar mais estabilidade à nova empresa, Lobato segue caminhos então trilhados por outras editoras, o da edição de livros didáticos. O primeiro lançamento dessa nova fase, intitulado **Narizinho arrebitado**, foi aceito e aprovado pelo governo de São Paulo, assim como adotado para ser utilizado nas escolas públicas.

Outro sinal claro da modernidade lobatiana foi a modernização das capas dos livros, visando torná-los mais atraentes. Para isso contrata não só tipógrafos dedicados como também artistas, tudo supervisionado por ele.

“Livro é sobremesa que tem que ser posto debaixo do nariz do freguês, para provocar-lhe a gulodice”, diria. “Deve-se enfiar o livro nas mãos do possível comprador, meio a força, como fazem os cambistas sabidos com os bilhetes de loteria” (LOBATO apud AZEVEDO 1997, p. 131).

Mais uma vez seguindo seus instintos comerciais, em 1922, já com um olhar para a Semana de Arte Moderna, Monteiro Lobato irá editar alguns trabalhos de então protagonistas do evento que, mais adiante, iriam alterar os rumos da Literatura e das Artes brasileiras. **Os condenados** de Oswald de Andrade e **O homem e a morte** de Menotti Del Picchia – este com a capa já assinada pela também integrante da semana, Anita Malfati – recebem a atenção comercial da editora *Monteiro Lobato e Cia*.

Deste ano para frente, a editora passou por várias alterações legais e burocráticas, entre modernizações dos equipamentos e mudanças de espaço físico. A revolução dos tenentes, em 1924, paralisou as atividades da editora por dois meses. Nesse período Lobato encontrava-se no Rio de Janeiro e ficou impedido de retornar a São Paulo, exceto com salvo-conduto.

Ainda nessa mesma época, o estado passou por uma grande seca, com a redução de energia elétrica, o que resultou na paralisação de todo o maquinário, que só poderia ser ligado somente duas vezes por semana. Para completar a tragédia na qual se via mergulhada a empresa, ocorre uma mudança na política econômica do país, o que ocasiona um enorme rombo financeiro na empresa. Foi decretado o processo de falência.

Após todo esse processo, a única certeza que Lobato tinha era a de que não deixaria o ramo editorial. Acreditava no seu projeto e com ele pretendia seguir em frente. Lançaria em seguida, em setembro de 1925, a Companhia Editora Nacional, pequena no quesito financeiro, mas gigante em experiência. Contudo, o nome de Lobato não poderia aparecer, a princípio, à frente do novo negócio, devido à falência anterior. Mas isso não o impediu de atuar desde o início.

O primeiro trabalho foi lançado com grande sucesso: **Meu cativo entre os selvagens do Brasil**, com três mil exemplares esgotados em outubro de 1925. As vendas e os lucros seguiram assim como o prestígio, exatamente como havia acontecido com a empresa anterior, a Monteiro Lobato e Cia. Parar realmente não fazia parte do repertório desse visionário, que, em carta, escreve ao amigo Rangel:

Decididamente temos estrela, porque é difícil conseguir, a quem sai duma estrondosa falência, o que estamos conseguindo em tão pouco tempo. E breve serão duas casas, uma em São Paulo, a matriz e outra aqui, a filial. E depois três, quatro, cinco – uma livraria a cada capital do Brasil (LOBATO apud AZEVEDO, 1997, p. 190).

A empresa ia bem, apesar da preocupação de Monteiro Lobato com a qualidade do papel nacional e as altas taxas para a importação de papel de melhor qualidade, assim como a importação de livros de Portugal, que entravam no país sem pagar impostos.

Em 1927, o escritor/empresário se transfere para Nova Iorque, como adido comercial, após ser nomeado pelo então Presidente da República Washington Luís. Deixa a direção da editora, mas se mantém como acionista e com influência sobre os projetos a serem editados.

Segundo Miceli (1979), Lobato foi o maior *best-seller* de 1937 com um total de 1.200.000 exemplares entre livros e traduções sob sua responsabilidade, ou seja, da sua Editora Nacional e sucursal.

Mário da Silva Brito, outro historiador da Literatura Brasileira, responsável por reproduzir o que julgava como “verdades” modernistas, afirma que Lobato conseguiu revolucionar o sistema de distribuição e de venda do livro, levando um produto assim tão estranho por falta de oportunidade na época aos lugares mais afastados do território nacional.

Todo esse percurso revela-nos um intelectual arguto, de espírito combativo frente às dificuldades que se lhe foram impostas, o que, neste aspecto, coloca Monteiro Lobato no nível das pessoas que fazem jus a elogios e ao reconhecimento.

4.3 MONTEIRO LOBATO COMO ESCRITOR HOJE

A obra de Monteiro Lobato, principalmente a infantil, vem sendo contemporaneamente estudada com grande frequência por pesquisadores cujo foco principal é a influência desta na produção literária infantil brasileira. Destas

pesquisas surgem, por exemplo, trabalhos como **Os filhos de Lobato** (1997), de José Roberto Whitaker Penteado⁵.

Monteiro Lobato é hoje um autor lembrado com saudade por leitores adultos que o conheceram na infância, época em que ficavam fascinados por suas histórias. Porém, lidos hoje, sem que seja considerado e ressaltado o contexto da época em que o autor produziu seus textos, seus livros podem ser considerados de conteúdo étnico-excludente, o que tem gerado uma série de questionamentos por parte da sociedade contemporânea, na qual os discursos identitários específicos, outrora submetidos ao silêncio, passam a reivindicar um reconhecimento que não possuíam ao tempo em que o autor de **Narizinho: a menina do nariz arrebitado** produzira.

A discussão de tais aspectos em torno da obra do autor tem gerado inúmeros posicionamentos, desde aqueles que o defendem como um escritor e um homem de sua época, em que a temática étnica ainda se achava longe de alcançar o local de ocupação nos estudos culturais como o faz hoje, até aqueles que o criticam severamente enquanto veiculador de uma fala hegemônica e excludente em relação ao indivíduo de origem afrodescendente, tão presente e comumente descrito nas obras do autor.

Nesse sentido, por exemplo, em entrevista concedida à revista *Veja*, em primeiro de outubro de 2012, na seção Educação, o professor doutor assistente da Universidade Estadual de São Paulo – UNESP, João Luís Cardoso Tapias Ceccantini, chegou a chamar de “absurda a tentativa de proibir livros do autor, acusado de racismo, e diz que crianças sabem absorver o que histórias têm de melhor.” Ainda segundo o professor em questão “A obra literária de Monteiro Lobato (1882-1948) tem alimentado gerações de crianças e jovens, e não consta que seus leitores tenham formado uma horda racista.”⁶

Ressaltando o caráter polêmico que sempre marcou a atuação e a obra de Monteiro Lobato, a questão ora exposta alcançou mesmo a esfera judicial brasileira

⁵ Filho do radialista e publicitário José Roberto Whitaker Penteado, é professor, jornalista e publicitário. Foi diretor da Escola Superior de Propaganda - ESPM no Rio de Janeiro e presidente da mesma, assumindo o cargo em 2011. **Os Filhos de Lobato** foi o resultado de dez anos de pesquisa, onde o autor pretende demonstrar a influência de Monteiro Lobato na "ideologia da classe dirigente do Brasil" e para tal, o autor traça um perfil minucioso do escritor, dos "contornos ideológicos" de seus textos assim como de seus leitores.

⁶ Entrevista disponível em: <<http://veja.abril.com.br/noticia/educacao/pintar-monteiro-lobato-como-racista-e-um-equivoco>>. Aces- so em: 02 jul. 2014.

conforme podemos verificar no noticiário no ano de 2012. Desse modo, a mesma revista *Veja*, em duas matérias bem próximas⁷, estampou o seguinte conteúdo:

Caso da proibição a livro de Monteiro Lobato vai ao STF

Não houve acordo entre MEC e o instituto que tenta proibir a distribuição da obra em escolas públicas sem nota que aponte 'racismo' do autor. Terminou sem acordo nesta terça-feira uma reunião entre o Ministério da Educação (MEC) e representantes do Instituto Advocacia Racial e Ambiental (Iara) acerca da distribuição do livro *Caçadas de Pedrinho*, de Monteiro Lobato, a escolas públicas. O Iara queria que o MEC acrescentasse à obra um adendo apontando trechos que o instituto considera racistas. O MEC se recusou a atender ao pedido, e agora o Iara defende a proibição da distribuição dos livros aos estudantes. "Apresentamos uma solução que julgamos suficiente, mas ela não foi acatada", disse Humberto Adami, advogado e diretor do Iara. O assunto agora deve voltar ao Supremo Tribunal Federal.

MEC rejeita tentativa de "censura" a Monteiro Lobato

Pasta critica ação de instituto que quer proibir livro: 'MEC defende plena liberdade de ideias e acesso de estudantes a produções culturais'

"O Ministério da Educação reafirmou nesta terça-feira, 25, a posição absolutamente contrária a qualquer tipo de censura à obra do escritor Monteiro Lobato (1882-1948)", diz nota oficial da pasta. "O MEC defende a plena liberdade de ideias e o acesso dos estudantes a produções culturais e científicas com a mediação de um professor."

Para além dessas discussões e de suas especificidades, é inegável o fato de que as obras de Monteiro Lobato marcaram várias gerações de leitores e deixaram marcas na produção cultural voltada para a infância no Brasil, mais especificamente no campo da Literatura infantil.

Filho de pais italianos, nascido em Cuba, e um dos maiores escritores da literatura italiana, Ítalo Calvino, em seu livro **Por que ler os clássicos?** afirma que as obras de Monteiro Lobato podem muito bem ser consideradas clássicos, e as define da seguinte forma:

⁷ Disponíveis respectivamente em: <<http://veja.abril.com.br/noticia/educacao/mec-rejeita-tentativa-de-censura-a-monteiro-lobato>>. Acesso em: 02 jul. 2014; e em: <<http://veja.abril.com.br/noticia/educacao/nova-reuniao-sobre-livro-de-lobato-termina-sem-acordo>>. Acesso em: 02 jul. 2014.

Clássicos são livros que exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual (CALVINO, 2007, p. 10).

Desta forma são vistos até hoje os livros de literatura infantil escritos por Monteiro Lobato, assim sendo considerada sua posição no universo da literatura infantil da atualidade: são clássicos. Esse mesmo posicionamento da crítica pode ser depreendido das palavras de Travassos (2013, p. 55) que, em conformidade com Calvino, tece as seguintes considerações:

Hoje contamos com uma produção literária para a infância premiada internacionalmente e muitos autores que se dedicam a escrever para as crianças também se declaram, informalmente, “herdeiros de Lobato”, seja no modo de pensar e conceber a criança, acreditando na sua inteligência e sensibilidade e por isso dando voz aos seus pontos de vista; seja na possibilidade de explorar todo tipo de tema nas suas criações literárias; seja na aposta em uma linguagem que tenha liberdade de explorar e brincar com as palavras, além de abrir espaços de interrogação, imaginação e reflexão para o leitor dialogar no ato de sua leitura.

Travassos recorre a Benjamin, reforçando a citação deste último no sentido de que “é pela narrativa que as pessoas intercambiam experiências, quando contam sua história a outro, quando narram fatos de sua vida, oralmente, ou por escrito, quando deixam para seus pares rastros de sua experiência no mundo” (Benjamin 1994 apud Travassos, 2013, p.64).

Em meio a debates sobre a utilização de material didático que trazem situações de preconceito, no caso étnico, questiona-se também se realmente há necessidade de notas explicativas para que as mesmas sejam previamente percebidas pelos leitores. Será realmente que estes não são capazes de contextualizá-las com a época em que os livros foram escritos por Monteiro Lobato?

Para Marisa Lajolo, em uma entrevista dada à *Revista Nova Escola*, “as notas de advertências são desnecessárias, pois um professor bem formado será sempre capaz de ler, contextualizar e trabalhar com seus alunos qualquer obra” (TRAVASSOS, 2013, p. 85).

Conforme Travassos (2013) a imprevisibilidade faz parte da experiência dos leitores com as leituras, por isso, no seu entender e compartilhando da opinião de

Lajolo, as notas explicativas representariam uma espécie de gerenciamento da leitura, de interpretação prévia e única daquilo que os leitores vão ler: algo contraproducente e que sugere a ideia do leitor como alguém incapaz de entender o livro por ele próprio.

Para que uma obra escrita em outra época e em outro contexto seja analisada, não podemos simplesmente pegar algumas passagens que demonstram o que chamam de racismo⁸ ou qualquer outro tipo de preconceito ou desacordo, para tentarmos explicar tal assunto ao futuro leitor. Se a situação passa a ser tratada desta forma, um volume muito grande de outras obras literárias poderá ficar fadado a alterações simplesmente para satisfazer a normas e a condutas atuais e que não eram pertinentes à época em que foram escritas.

O que sabemos e podemos dizer é que a literatura infantil brasileira fez sua estreia no final do século XIX e no princípio do século XX, e junto com ela logicamente as personagens negras, principalmente porque estas eram as personagens de histórias ou enredos com base no dia a dia das fazendas, onde a maioria das atividades, tanto do campo como domésticas, era realizada por negros.

Para Adilson Miguel⁹, em seu artigo Lobato e o Racismo, a luta contra o racismo, tão em voga nos últimos anos, só pode ser efetivamente combatida se passar pelo combate em todo e qualquer âmbito, principalmente o da literatura infantil, quando crianças estarão sendo formadas.

Mas o racismo brasileiro tem uma peculiaridade: a dissimulação. Não são comuns demonstrações ostensivas ou segregações explícitas; a convivência de negros e brancos se dá em geral de maneira harmônica, sem conflitos evidentes. Daí decorre a crença, muito disseminada, de que

⁸ O critério raça, de origem biológica, largamente utilizado na tentativa de explicação para a diversidade humana, acha-se teoricamente ultrapassado, cedendo lugar ao critério étnico. Por essa razão, abordar a temática da exclusão étnica com enfoque simplesmente no critério raça demonstra-se um percurso teórico inadequado. Todavia, um termo (exclusão étnica) ainda tem sido tomado pelo outro (racismo) inúmeras vezes em que a discussão acerca da temática da exclusão se faz presente.

⁹ Adilson Miguel é formado em Filosofia, trabalha na área editorial há vários anos. Foi editor e gerente editorial na Editora Scipione (Abril Educação), onde organizou, entre outras, as coletâneas **Traçados diversos**: uma antologia de poesia contemporânea, **Grafias** urbanas antologia de contos contemporâneos e **Histórias de carnaval**.

vivemos em uma “democracia racial”. Todavia, essa condição supostamente positiva é responsável pelo enraizamento do racismo e pela grande dificuldade em combatê-lo. Como suas manifestações são muito sutis, via de regra passam despercebidas ou tendem a ser minimizadas (MIGUEL, 2013).

Não precisamos ir muito longe e citar Tia Anastácia e Tio Barnabé nas histórias de Monteiro Lobato. Devemos nos lembrar de que não somente Monteiro Lobato fazia representações do negro em suas obras, boa parte dos intelectuais da época os representava de forma semelhante.

Travassos (2013), citando Lajolo, afirma que para analisarmos a questão do racismo na obra de Lobato, deveríamos pensar em como o leitor recebe estas informações, ou melhor, estas situações apresentadas pelo autor em suas histórias, e cita como exemplo uma passagem do livro **Viagem ao céu**, um diálogo entre Emília e Narizinho.

– Vou pedir a Tia Nastácia que bote as perninhas, os braços e a cabeça que faltam.
– Hoje? Que ideia! – exclamou a menina.
– Hoje, sim – afirmou Emília. – Tia Nastácia está “lagarteando”, mas negra velha não tem direito de repousar. Narizinho encarou-a com olhos de censura. – Malvada! Quem neste sítio tem mais direito de descansar do que ela, que é justamente quem trabalha mais? Então negra velha não é gente? Coitada! (LOBATO, 2007, p. 13 e 14).

Temos aí, na própria narrativa, duas posições distintas que levariam os leitores a formarem sua própria opinião, uma vez que observamos colocações de defesa e de exclusão étnica.

Ainda segundo Miguel (2013) não há como afirmar o que um texto – seja ele de Lobato ou outro autor –, com passagens de exclusão etnocêntrica, pode vir a causar em um público infantil. “Mas tampouco é possível considerar satisfatória a alegação de que nenhum menino ou menina se torna racista porque lê Lobato”.

Negrão (1988), dissertando sobre quando e como surgiu a preocupação com os negros nos livros, informa sobre dados de pesquisas realizadas no Centro Brasileiro de Pesquisas Educacionais (CBPE), onde foram analisados os conteúdos de livros didáticos brasileiros e de outros volumes utilizados por professores com intenção de se avaliar qual impacto teria este material na mente das crianças. Dois artigos surgiram como resultado desta pesquisa.

Em uma análise de vinte manuais (62% dos publicados) do antigo curso ginásial, destes dez de história do Brasil, somente cinco do total tratam a escravidão como algo condenável e sendo justificada como “necessidade econômica”. Quanto à forma como estes escravos eram tratados, somente quatro traziam relatos de maus tratos durante o tráfico; e quanto a maus tratos por parte de seus donos, nenhum deles trazia informações e algumas vezes chegavam a dizer que eram tratados como membros da família.

Outra pesquisa com dez livros de literatura para a quarta série primária dedicou-se a avaliar a ocorrência de estereótipos e/ou valores explícitos que pudessem influenciar a concepção dos alunos sobre o assunto. Nesta ocorrência foi registrada somente duas vezes. Em outras observações pode-se constatar que, em um total de quinze lições, somente em uma o negro não era colocado em situação de subordinação e, no geral, o negro foi apresentado de uma forma positiva.

O que se pode concluir é que tanto a discriminação quanto as distorções estão presentes ao se apresentarem personagens negros, não só na literatura infantojuvenil como na literatura didática. A discriminação se apresenta de várias formas: uma pela omissão e outra pela distorção dos fatos ou na própria forma de criação do personagem. Quanto ao preconceito de forma explícita, as análises se mostraram insuficientes, e para a demonstração da ocorrência de tal aspecto, seria necessária outra metodologia.

Mas revelar o preconceito não é tudo. Somente uma mudança no tipo de relação estabelecida entre a emissão e a recepção poderá alterar características intrínsecas da produção cultural para crianças. Tal mudança será decorrência da introdução de uma nova ótica que incorpore o ponto de vista da população negra aos estudos voltados para essa produção. E, mais ainda, advirá de ações efetivas para o combate ao preconceito (NEGRÃO, 1998, p. 81).

De acordo com Negrão (1998, p.64), seria necessário lutar por materiais didáticos alternativos, através dos quais os negros apareceriam com sua voz e experiência, assim como formar o professor como agente de mudança contra o racismo, tanto na sua formação acadêmica – aí se tornam indispensáveis a discussão e a análise dos conteúdos dos livros didáticos –, quanto na prática diária do seu trabalho. Este professor, estando sensibilizado para tal questão, adquire

competência para trabalhar o livro didático de modo a preparar o aluno para uma maior conscientização acerca das questões contraproducentes que caracterizam o preconceito. Obviamente este mesmo professor com toda esta bagagem torna-se capaz e competente para escolher qual livro didático irá trabalhar com seus alunos.

Contudo, estas são ações a serem seguidas, embora sejam ainda recebidas pelas partes envolvidas na temática que as suscita de forma muito tímida. Quanto a esse aspecto, podemos perceber como as obras infantis de Monteiro Lobato, de acordo com o que apresentamos anteriormente, foram tratadas ao serem utilizadas por escolas públicas. Se medidas como as apontadas por Negrão (1998) fossem trazidas a efeito, este tipo de problema poderia ser evitado.

CONCLUSÃO

Monteiro Lobato era um escritor que valorizava e observava o ambiente que o cercava, para assim produzir uma visão mais complexa da realidade.

Analisar como a literatura deste autor representou os dilemas e as contradições da modernidade brasileira foi um dos objetivos deste trabalho, assim como analisar a figura emblemática do Jeca Tatu, discutir o compromisso de Lobato com o nacionalismo literário, compreendendo logicamente o contexto histórico das primeiras décadas do século XX, época em que o autor produziu sua obra literária. Além disso, buscamos investigar quais teriam sido os fatores determinantes que levaram o escritor de Taubaté a redefinir sua visão sobre o trabalhador rural representado pelo personagem Jeca Tatu.

Juntamente com a modernidade que tomava conta dos grandes centros, percebemos que a literatura teve uma participação muito grande nas mudanças políticas do início do século XX. Ao mesmo tempo em que denunciava as questões sociais de descaso do governo, informava e problematizava situações que eram questionadas por um grupo de escritores que se preocupava com estas questões. Monteiro Lobato, por meio de sua escrita, influenciou esse período de transição e de transformação, início da República, fim da escravidão e princípio da modernização e industrialização. O escritor também levantou e tornou públicas situações ignoradas pelos governantes de sua época, tal como fica claro naquilo que diz respeito às condições de vida do homem do campo, em relação à exposição às doenças parasitárias decorrentes da falta de saneamento básico.

Experiências contraditórias foram vividas por Lobato quando instaurado o modernismo durante a Semana de Arte Moderna de 22, época em que o escritor atuava como crítico de arte, tendo sido esta atividade o estopim para mantê-lo fora deste movimento. Depois de ter ficado de fora e ter sido posteriormente considerado mais modernista que muitos que compunham este movimento, o autor continuou defendendo e levantando bandeiras modernistas, principalmente com seus trabalhos de editor.

Como jornalista, Lobato discutiu os principais temas de seu tempo. No entanto, sua escrita ia além, porque Monteiro Lobato era um ideólogo do seu próprio

pensamento, mais do que um homem; era um homem de ação. Por isso, muitas vezes adotava posturas baseadas em uma observação imediata. É o caso da figura estereotipada do Jeca Tatu. Quando se deteve mais a fundo, a visão imediatista do escritor foi substituída por uma visão mais profunda sobre a saúde pública.

Embora a obra de Monteiro Lobato seja constantemente revisitada através de estudos críticos, novas faces são reveladas, como a do escritor supostamente preconceituoso quanto à temática afro-brasileira. A pesquisa por nós desenvolvida privilegiou, todavia, outro aspecto em relação ao autor: sua atuação como figura pública, a qual influenciou não somente as condições de vida do homem do campo, como também passou pela popularização do livro com a Editora Lobato e Cia , assim como pelo desenvolvimento, ampliação e divulgação da literatura infantil.

Ao longo da investigação proposta, foi-nos possível verificar o quanto as ideias e o empreendedorismo de Monteiro Lobato repercutiram na sociedade brasileira de sua época e no cenário literário e cultural brasileiro, além da forma como o autor atuou enquanto alguém que detinha o poder da palavra escrita.

Temos desta forma um trabalho que irá contribuir com as demais pesquisas sobre a Literatura Brasileira e principalmente sobre a obra de Monteiro Lobato que tem tanto a oferecer nesta área. Mesmo não havendo exaurido todas as discussões a respeito da obra do autor sob o viés proposto, ocorre-nos a esperança de algum modo haveremos contribuído para que gerações de leitores e de críticos literários possam conhecer um pouco mais a respeito do espírito irrequieto e dinâmico que foi Monteiro Lobato.

Tenho a confirmar o grande desafio que foi analisar a obra desse autor polêmico e dessa personalidade moderna e ao mesmo tempo reacionária. Este percurso teórico só fez engrandecer nossa admiração por esse escritor, que para nós era tão somente o autor da obra, **Sítio do pica-pau amarelo**, por nós compartilhada com os amigos na infância.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, José Mauricio Gomes de. **A tradição regionalista do romance brasileiro (1857-1945)**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981.

ALVAREZ, Reynaldo Valinho. **Monteiro Lobato, escritor e pedagogo**. Rio de Janeiro: Antares, 1982.

AMARAL, Aracy. A imagem da cidade moderna: o cenário e seu avesso. In: FABRIS, Annateresa (Org.). **Modernidade e modernismo no Brasil**. São Paulo: Mercado das Letras, 1994.

ANDRADE, Mario de. **Macunaíma. O herói sem nenhum caráter**. Belo Horizonte: Villa Rica, 1997.

ANDRADE, Oswald de. **Obras completas-5. Ponta de Lança**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

ARINOS, Afonso. **Pelo sertão**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

AZEVEDO, Carmem Lucia de; CAMARGOS, Marcia; SACCHETTA, Vladimir. **Monteiro Lobato: furacão na Botocúndia**. São Paulo: SENAC, 1997.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Santa Catarina: Rolo & Filhos, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1994. Vol. I. Magia e Técnica, Arte e Política.

BOSI, Alfredo. **O Pré-Modernismo**. São Paulo: Cultrix, 1969.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

_____. **Cultura brasileira: temas e situações.** São Paulo: Ática, 1992.

BRAIT, Beth. **A personagem.** São Paulo: Ática, 1987.

BRITO, Mario da Silva. **História do modernismo brasileiro: antecedentes da semana de arte moderna.** 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

BROCA, Brito. **A vida literária no Brasil – 1900.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **História da literatura brasileira. Modernismo.** São Paulo: Cultrix, 1989.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas.** São Paulo: Edusp, 1998.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios.** 3. ed., 2. imp. São Paulo, Ática, 2003.

_____. **Literatura e sociedade.** 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
Disponível em: <<http://groups.google.com.br/group/digitalsource>>. Acesso em: 28 ago. 2012.

_____. **Os parceiros do Rio Bonito.** São Paulo: Duas cidades, 1971.

_____. **Vários escritos.** Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 1996.

CASO da proibição a livro de Monteiro Lobato vai ao STF. 2012. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/noticia/educacao/nova-reuniao-sobre-livro-de-lobato-termina-sem-acordo>>. Acesso em: 02 jul. 2014.

CECCANTINI, João Luís. 'Censurar Monteiro Lobato é analfabetismo histórico'. 2012. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/noticia/educacao/pintar-monteiro-lobato-como-racista-e-um-equivoco>>. Acesso em: 02 jul. 2014.

CHIARELLI, Tadeu. Entre Almeida Jr. e Picasso. In: FABRIS, Annateresa (Org.). **Modernidade e modernismo no Brasil**. São Paulo: Mercado das Letras, 1994.

CHIARELLI, Tadeu. **Um jeca nos vernissages**. São Paulo: Edusp, 1995.

CORSINO, Patrícia. **Infância, linguagem e escola**: das políticas de livro e leitura ao letramento literário de crianças de escolas fluminenses. Projeto de Pesquisa. Rio de Janeiro: UFRJ, LEDUC, 2009.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1969. v. 3 .

DANTAS, Paulo. **Presença de Lobato**. São Paulo, 1973.

DEBUS, Eliane Santana Dias. Memórias de Emilia, de Monteiro Lobato: uma reflexão sobre a linguagem. In: GREGORIN FILHO, José Nicolau, COSTA PINA, Patrícia Kátia da, MICHELLI, Regina Silva (Org.). Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011. p. 91. **A literatura infantil e juvenil hoje**: múltiplos olhares, diversas leituras. Disponível em: <http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/a_literatura_infantil_e_juvenil_hoje.pdf>. Acesso em: 18 abr. 2014.

ECO, Humberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FABRIS, Annateresa. **Modernidade e modernismo no Brasil**. Campinas: Mercado de Letras, 1994.

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades a cidade**: literatura e experiência urbana. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

IOKOI, Zilda M. G. “Jeca Tatu contraposto aos Parceiros do Rio Bonito: dialogo entre Lobato e Candido”. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Leituras cruzadas**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2000, p. 255-269.

LAJOLO, Marisa. Jeca tatu em três tempos. In: SCHWARZ, Roberto (Org.). **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983, p.101.

LAJOLO, Marisa. **Monteiro Lobato: um brasileiro sob medida**. 2. ed. São Paulo: Salamandra, 2006.

LOBATO, Monteiro. Paranoia e mistificação. In: BRITO, Mario da Silva. **História do modernismo brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

_____. **A barca de Gleyre**. São Paulo: Brasiliense, 1956.

_____. **Prefácios e entrevistas**. São Paulo: Brasiliense, 1951.

_____. **Urupês**. São Paulo: Globo, 2010.

_____. **Viagem ao céu**. São Paulo: Globo, 2007.

_____. Dezesete milhões de opilados. In: **MR. SLANG e o Brasil e problema vital**. São Paulo: Brasiliense, 1957, p. 231-237.

_____. **Prefácios e entrevistas.** São Paulo: Brasiliense, 1951.
MAYA, Alcides. **Tapera: cenários gaúchos.** Rio de Janeiro: F Briqueet, 1962.

MEC rejeita tentativa de "censura" a Monteiro Lobato. 2012. Disponível em:
<<http://veja.abril.com.br/noticia/educacao/mec-rejeita-tentativa-de-censura-a-monteiro-lobato>>. Acesso em: 02 jul. 2014.

MELLO, Mario Vieira de. **Desenvolvimento e cultura. O problema do estilismo no Brasil.** São Paulo: Nacional, 1963.

MENDONÇA, Sonia Regina de. **O ruralismo brasileiro (1888-1931).** São Paulo: Hucitec, 1997.

MICELI, Sérgio. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945).** Rio de Janeiro: DIFEL, 1979.

MIGUEL, Adilson. **Lobato e o racismo.** Desvios e equívocos no debate. Disponível em: <www.revistaemilia.com.br/mostra.php?id=277>. Acesso em: 13 jun. 2014.

MOREIRA, Lianna de Souza. **Jeca Tatu: um personagem composto por questões sociais.** 2010. 35f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Ciências Sociais) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2010.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários.** São Paulo: Cultrix, 1988.

NEGRÃO, Esmeralda V. Preconceitos e discriminações raciais em livros didáticos e infanto-juvenis. **Cad. Pesq.**, São Paulo, v. 65, p.52-65, maio 1988.

LOPES, João Simões. **Contos e lendas.** Rio de Janeiro: Agir, 1960.

PENTEADO, Jose Alberto Whitaker. Os filhos de Lobato – o imaginário infantil na ideologia do adulto. **Revista ESPM**, São Paulo, v.3, n.3, p.77-81. Disponível em: <http://acervo-digital.espm.br/revista_da_espm/1996/nov/os_filhos_de_lobato.pdf>. Acesso em: 17 abr. 2014.

PIGNATARI, Décio. **Cultura pós-nacionalista**. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

SEVCENCO, Nicolau (Org.). **História da vida privada no Brasil**. Coordenador-geral da coleção Fernando A. Novais. São Paulo: Companhia das letras, 1998. (História da vida privada no Brasil; 3, p.132-212).

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989. Cap. I, p. 25-77.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na primeira república**. São Paulo: Brasiliense, 1999, p. 226-227.

SILVA, Anderson Pires da. **Mario e Oswald: uma história privada do modernismo**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

SILVEIRA, Valdomiro. **O mundo caboclo de Valdomiro Silveira**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

TRAVASSOS, Sônia M. M. F. **Lobato, infância e leitura: a obra infantil de Monteiro Lobato em diálogo com crianças na escola da atualidade**. 2013. Dissertação (Mestrado em Educação)-Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <<http://www.educacao.ufrj.br/dsoniat.pdf>>. Acesso em: 17 abr. 2014.

VAZ, Léo. **Páginas vadias**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade: na história e na literatura**. São Paulo:

Companhia das Letras, 2011.

YATSUDA, E. O caipira e os outros. In: BOSI, Alfredo (Org.). **Cultura brasileira: temas e situações**. São Paulo: Ática, 2002, p.113.

ZILBERMAN, Regina. "Monteiro Lobato e suas fases". **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 36, p.141-152 jul.-dez. 2010.

ANEXOS

Trata-se de obras da pintora Anita Malfatti, tomadas por objeto da crítica lobatiana externada no artigo Paranoia ou Mistificação, no período pré Semana de Arte Moderna.

ANEXO I : Meu irmão Alexandre JP



ANEXO II : A onda



ANEXO III : Ritmo torso

