

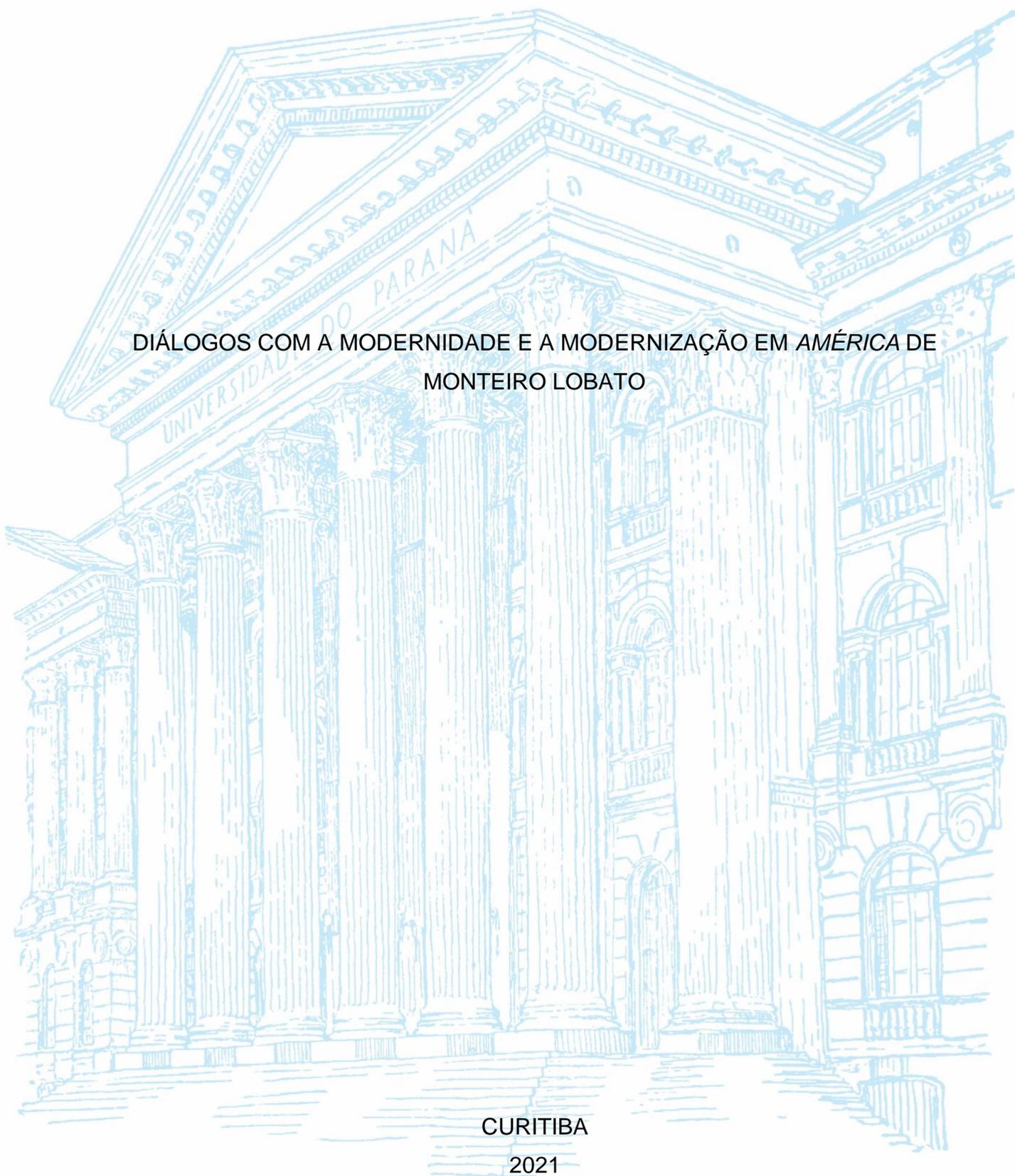
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

VANESSA DE PAULA HEY

DIÁLOGOS COM A MODERNIDADE E A MODERNIZAÇÃO EM AMÉRICA DE  
MONTEIRO LOBATO

CURITIBA

2021



VANESSA DE PAULA HEY

DIÁLOGOS COM A MODERNIDADE E A MODERNIZAÇÃO EM *AMÉRICA* DE  
MONTEIRO LOBATO

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Milena Ribeiro Martins

CURITIBA

2021

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –  
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Hey, Vanessa de Paula

Diálogos com a modernidade e a modernização em *América* de Monteiro  
Lobato. / Vanessa de Paula Hey. – Curitiba, 2021.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da  
Universidade Federal do Paraná.

Orientadora : Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Milena Ribeiro Martins

1. Lobato, Monteiro, 1882-1948. 2. Literatura brasileira. 3. Modernidade  
na literatura. 4. Estados Unidos – Descrições e viagens. I. Martins, Milena  
Ribeiro, 1973-. II. Título.

CDD – B869.341



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -  
40001016016P7

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **VANESSA DE PAULA HEY** intitulada: **Diálogos com a modernidade e a modernização em América de Monteiro Lobato.**, sob orientação da Profa. Dra. MILENA RIBEIRO MARTINS, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 28 de Janeiro de 2021.

Assinatura Eletrônica

28/01/2021 16:46:02.0

MILENA RIBEIRO MARTINS

Presidente da Banca Examinadora (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

28/01/2021 16:42:11.0

CILZA CARLA BIGNOTTO

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO)

Assinatura Eletrônica

01/02/2021 15:36:21.0

PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Rua General Carneiro, 460, 10º andar - CURITIBA - Paraná - Brasil  
CEP 80060-150 - Tel: (41) 3360-5102 - E-mail: ppglet@gmail.com

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.

Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 70876

**Para autenticar este documento/assinatura, acesse <https://www.pppg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp> e insira o código 70876**

**ATA Nº1031**

## **ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE MESTRADO PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM LETRAS**

No dia vinte e oito de janeiro de dois mil e vinte e um às 14:00 horas, na sala Ambiente virtual, Ambiente virtual, foram instaladas as atividades pertinentes ao rito de defesa de dissertação da mestranda **VANESSA DE PAULA HEY**, intitulada: **Diálogos com a modernidade e a modernização em América de Monteiro Lobato.**, sob orientação da Profa. Dra. MILENA RIBEIRO MARTINS. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: MILENA RIBEIRO MARTINS (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), CILZA CARLA BIGNOTTO (UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO), PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ). A presidência iniciou os ritos definidos pelo Colegiado do Programa e, após exarados os pareceres dos membros do comitê examinador e da respectiva contra argumentação, ocorreu a leitura do parecer final da banca examinadora, que decidiu pela **APROVAÇÃO**. Este resultado deverá ser homologado pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais definidos pelo programa. A outorga de título de mestre está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, MILENA RIBEIRO MARTINS, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos demais membros da Comissão Examinadora.

CURITIBA, 28 de Janeiro de 2021.

Assinatura Eletrônica

28/01/2021 16:46:02.0

MILENA RIBEIRO MARTINS

Presidente da Banca Examinadora (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

28/01/2021 16:42:11.0

CILZA CARLA BIGNOTTO

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO)

Assinatura Eletrônica

01/02/2021 15:36:21.0

PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Para Vera, Nilce, Izis, Cecília e Karin,  
mulheres que me inspiram.

## AGRADECIMENTOS

Começo agradecendo àqueles que desde muito cedo me sustentaram, encorajaram e inspiraram. À minha mãe Vera, meu pai Gilson, e minha vó Nilce, meu muitíssimo obrigada por todo o seu cuidado, carinho e amor.

As minhas irmãs, Cecília e Karin, a quem admiro por sua força e forma de se posicionar no mundo. Obrigada por todo esse exemplo.

Agradeço também a minha noiva e futura esposa, Izis, cujo constante apoio, incentivo, respeito, companheirismo e amor foram imprescindíveis para a realização deste trabalho.

À minha querida orientadora, professora Milena Ribeiro Martins, sempre muito profissional e ética, dedicada e atenciosa, cujas aulas, desde a graduação, sempre me motivaram a querer conhecer mais. Obrigada por partilhar seus conhecimentos, por me apresentar ao universo lobatiano, por todo o seu trabalho com a minha dissertação, e por me acompanhar em mais essa jornada.

À professora Patrícia da Silva Cardoso, que também teve um papel importantíssimo na minha formação acadêmica. Obrigada por suas aulas, sempre impecáveis, e por suas discussões e ideias, que continuam a reverberar em meus trabalhos.

À professora Cilza Bignotto, a quem já conhecia por seus trabalhos acadêmicos, e tive o imenso prazer e oportunidade de ter em minhas bancas de qualificação e defesa. Obrigada por sua leitura, por seus apontamentos, e por sua gentileza.

Sigo agradecendo ao Marcelo, à Regina, ao Bernardo, à Selma, ao Paulo e ao Augusto, amigos que continuam a me inspirar por sua inteligência, conhecimento, determinação e sensibilidade. Obrigada a todos por sua paciência, apoio, companheirismo e afeto.

Aos funcionários das secretarias, bibliotecas, refeitórios, limpeza e manutenção da Universidade Federal do Paraná.

Agradeço ainda ao Programa de Pós-Graduação de Letras da UFPR e ao PROEX/CAPEX, que garantiram a possibilidade de escrita desse trabalho.

Toda a minha trajetória no Mestrado, que se materializa através deste trabalho, não teria sido possível sem vocês. Meus mais sinceros agradecimentos!

*Dia de sair  
Ir naquela ideia radical  
Tudo o mesmo, nada sendo igual  
Tudo pra valer*

*Dia de sair  
Ritmo daqueles de viver  
Tudo exato e fora do lugar  
Tudo pra durar*

*Com que roupa eu vou  
A tudo que você me convidou?  
Mais que um pano novo  
Eu quero pôr  
Um novo à beça  
À beça, à beça*

*Com que roupa eu vou?  
Mais que o velho o novo já gastou  
Mais que um pano novo  
Eu quero pôr  
Um novo à beça  
À beça, à beça, à beça*

*Dia de sair  
A palavra dita assim no mais  
Tudo bem pensado, sem pensar  
Tudo pra valer*

*Dia de sair  
De dizer verdades por dizer  
Versos sobre a areia à beira mar  
Tudo pra durar*

*Com que roupa eu vou  
A tudo que você me convidou?  
Mais que um pano novo  
Eu quero pôr  
Um novo à beça  
À beça, à beça*

*Com que roupa eu vou?  
Mais que o velho o novo já gastou  
Mais que um pano novo  
Eu quero pôr  
Um novo à beça  
À beça, à beça, à beça*

*Com que roupa eu vou?  
Com que roupa eu vou?  
Dia de sair  
À beça!*

*(Vitor Ramil)  
À beça (À beça, CD, 1995)*

## RESUMO

Monteiro Lobato participou de forma ativa do processo de modernização pelo qual o Brasil passou nas décadas iniciais do século XX. O escritor vivenciou a modernidade sentindo o abalo nas estruturas referenciais que davam aos indivíduos estabilidade no mundo social. Ele experienciou, assim como seus contemporâneos, as profundas transformações pelas quais a sociedade passava e, a partir disso, buscou por meio da literatura e de suas outras atividades cumprir o papel de crítico dessas experiências, reagindo, portanto, ao “turbilhão de permanente desintegração e mudança” (BERMAN, 2007, p. 24). Compreendemos, então, que um estudo sobre a obra de Monteiro Lobato deve incluir a discussão sobre a modernização e a modernidade. Dessa forma, a presente pesquisa tem por objetivo analisar as representações da modernização e da modernidade em *América* a partir da leitura que suas personagens fazem tanto da sociedade brasileira quanto da norte-americana, uma vez que acreditamos ser essa a obra do autor que de forma mais explícita e constante dialoga com essa temática.

Palavras-chave: Monteiro Lobato. *América*. Modernidade. Modernização. Literatura brasileira.

## ABSTRACT

Monteiro Lobato actively participated in the modernization process that Brazil went through in the early decades of the 20th century. The writer experienced modernity feeling the shock in the referential structures that gave individuals stability in the social world. He experienced, as did his contemporaries, the profound transformations that society was going through and, from that point on, he sought through literature and his other activities to fulfill the role of critic of these experiences, reacting, therefore, to the “turmoil of permanent disintegration and change” (BERMAN, 2007, p. 24). We understand, then, that a study on the work of Monteiro Lobato must include the discussion about modernization and modernity. Thus, this research aims to analyze the representations of modernization and modernity in *America* from the reading that their characters make of both Brazilian and North American society, since we believe that this is the work of the author that more explicitly and constantly dialogues with this theme.

Keywords: Monteiro Lobato. *América*. Modernity. Modernization. Brazilian literature.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – STUBBY LEADING A LEGION PARADE.....	65
FIGURA 2 – PERSHING AWARDS SERGEANT STUBBY.....	66
FIGURA 3 – STUBBY WEARING HIS COAT AND COLLAR.....	67
FIGURA 4 – “PORTRAIT OF STUBBY, DOG WAR HERO, FOUND” .....	68
FIGURA 5 – ESTATÍSTICAS COMERCIAIS BRASILEIRAS .....	105
FIGURA 6 – “TO DISCUSS CANNED MUSIC” .....	123
FIGURA 7 – “O FAIREST FLOWER! NO SOONER BLOWN BUT BLASTED” .....	124

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>13</b>
<b>CAPÍTULO 1 .....</b>	<b>19</b>
<b>ASPECTOS GERAIS DE AMÉRICA .....</b>	<b>19</b>
1.1    O adido comercial Monteiro Lobato .....	20
1.2    De que trata <i>América</i> .....	33
1.3    Sobre a construção de <i>América</i> .....	44
1.4    Análise de um dos intertextos de <i>América</i> .....	52
<b>CAPÍTULO 2 .....</b>	<b>74</b>
<b>MODERNIZAÇÃO EM AMÉRICA .....</b>	<b>74</b>
2.1    Um país de vias circulatórias .....	75
2.2    Das formas de representação da modernização norte-americana.....	89
2.3    Não mais o hilota agrícola .....	103
2.4    A modernização da arte – canned music.....	118
<b>CAPÍTULO 3 .....</b>	<b>136</b>
<b>MODERNIDADE EM AMÉRICA.....</b>	<b>136</b>
3.1    Estratégias narrativas.....	137
3.2    Enfim, a modernidade... ..	154
3.3    Os caminhos da modernidade .....	173
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>186</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>192</b>

## INTRODUÇÃO

Até a publicação de *América*, em 1932, Monteiro Lobato já era autor de quatro livros de contos – *Urupês* (1918), *Cidades mortas* (1919), *Negrinha* (1920) e *O macaco que se fez homem* (1923); um romance – *O presidente negro* (1926); e algumas obras de literatura infantil – dentre as quais destacamos: *A menina do narizinho arrebitado* (1920), *O saci* (1921), *As aventuras de Hans Staden* (1927) e *Peter Pan* (1930). Já havia colaborado com muitos artigos para a imprensa paulista e carioca, de que resultaram obras como *Problema vital* (1918), *Ideias de Jeca Tatu* (1919) e *Mister Slang e o Brasil* (1927); tinha sido um editor de sucesso – com a Companhia Gráfico-Editora Monteiro Lobato; falido em 1925; e fundado outra editora no ano seguinte – a Cia. Editora Nacional.

Essa breve cronologia, sem a pretensão de esgotar a quantidade e a variedade de trabalhos desenvolvidos pelo autor e editor, contempla alguns dos principais feitos literários de Monteiro Lobato até o momento em que ele aceitou o convite para ocupar interinamente o cargo de adido comercial junto à embaixada brasileira em Nova Iorque, indo morar nos Estados Unidos num momento crucial da história econômica daquele país<sup>1</sup>.

*América*, nosso objeto de estudo, diferentemente das produções anteriores de Lobato, apresenta-se como um texto híbrido – misto de impressões de viagens, romance de ideias e crônica –, o que também torna possível seu diálogo com outros hibridismos narrativos como, por exemplo, o encontrado na obra *Os Bruzundangas* (1922), de Lima Barreto. Além disso, *América* tem como centralidade o desenvolvimento de uma temática pouco explorada pelo autor em suas obras pregressas, a saber, a discussão de questões relacionadas à nação norte-americana, tanto aquelas que dizem respeito a sua economia, política e organização social, quanto as que se referem a costumes e manifestações culturais daquela sociedade.

Através da análise e investigação das fontes de muitos dos diálogos que se estabelecem entre os personagens dessa obra, podemos afirmar que ela deixa transparecer, em certa medida, a experiência que Lobato teve naquela nação durante os anos em que lá esteve, de 1927 a 1931; dito de outra forma, ela reflete a

---

<sup>1</sup> Referência à crise de 1929, a qual o autor não apenas viu acontecer, como também, sentiu pelos prejuízos financeiros que acumulou através das quedas drásticas nos preços de seus investimentos (AZEVEDO, CAMARGOS e SACCHETTA, 2001, p. 247).

experiência norte-americana de seus anos como adido comercial, sem ser, no entanto, uma narrativa biográfica.

Essa narrativa, “misto de impressões de viagens, romance de ideias e crônica social, apresenta-se sob a forma de diálogo entre um narrador brasileiro (sem nome) e seu interlocutor inglês, Mr. Slang”. (MARTINS 2011, p. 1). Os dois personagens percorrem os mais diversos lugares nos Estados Unidos (museus, bibliotecas, ruas, cafés, etc.), passando a impressão, por vezes, de se tratar apenas de um relato tradicional de viagem. Porém, essa noção é superada pelas reflexões feitas acerca desses mesmos espaços. Os diálogos construídos apresentam opiniões e possíveis explicações para o progresso e desenvolvimento científico e tecnológico da nação norte-americana, como um elogio ao grau de modernização alcançado por essa sociedade (faceta pela qual o livro é mais conhecido) (idem, 2008, p. 62). Apesar de o processo de modernização pelo qual passava a sociedade brasileira não ter protagonismo na obra, as reflexões (sobre o progresso e desenvolvimento dos Estados Unidos) também se dirigem ao Brasil, uma vez que procuram interpretar a situação do país (que de acordo com os personagens estaria aquém de suas potencialidades sociais e econômicas) e apresentar sugestões para seu desenvolvimento e modernização: o investimento em propaganda, a abertura de estradas e a criação de mecanismos de comunicação eficientes (idem, p. 6).

Desse livro, podem-se extrair posicionamentos a respeito da industrialização, do crescimento econômico e da modernização das estruturas/organizações sociais (voto secreto, presença das mulheres nas ruas e no mercado de trabalho), vinculados aos costumes e ao modo norte-americano de agir. Em *América*, o leitor tem contato com uma nação que caminha a passos rápidos nesse processo de modernização — tão desejado naquele momento, segundo os personagens.

A apresentação das conquistas tecnológicas e científicas da nação norte-americana, ao lado de questões artísticas e culturais (como, por exemplo, o crescimento da indústria cinematográfica, o divórcio como uma importante conquista feminina, dentre outros assuntos), é feita por meio de um texto estruturalmente<sup>2</sup> marcado pela intertextualidade, recurso usado ora para referendar posicionamentos

---

<sup>2</sup> A expressão *estruturalmente*, referente à estrutura, é usada aqui no sentido de configuração interna da obra (WILLIAMS, 2003, p. 126) – ela informa a maneira como foram construídas/organizadas as partes que compõem o todo de um texto. Doravante, será este o significado utilizado quando discutirmos os aspectos formais de textos ou obras e nos referirmos às expressões *estrutura*, *estrutural*, *estruturalmente*, nesta dissertação.

acerca da modernização norte-americana, ora para questioná-los. O diálogo que os personagens estabelecem com textos norte-americanos — jornalísticos e literários, sobretudo — traz novos elementos para a discussão da modernização dessa sociedade e para a leitura de *América* que privilegia a discussão dos aspectos da modernidade representados e problematizados pela obra; sendo a modernidade aqui entendida como uma experiência de “convivência com a mudança rápida, abrangente e contínua”, além de ser uma forma altamente “reflexiva de vida”, como a definiu Stuart Hall (2011, p. 15).

Algumas análises de *América* podem ser encontradas em biografias do autor, tais como: *Monteiro Lobato Vida e obra* (1955), de Edgard Cavalheiro, *Monteiro Lobato: um brasileiro sob medida* (2000), de Marisa Lajolo, e *Monteiro Lobato: furacão na Botocúndia* (1997), de Carmen Lucia de Azevedo, Márcia Camargos e Vladimir Sacchetta. Nelas, apresentam-se, em grande parte, leituras que associam a experiência norte-americana de Monteiro Lobato – estudada por meio das correspondências e relatórios produzidos pelo autor e adido comercial durante os anos em que esteve nos Estados Unidos – aos episódios relatados em *América*. Esses trabalhos sugerem a existência de uma relação muito próxima entre o conteúdo dessa obra e a realidade empírica de seu sujeito biográfico, aspecto que os aproxima das interpretações de *América* feitas por Carmen Lúcia Felgueiras, em seus artigos “Monteiro Lobato e Os Estados Unidos: reflexões nietzschianas” e “Os arquitetos do futuro” (2001), e Sérgio Lamarão, em seu texto “Os Estados Unidos de Monteiro Lobato e as respostas ao ‘atraso’ brasileiro” (2002).

Para além da discussão de *América* como um dos resultados da experiência de Lobato nos Estados Unidos, esses trabalhos pensam a obra lobatiana como um elogio quase acrítico ao desenvolvimento e modernização da sociedade norte-americana, que tem como contraponto a situação de atraso – político, econômico e social – do cenário brasileiro.

Nos artigos de Milena Martins (2008, 2010, 2011, 2014, 2015, 2017), analisa-se *América*, sobretudo, por seu caráter intertextual. A autora lê essa obra como uma espécie de “colcha de retalhos”, uma vez que ela é construída, como comprovam suas pesquisas, por ideias e opiniões de terceiros (em grande parte articulistas de periódicos norte-americanos da época), que são incorporadas à narrativa lobatiana por meio de estratégias intertextuais – dentre as quais ela cita: a tradução, alusão,

citação e paráfrase. Seus textos são resultados de uma pesquisa inédita que relaciona opiniões e informações da mídia norte-americana aos textos que compõem *América*.

Na dissertação de mestrado “O sonho americano de Monteiro Lobato: relações Brasil-EUA na obra do escritor” (2019), Filipe Augusto Chamy Amorim Ferreira analisa *América* como parte do que denominou de “trilogia americana”, que inclui ainda as obras *O presidente negro* (1926) e *Mister Slang e o Brasil* (1927), para explorar, através de seus textos, a relação entre Lobato e os Estados Unidos.

Este trabalho dialoga com muitas das ideias presentes nos textos recém-mencionados, sobretudo no primeiro capítulo. Ele tem entre seus objetivos centrais apresentar uma análise de alguns dos aspectos relacionados à modernização e à modernidade da sociedade norte-americana, tais como se encontram representados em *América* – uma vez que consideramos ser essa a obra de Monteiro Lobato que de forma mais explícita e constante dialoga com ideias de modernização e de modernidade; ao mesmo tempo em que é uma das obras menos abordadas nos estudos acadêmicos sobre o autor<sup>3</sup>.

Para alcançar o referido propósito, esta dissertação divide-se em três capítulos: cada um deles privilegia um aspecto de leitura e análise de *América*.

O primeiro capítulo tem como escopo a apresentação de *América*. Nele, discutem-se, dentre outros aspectos: i) o contexto de produção da obra, que inclui a exposição das impressões de seu autor em relação à experiência que teve nos Estados Unidos; ii) os assuntos que ela aborda, com destaque para a elucidação daquilo que o narrador chamou de fenômeno americano, que envolve discussões sobre o progresso e o desenvolvimento alcançados por essa nação, assim como suas implicações; iii) questões sobre a composição de *América*, entendida como uma obra híbrida que apresenta a nação norte-americana ao leitor a partir de diferentes perspectivas – não só as do autor e as dos personagens, mas também as emitidas através de pontos de vista de terceiros; e iv) a sua organização estilística, em que se examina o caráter essencialmente intertextual dessa obra.

Para tanto, esse capítulo apresenta e discute análises feitas por outros comentadores e estudiosos da obra de Monteiro Lobato.

---

<sup>3</sup> Exemplos de contos de Monteiro Lobato que também tratam de aspectos da modernização brasileira (rural e/ou urbana): “Colcha de retalhos” – em *Urupês* –, “O fisco” e “O jardineiro Timóteo” – em *Negrinha*; e “Marabá” – em *O macaco que se fez homem*.

No segundo capítulo são discutidos aspectos do processo de modernização identificados em *América* – os da nação norte-americana, em primeiro plano, e os da brasileira, em segundo. Privilegia-se, nesse momento, a análise dos aspectos mais evidentes da modernização, tais como o crescimento da industrialização, o aumento no nível de urbanização, a mecanização da agricultura e as mudanças que todo esse movimento opera na economia de uma sociedade. É objetivo desta análise chegar a uma compreensão mais profunda de como os personagens da obra representam e analisam tais aspectos.

Nessa narrativa híbrida, a modernização pode ser vista, também, na complexidade da rede de metrô, na construção dos *skyscrapers*, no sistema de estradas, no rádio, no cinema falado, nas linhas de produção de massa, nas descobertas que se propagavam rapidamente, e nas mudanças nos costumes e nas leis. Há o elogio ao ferro e ao aço e também ao sistema educacional com a democratização do ensino. Essas são as formas mais evidentes de se encontrar a representação da modernização e reflexões sobre ela nessa obra; as formas mais complexas estão nas relações que ela estabelece com a modernidade (e que serão apresentadas no terceiro capítulo), que não se manifestam de forma tão clara e que, por isso, apresentam-se como tema caro para este trabalho.

Nesse sentido, também foi da maior importância trazer para a discussão estudos históricos e sociológicos que permitiram uma compreensão mais profunda das sociedades brasileira e norte-americana, motivo pelo qual foram discutidas ideias de autores como Nicolau Sevcenko (2003), Flora Süssekind (1993) e Samuel Huntington (1968), dentre outros.

No terceiro capítulo, dialogamos com algumas teorias da modernidade que permitiram esclarecer a forma como ela é representada em *América*. Começamos pela discussão do conceito de modernidade segundo Marshall Berman, em *Tudo que é sólido desmancha no ar* (1982). Essa obra, que se configura como uma análise crítica da modernidade, discorre sobre o caráter paradoxal e contraditório do indivíduo em sua experimentação.

Essa visão de modernidade permite entender o retrato feito da sociedade norte-americana em *América*, pois considera o sujeito moderno como aquele que, ao mesmo tempo em que se sente seguro por estar inserido na modernidade (representada por todo progresso, pelas transformações sociais, pelo fortalecimento das “imensas organizações burocráticas” e pelas manifestações culturais de massa),

encontra-se desconcertado pela abundância e instabilidade de possibilidades a que está exposto (BERMAN, 2007, p. 21).

A compreensão da modernidade e dos processos de modernização é ampliada por meio de textos históricos e de crítica, dentre os quais *Orfeu Extático na Metrópole* (1992), de Nicolau Sevcenko, *As consequências da modernidade* (1990), de Anthony Giddens, e *A identidade cultural na pós-modernidade* (1992), de Stuart Hall.

Outras visões críticas aparecerão nos discursos que se posicionam de forma ideologicamente contrária ao processo de modernização e à modernidade. Elas se opõem à estandardização e à homogeneização produzidas pela sociedade industrializada e de massa, que é a própria representação dos Estados Unidos daquela época, e podem ser bem compreendidas em *América* através do diálogo que ela estabelece com a obra *Walden* (1854), de Henry David Thoreau, cuja análise será fundamental para as discussões do terceiro capítulo.

*Walden* é mencionado e suas ideias são extensamente discutidas pelos personagens em *América*, motivo pelo qual essa obra tem centralidade nas análises sobre a modernidade neste trabalho. Dentre os aspectos desse processo que também serão abordados pelo terceiro capítulo se encontram: o abuso de crédito, a crise de 1929, a cultura de massa, o movimento de “colmeização” e a “morte do indivíduo”.

Uma vez que Monteiro Lobato foi um importante intelectual e fundamental agente do sistema literário brasileiro (nas diferentes funções por ele ocupadas, dentre elas: a de escritor, editor, tradutor e crítico de arte (BIGNOTTO, 2007, p. 303)), compreendemos que um estudo da modernização e da modernidade brasileiras deve incluir sua obra. Dessa forma, a presente pesquisa objetiva, por meio do estudo de *América*, aprofundar a discussão a respeito da representação da modernização das sociedades brasileira e norte-americana entre os anos de 1920 e 1930, assim como estudar aspectos relacionados à representação da modernidade nessa obra.

## CAPÍTULO 1

### ASPECTOS GERAIS DE *AMÉRICA*

## 1.1 O adido comercial Monteiro Lobato

*O pensador vê seus atos como tentativas e questões para obter explicação acerca de algo: sucesso e fracasso, para ele, são antes de tudo 'respostas'. Irritar-se ou mesmo sentir arrependimento, porque alguma coisa deu errado – isso ele deixa para aqueles que agem por terem recebido ordens, e que podem esperar uma surra, caso o seu senhor não se satisfaça com o resultado.*

Friedrich Nietzsche  
A Gaia Ciência (1882)

*One who fears the future, who fears failure, limits his activities. Failure is only the opportunity more intelligently to begin again. There is no disgrace in honest failure; there is disgrace in fearing to fail. What is past is useful only as it suggests ways and means for progress<sup>4</sup>.*

Henry Ford  
My Life and Work (1922)

*América* foi publicada em 1932, um ano após o regresso de Monteiro Lobato dos Estados Unidos, lugar em que viveu entre os anos de 1927 e 1931. Nesse período, o autor trabalhou como adido comercial junto ao Consulado brasileiro em Nova Iorque, durante o governo de Washington Luís (1926 a 1930). A função de adido comercial, apesar de associada, não pertence “aos quadros diplomáticos oficiais”, designando aquele ou aquela que serve conjuntamente “a uma embaixada como representante de interesses específicos” (FERREIRA, 1999, p. 52).

Através dos biógrafos do autor, ficamos sabendo que Lobato não foi o primeiro nome a ser indicado para o cargo, Arno Konder<sup>5</sup> o antecedia. Ocupando interinamente o posto, Lobato parte para os Estados Unidos com o trabalho de “incrementar a

<sup>4</sup> Tradução minha: “Quem teme o futuro, quem teme o fracasso, limita as suas atividades. O fracasso é apenas a oportunidade mais inteligente de começar de novo. Não há desgraça no fracasso honesto; há desgraça em temer falhar. O passado é útil apenas porque sugere maneiras e meios para o progresso”.

<sup>5</sup> De acordo com o artigo *Monteiro Lobato e os Estados Unidos: espectador, leitor, tradutor*, “pesquisas permitiram verificar que Lobato não foi a primeira escolha do presidente Washington Luís, e que sua situação se manteve como provisória, pelo menos no papel, por bastante tempo: no “Quadro dos Adidos Comerciais”, até a data de 31/12/1929, o nome do funcionário efetivo continua sendo Arno Konder, enquanto Lobato aparece em nota de rodapé, como interino.” (MARTINS, 2017, p. 24-25.)

penetração dos produtos brasileiros nos mercados da América do Norte e Central” (AZEVEDO, CAMARGOS e SACCHETTA, 2001, p. 223). Entre suas demandas de trabalho estava a produção de relatórios regulares em que consolidava “dados sobre os principais produtos de exportação e as regiões concorrentes, de menor custo de produção”<sup>6</sup> (idem, p. 226).

Visando impulsionar a venda dos produtos brasileiros nos mercados americanos, Lobato chegara a propor o investimento urgente em propaganda e a reconsideração sobre os altos valores dos impostos de exportação. Imaginava, com isso, dar maior competitividade àquilo que era produzido no Brasil, levando em consideração a alta concorrência dos países latino-americanos, uma vez que, como afirma o adido, havia uma numerosa quantidade de “países tropicais de produção similar à nossa” (idem, p. 223). Alerta, ainda, para hipótese de que, se o Brasil continuasse a manter sua postura desinteressada face à expansão comercial, perderia cada vez mais mercados, ao invés de estendê-los, movimento este, de ampliação, que vinha sendo realizado por países hispânicos (idem).

Lobato encarrou com seriedade o seu cargo de adido comercial, portou-se como um trabalhador exímio, levando a fama, no consulado, de “Conselheiro comercial mais trabalhador que por ali havia passado” (CAVALHEIRO, 1955, p. 373).

Logo nos seus primeiros meses de Consulado, Lobato relata em carta ao amigo, recém-nomeado secretário da Presidência da República, Alarico Silveira<sup>7</sup>, que chegara a enviar relatório ao então Ministro do Exterior, Otávio Mangabeira, em que defendia a necessidade de criação de um catálogo de matérias-primas brasileiras, em

---

<sup>6</sup> Como relatado, a produção de relatórios fazia parte da demanda de trabalho do adido comercial Monteiro Lobato. Neles, entre outros assuntos, discorria-se sobre “o desempenho de produtos brasileiros nos Estados Unidos, dentre os quais [se encontravam]: café, cacau, borracha, couros, peles, fumo, castanhas, açúcar, trigo, carvão etc.” (MARTINS, 2008, p. 65).

<sup>7</sup> Alarico Silveira (1875-1943), para além de jornalista e cronista especializado na discussão do panorama político internacional, foi uma importante figura no cenário político brasileiro. Em 1920, a pedido de Washington Luís, então governador de São Paulo (1920-1924), Alarico Silveira assumiu a Secretaria do Interior do estado, época em que também integrou o movimento literário “Verde-Amarelo”, ao lado de Plínio Salgado, Menotti del Picchia e outros. Em 1926, logo após a posse do então presidente da República, Washington Luís, Alarico Silveira é nomeado como seu secretário (disponível em: <<https://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/silveira-alarico-da>>. Acesso em: 20 maio 2020). Não apenas pelos cargos que exerciam, mas também pela relação de amizade que se estabeleceu entre os dois, Lobato muito se comunicou com Silveira durante sua estada em Nova Iorque. A amizade entre os dois data, “pelo menos, do início dos anos 1920” (TIN, 2005, p. 105). Com Alarico, Lobato divide suas preocupações advindas do cargo de adido comercial, além de lhe pedir ajuda na consecução de seus planos. Em muitas de suas cartas a Alarico, Lobato constrói a caracterização de seu destinatário como um “companheiro ideal” (TIN, 2005, p. 108); na de 1º de fevereiro de 1928, por exemplo, afirma ao amigo que: “temos um mundo de coisas maravilhosas a ver e dessas que dobram de valia quando vistas a dois – e pois dois que saibam ver e se entendam” (LOBATO In TIN, 2005, p. 110).

que constassem produtos como: café, cacau, borracha, fumo, castanhas, açúcar, trigo, carvão, dentre outros. Além disso, também propõe a mudança para Nova Iorque do Museu Agrícola Comercial, na época localizado na cidade do Rio de Janeiro, não passando lá, na opinião do autor (expressa na carta de 11 de agosto de 1927, enviada de Nova Iorque), de um “ornato às moscas” – “posto aqui transformar-se-á num excelentíssimo negócio” (LOBATO, 1959, p. 206). Esses movimentos sugerem que o adido comercial atendia ao que se esperava de sua função, isto é, buscava maneiras de dar maior publicidade aos nossos produtos e, com isso, aumentar a atividade de exportação, o que resultaria na consequente expansão econômico-comercial brasileira.

Porém, percebe-se, em muitas de suas cartas enviadas de Nova Iorque, que Lobato enfrentou certa dificuldade na realização de seu trabalho, como evidenciado pelo trecho abaixo, extraído da carta de 19 de setembro de 1927, enviada a Alarico Silveira:

Tenho feito o que posso no meu cargo, mas esbarro na indiferença nacional. Cada pedido de informação que faço ou não recebo resposta ou chega com tal atraso e deficiência que de bem pouco vale. **Já vi que querer nem sempre é poder** e que a soneta que o Brasil dorme não é uma figura de retórica. (idem, p. 212, **grifo meu**)

Lobato não tardou a descobrir que “querer nem sempre é poder”, tanto no que se refere às tentativas de bem realizar seu trabalho como adido comercial, que, como visto, esbarrava na falta de um sistema de comunicações eficiente e na “burocracia brasileira que tudo emperra” (CAVALHEIRO, 1955, p. 367), quanto no que se refere a outros projetos não necessariamente ligados às suas atividades no Consulado brasileiro, como, por exemplo: os seus planos de levar o Brasil a se tornar grande produtor de ferro e aço e, com isso, alcançar a tão sonhada independência econômica; o projeto de publicar o *Choque das raças*<sup>8</sup> nos Estados Unidos; e, finalmente, a ideia de abrir lá a sua editora.

Quando esteve em Detroit (USA), Lobato travou relações com William Smith, antigo engenheiro e diretor da Ford Motor Company e, na época, presidente da General Reduction Corporation. Através desse contato, o autor ficou a par dos novos

---

<sup>8</sup> Referência à obra hoje intitulada *O presidente negro*.

processos de produção de ferro e de aço<sup>9</sup>, novas tecnologias que Lobato pretendia exportar, aplicando-as aos processos industriais brasileiros de forma a não apenas resolver o problema siderúrgico nacional, mas também ajudar o país a ultrapassar a situação de pobreza e subdesenvolvimento. Lobato via na produção de ferro e aço não apenas a explicação do fenômeno americano, mas uma forma de ajudar o Brasil a enriquecer, ao menos é o que explica a Alarico Silveira, em carta enviada de Nova Iorque, em 3 de maio de 1929. Nela, o autor declara que a grande produção de ferro e aço pela indústria norte-americana era responsável pela implantação da maior rede de ferrovias do mundo, e que essa produção explica ainda: “o crescimento do país em todas as dimensões [...] Os subways [...] os arranha-céus [...] as maravilhosas universidades, os milhões de alunos nas escolas, a elevação do *standard* de vida do povo a um nível, já não digo ainda atingido, mas jamais julgado possível” (LOBATO, 1959, p. 234-235). Porém, ao voltar ao Brasil, em 1931, suas ideias e os planos que tentou colocar em ação<sup>10</sup> esbarraram na indiferença e má vontade por parte dos governantes. Dessa forma, a batalha pela instituição da nova tecnologia no processo de produção de aço e ferro pelas metalúrgicas brasileiras, utilizando-se do modelo de Smith, “perdia-se nas engrenagens do Estado, sufocada por interesses poderosos” (AZEVEDO, CAMARGOS e SACCHETTA, 2001, p. 258).

Terminado esse episódio, relato aquele que se refere ao projeto de publicação do *Choque das raças* nos Estados Unidos.

Pouco antes de embarcar aos Estados Unidos, em 22 de abril de 1927, Lobato já antecipara em carta, ao também escritor Godofredo Rangel (grande amigo do autor, com quem manteve correspondência ativa por mais de 40 anos, registradas em a *Barca de Gleyre*<sup>11</sup>), que enviara um telegrama pela United Press sobre *O choque das*

---

<sup>9</sup> Processo simples e de menor custo se comparado ao processo corrente, que visava à obtenção do “ferro ou óxido de ferro em fornos verticais, a temperaturas relativamente baixas e sem fusão, através do contato com materiais sólidos de “redução”” (AZEVEDO, CAMARGOS e SACCHETTA, 2001, p. 256). O benefício da utilização de tal método “residia na possibilidade do aproveitamento, como agentes redutores, não só dos clássicos carvão vegetal, lenha, turfa, coque, argila xistosa ou madeira de lei, mas, principalmente, de fontes alternativas de energia como bagaço de cana-de-açúcar, casca de grão de café e coco de babaçu” (ibidem).

<sup>10</sup> Lobato cria ao lado de Fortunato Bulcão, em 1931, o Sindicato Nacional de Indústria e Comércio. O intuito era chamar a atenção dos governantes para o novo tipo de empreendimento (que faria uso do método de ferro-frio patenteado pela empresa de Smith), que não estava livre de concorrência, figurada na época pelo grupo estrangeiro representado por Percival Farquhar – que intencionava explorar o minério de Minas Gerais. Em 1933, uma comissão de técnicos nomeada pelo governo produziu um parecer nada favorável ao processo de Smith, e a inovadora técnica, arduamente defendida por Lobato, foi, assim, refutada (AZEVEDO, CAMARGOS e SACCHETTA, 2001, p. 260).

<sup>11</sup> Obra lançada em 1944 e, posteriormente, reeditada para as *Obras completas*, que seriam publicadas pela Editora Brasiliense, em 1946.

*raças*, livro que o autor esperava publicar em versão inglesa nos Estados Unidos, dado um contato que conseguira com uma revista norte-americana, cujo nome ele não menciona.

A obra, que teve como subtítulo “Romance americano do ano de 2228”, e que inicialmente foi publicada em versão folhetinesca, em 1926, pelo jornal carioca *A Manhã* (LAJOLO, 2000, p. 67), apresenta a estrutura de uma “história dentro da história”. A mais externa delas, de caráter romântico, é contada sob o ponto de vista de Ayrton Lobo, personagem sem grandes qualidades e muitos defeitos, que na trama se apresenta como um funcionário mediano da firma Sá, Pato & Cia. Depois de sofrer um acidente no qual seu Ford foi destruído (e, com ele, o esvanecimento de sua distinção social), Ayrton é recolhido e amparado pelo professor Benson e sua filha Jane, que moravam perto do local do acidente. É na casa da família Benson que o narrador toma conhecimento sobre alguns dos experimentos científicos desenvolvidos pelo professor, entre eles, um aparelho chamado *porviroscópio*, invenção que permite ver o futuro. Não tendo acesso direto ao invento – uma vez que o professor decidira destruí-lo por temer que o aparelho caísse em mãos inadequadas –, o narrador é comunicado, através dos relatos de Miss Jane, personagem que já teve a possibilidade (via *porviroscópio*) de visitar muitos momentos futuros, sobre alguns dos acontecimentos que ocorrem nos Estados Unidos de 2228. A intenção, através dos relatos, era que Ayrton escrevesse um livro em que registrasse tudo aquilo que lhe seria narrado, como forma de conferir ao presente (através da obra) a visão de um futuro que não seria mais possível se vislumbrar de forma antecipada, dada a destruição do aparelho. O futuro livro serviria ao papel de perpetuador do trabalho e das conquistas científicas do professor, faria com que tais conquistas circulassem, ainda que de forma ficcional – maneira encontrada de lançar ideias e comunicar fatos que a contemporaneidade dificilmente aceitaria como reais, dado o caráter extravagante de seus conteúdos. São esses os relatos que compõem a história central do romance, a “história dentro da história”, que difere da anterior tanto em estrutura quanto em conteúdo. Nessa história de que Miss Jane tomara conhecimento via *porviroscópio*, três partidos concorreriam para eleger o 88º presidente americano: o das mulheres brancas, o dos homens brancos e o dos negros. Enquanto os desdobramentos das disputas eleitorais são narrados, Miss Jane coloca Ayrton a par do contexto em que elas se desenvolvem, explicitando as controversas teorias raciais que estariam em curso nos Estados Unidos de 2228, assim como as configurações

políticas e sociais da nação norte-americana, desde 1926 (momento presente da narrativa) até as eleições de 2228. No desenrolar do processo eleitoral, os dois candidatos brancos esperam receber o apoio do candidato negro, Jim Roy, o que, para a surpresa de todos, não acontece. Roy concorre ao cargo e é eleito por conta de sua maior representatividade (o bloco branco se encontrava dividido entre o partido dos homens e o das mulheres, cisão que não se via no bloco negro). Sua estratégia e chegada ao poder são interpretadas pelos partidos brancos como um ato de traição, e que, por isso, não ficaria sem resposta. Veio daí a cruel vingança concebida pelos brancos, responsáveis pela criação dos raios Ômega, componentes de um cosmético alisador de cabelos vendido aos negros, que, para além de cumprirem a sua função propagandeada, secretamente “esterilizam o homem” (LOBATO, 2008c, p. 190). Os brancos são figurados, então, como os autores do extermínio da raça negra nos Estados Unidos. É nesse momento da narrativa que testemunhamos, junto a Ayrton, aquilo que os personagens da história dentro da história anunciam como a “*solução final* para os problemas raciais da sociedade norte-americana” (LAJOLO, 2000, p. 68, *grifo da autora*). E é desta forma, também, que Miss Jane encerra a narração de seu romance americano, que logo em seguida, também, encerrará a história da narrativa externa com o final feliz advindo da união do casal – Ayrton e Miss Jane.

Antes mesmo de encerrar o processo de criação de *O presidente negro*, Lobato anuncia que seu único romance “já tem um bom tradutor, o Stuart<sup>12</sup>, e em Nova York, um agente que se entusiasmou com o plano e tem boa porcentagem no negócio” (LOBATO, 2010b, p. 514). Lobato esperava que seu livro se tornasse um *best-seller*, que vendesse milhões de exemplares (*ibidem*).

O autor desejava, ainda, com esse projeto, fazer carreira de escritor nos Estados Unidos. Entendia, de antemão, o funcionamento mercadológico do livro nessa nação, e esperava que, se seu projeto deslanchasse, alcançaria grande sucesso, fama e lucros nunca antes vistos – se comparados àqueles advindos da publicação de seus livros no mercado brasileiro. Em carta enviada de Nova Iorque, ao amigo Gastão Cruls<sup>13</sup>, de 10 de dezembro de 1927, Lobato comenta que, nos Estados

---

<sup>12</sup> Provavelmente Aubrey Stuart, tradutor dos artigos publicados em *O Jornal*, no dia 5 e 8 de janeiro de 1927, que integrariam a obra *How Henry Ford is regarded in Brazil* (FERREIRA, 2019, p. 28).

<sup>13</sup> Gastão Cruls (1888-1959), formado em Medicina, e autor de romances como *A Amazônia Misteriosa* (1925), *A criação e o criador* (1928) – publicado pela Companhia Editora Nacional – e *Vertigem* (1934), contribuiu, também, com alguns de seus contos para a *Revista do Brasil*, na época em que esta era dirigida por Lobato (de 1916 a 1925), o que mostra haver alguma relação entre os dois, que para além de interesses literários, dividem, também, interesses comerciais, como evidenciado através da leitura

Unidos, um “escândalo literário equivale a 2.000.000 de dólares para o autor” (LOBATO, 1959, p. 218), algo que ele pretendia conquistar para si. Nessa mesma carta, Lobato também informa que seu romance, *o Choque*, havia sido recusado por cinco editores, os quais o autor chama de “conservadores e amigos de obras bem comportadas” (ibidem).

Assim como os outros, esse projeto falhou, uma vez que acharam o romance “ofensivo à dignidade americana, visto admitir que depois de tantos séculos de progresso moral possa este povo, coletivamente, combater a sangue-frio o belo crime<sup>14</sup> que sugeri” (LOBATO, 2010, p. 523). Romance de perfil polêmico, “que discute o preconceito racial e estrutura, num formato arcaico como o folhetim, uma narrativa de ficção científica” (LAJOLO, 2000, p. 68), ele parece ter sido construído sob medida para aquilo que Lobato imaginava agradar e/ou escandalizar o público americano – o que evidencia sua postura não só de autor, mas, também, de editor. Apesar da grande curiosidade e interesse demonstrados por parte dos editores da *Palmer Literary Agency*, que consideraram *O choque das raças* um livro envolvente e de rica e criativa imaginação, “the central theme is based on subject matter that is particularly difficult to present in this country for it is likely to awaken the bitterest kind of partisanship”<sup>15</sup> (idem, p.49), o que fez com que o romance fosse recusado. Circunstância que se repetiu, ao menos, mais quatro vezes (LOBATO, 1959, p. 218).

Outro de seus projetos que não deu certo foi a tentativa de lá abrir uma editora, a Tupy Publishing Company, pela qual o autor pretendia dar continuidade ao seu trabalho de editor, transplantando sua empresa editora para lá: “o cargo assegura-me subsistência e deixa-me liberdade de ação. Espero em dois anos dispensá-lo e ficar apenas o chefe da Tupy Co. Que sonho lindo! Que maravilha!” (LOBATO, 2010b, p. 519). É dessa forma que Lobato comunicava seu projeto a Rangel, em carta de 23 de março de 1927, data que precede sua partida para os Estados Unidos. Nela, deixa-se transparecer uma percepção da realidade não necessariamente ligada aos fatos (uma

---

das cartas enviadas por Lobato ao autor (LOBATO, 1959). De acordo com VIVOLO (2017), Gastão Cruls foi “publicado inicialmente sob o pseudônimo de “Sérgio Espínola” na *Revista do Brasil*, dirigida por Monteiro Lobato”. O autor registra ainda que: “A troca de correspondências entre ambos intelectuais revela uma relação de constante incentivo entre o autor experiente e o autor iniciante, impactando a carreira de Gastão a ponto de fazê-lo fundar sua própria revista de cultura em 1931, o *Boletim de Ariel*, e, posteriormente, a Editora Ariel, ao lado de Agripino Grieco”. (ibidem)

<sup>14</sup> Referência ao extermínio da raça negra pela branca, desfecho do romance *O presidente negro* (1926).

<sup>15</sup> Tradução minha: “o tema principal é baseado num assunto particularmente difícil de ser apresentado no país pela potencialidade de despertar a mais desagradável espécie de posicionamento”.

vez que o autor não sabia se o cargo lhe asseguraria subsistência e lhe daria liberdade de ação, como afirma ao amigo, apenas imaginava que seria assim), mas, propriamente, à expressão de seu desejo, já que a carta revela o viés sonhador e até mesmo utópico desse autor sobre o cenário que estaria por vir.

Apesar de muitos de seus projetos terem falhado, o que não falhou foi a experiência americana, tudo que lá viu, vivenciou, aprendeu e registrou, e que depois teve como um de seus resultados a composição de *América*. De acordo com Edgar Cavalheiro, o primeiro biógrafo do autor, o livro foi “pensado em 1929, escrito em 1930, e publicado em 1932” (CAVALHEIRO, 1955, p. 370), e, por isso, reflete, de certa forma, a experiência que Lobato teve nos seus anos como adido comercial.

Apesar de ser visto apenas como adido comercial nos Estados Unidos, e não como editor e autor de grande prestígio (TIN, 2007, p. 125)<sup>16</sup>, como o era no Brasil daquela época, Lobato viu no cargo uma oportunidade para expandir o seu conhecimento e, assim, expor um pouco daquilo que tinha aprendido através da vivência, da contemplação e do trabalho realizado no país estrangeiro. É nesse sentido que

O livro *América* parece ter nascido, então, do empenho do adido-escritor em dar maior visibilidade ao seu trabalho burocrático; ou, em outras palavras, do interesse do editor em fazer com que as informações produzidas para os relatórios fossem lidas por um número maior de pessoas. (MARTINS, 2008, p. 68)

Para Filipe Augusto Chamy Amorim Ferreira, que analisou em sua dissertação de mestrado aquilo que chamou de a Trilogia americana, de que fazem parte *O presidente negro* (1926), *Mister Slang e o Brasil* (1927) e *América* (1932) – obras dedicadas inteiramente ou em parte à discussão dos problemas americanos –, se o livro de 1927 se configura como um ‘ideal americano’, aquilo que o autor havia imaginado sobre essa nação, *América* representa “o Lobato que já viajou aos Estados

---

<sup>16</sup> Em sua tese, *Em busca do ‘Lobato das cartas’*: a construção da imagem de Monteiro Lobato diante de seus destinatários, de 2007, Emerson Tin, no capítulo intitulado “Monteiro Lobato nos Estados Unidos”, questiona: “quem era J. B. Monteiro Lobato na Nova Iorque dos anos 1920?” (TIN, 2007, p. 125), para logo em seguida responder: “era o adido comercial brasileiro e, se veio a se tornar um pouco conhecido em alguns ambientes da sociedade norte-americana – sobretudo no meio industrial ligado à siderurgia e à indústria automobilística –, foi como adido comercial, e não como editor, nem como escritor”. (idem p. 125). Não obstante, alguns contos de Lobato já haviam sido publicados nos Estados Unidos, em antologia organizada por Isaac Goldberg, como documenta Marisa Lajolo (2010).

Unidos, [que] conheceu algumas de suas instituições e organizações, [que] provou das glórias e fracassos do American establishment” (FERREIRA, 2019, p. 57).

Ambos os autores, apontam, dessa forma, para uma conexão entre as vivências pessoais (de turista, de investidor da bolsa de valores de Nova Iorque) e profissionais (de adido comercial, de editor e de escritor) de Lobato e a feitura de *América* – centrada na apresentação de suas experiências na sociedade norte-americana.

Nas correspondências de seus primeiros anos em Nova Iorque, vemos um Lobato entusiasmado, bastante adjetivo e exclamativo, claramente encantado e comovido com aquilo que, aos poucos, descobria sobre essa nação. Em uma delas, ilustrativa desse estado, o autor aponta os Estados Unidos como um destino de progressivo sucesso no âmbito pessoal: “e eu a saltar duma cidade viva para outra mais viva ainda: Taubaté – São Paulo – Rio de Janeiro – New York” (LOBATO, 2010b, p. 521) – comentava Lobato em carta a Godofredo Rangel, datada de 17 de agosto de 1927. Ao mencionar cidades vivas, o autor, de forma explicitamente intencional, estabelece um contraste com as cidades mortas, as quais serviram de ambientação para muitos dos contos de *Urupês* (1918) e *Cidades mortas* (1919), bem como do romance *Vida ociosa* (1920), de Godofredo Rangel. Nessa mesma carta, Lobato comenta suas primeiras impressões sobre essa nação, diz-se encantado por aquilo que vê e experiencia: “Eficiência! Galope! Futuro! Ninguém andando de costas!” (idem, p. 521). Lobato vislumbra nos Estados Unidos muito daquilo que sempre sonhara para o Brasil – o desenvolvimento por eles alcançado graças ao investimento nas indústrias de exploração de ferro<sup>17</sup> e petróleo.

Parte do que foi exposto no parágrafo anterior também está representado em *América*, quando os personagens discutem, por exemplo, sobre as razões que levaram a sociedade norte-americana a alcançar o tão desejado progresso econômico e social, e entre elas se encontra a exploração que os americanos faziam do óxido de ferro, que lá abundava. Em conversa com o narrador, Mister Slang informa que é

Do óxido de ferro [que] o saudável homem daqui tira o aço. Com o aço cria a máquina, isto é, a astuciosa maneira de multiplicar tremendamente a força do músculo, ou substituí-lo no trabalho. Depois, por meio da hulha e do petróleo – formas de carbono – produz combustão que desenvolve a energia

---

<sup>17</sup> Em carta a Rangel, de 28 de novembro de 1928, Lobato declara ser o ferro o pai da civilização, uma vez que é a matéria-prima do Instrumento e da Máquina. Era pela falta de ferro, como afirma na mesma carta, que o Brasil se encontrava no “berço do atraso”. (LOBATO, 2010, p. 528-532).

mecânica com a qual move a máquina. Desse modo domina a natureza, mobiliza-lhe as reservas ocultas no seio da terra e transforma-as em utilidades – a riqueza. (LOBATO, 2009, p. 95)

Desde muito, Lobato era crítico em relação ao atraso da nação brasileira, sentimento que vemos refletido em muitos de seus contos regionalistas e artigos publicados em jornais. Antes mesmo de viajar para os Estados Unidos e testemunhar por si próprio o que posteriormente chamaria de fenômeno americano (referindo-se, entre outros aspectos, ao desenvolvimento industrial; ao nível de modernização da sociedade e à riqueza do país; ao elevado padrão de vida de muitos de seus habitantes; à percepção de haver lá uma distribuição de riqueza mais justa, se comparada a do Brasil; e à maior oferta tanto de postos de trabalho quanto de educação superior de qualidade para a sua população), o autor já atestava ser a pobreza um dos grandes males que assolavam a nação brasileira – sendo assim, a riqueza norte-americana não lhe abriu os olhos para a pobreza de sua nação, mas expandiu a sua percepção sobre a grande distância que separava as duas realidades.

O autor afirmava que muitos [os ufanistas], deslumbrados pelas riquezas naturais do Brasil e esperançosos de um futuro melhor, confundiam ‘riqueza’ com ‘possibilidade de riqueza’, e erroneamente acreditavam que o país era rico, crença que, por si só, retardava o movimento de transformação. Descrente, ainda, da vontade e iniciativa dos governos, de modo geral, em agir para alterar o estado de estagnação e subdesenvolvimento do país, o autor pensava que apenas meios indiretos seriam eficazes, acreditava que a solução repousava no trabalho dedicado ao enriquecimento da nação. A seu ver, o enriquecimento era possível, e viria da utilização dos métodos industriais adotados pelos americanos, baseados substancialmente nas experiências fordianas, que funcionavam para ele como um bom exemplo a ser seguido. O autor não apenas quer ver a nação progredir, como quer vê-la “grande e rica, saudável e forte” (idem, p. 361). E, para isso, o seu primeiro passo foi entender as causas centrais da riqueza da nação norte-americana (que aparecem ficcionalmente em *América*), que se encontravam na produção do ferro – matéria-prima da máquina – e do petróleo – a fonte de energia que faz a máquina funcionar. Com esses dois produtos faz-se a máquina e com ela aumenta-se a eficiência do trabalhador, colocando-a acima da eficiência do homem natural.

Mesmo sem investigar a fundo as origens do desenvolvimento das duas nações, ou mesmo sem uma análise sociológica pormenorizada que permitiria

identificar as diferenças entre os seus processos de formação e as diferentes posições que ocupavam dentro da nova ordem capitalista, ou seja, considerando apenas as semelhanças entre elas (o fato de terem sido colônias europeias, ainda que tivessem passado por diferentes processos de colonização; as suas extensões territoriais; e a abundância de recursos naturais passíveis de exploração), Lobato parece ver no fordismo uma possibilidade à nossa realidade, razão pela qual vê esses dois elementos – ferro e petróleo – como soluções à situação brasileira, como aqueles necessários ao progresso econômico e material da nação.

A aplicação dos métodos de sucesso adotados pelos Estados Unidos à nossa realidade não parecia ser um obstáculo tão notório naquela época – em que a vontade de fazer o país enriquecer falava mais alto do que a consideração de um estudo meticuloso que apontasse para as diferenças de desenvolvimento pelos quais passaram essas duas nações, e os diferentes métodos a serem utilizados para se chegar ao status de desenvolvimento imaginado, considerando as particularidades de cada país – motivo pelo qual o autor defende que a massiva exploração do ferro, aço e petróleo levaria a nação a um nível semelhante de desenvolvimento ao encontrado nos Estados Unidos, e é em prol disso que irá trabalhar principalmente no momento em que exerce a função de adido comercial. São estes os elementos, ainda não explorados em suas potencialidades, que Lobato acreditava serem os ingredientes para a formação futura da riqueza brasileira.

A mesma riqueza, diferente da crença que Lobato parecia demonstrar em relação ao desenvolvimento industrial do Brasil – ao menos no momento em que este estava encantado com a ideia de exploração de ferro e petróleo nas terras brasileiras através da tecnologia que importaria dos Estados Unidos –, estava longe de ser alcançada por esse país, ao menos é o que afirma o inglês Mister Slang, no capítulo em que se discutem, entre outros assuntos, ‘a formação da riqueza norte-americana’ e o ‘Ministério do Carbono’; para o inglês, “o Brasil, por exemplo, está ainda cueiros porque nunca os seus estadistas e capitães da indústria meditaram no assunto “carbono”. Eu, se fosse ditador na sua terra, suprimia vários ministérios inúteis e criava o que está faltando – o Ministério do Carbono” (LOBATO, 2009, p. 96).

O trecho anterior também serve à discussão levantada por alguns dos estudiosos de *América*, a saber, a que vê Mister Slang como uma espécie de porta-voz das ideias de Lobato: “às vezes torna-se difícil separar o escritor e sua obra. Lobato frequentemente usava avatares bastante evidentes [...] que diziam as mesmas

coisas que ele repetia em entrevistas e artigos. Relatos que tinham a ver com experiências que ele mesmo vivenciou” (FERREIRA, 2019, p. 6-7). Porém, enquanto “alguns intérpretes da obra de Lobato tendem a identificar ideias de Mr. Slang com as do escritor. Embora isso não seja de todo impossível — em alguns casos de fato há semelhanças — não há uma relação direta entre um e outro” (MARTINS, 2008, p. 69).

É o que se evidencia pelo caso anteriormente ilustrado: enquanto Lobato assume uma postura sonhadora e esperançosa face aos empreendimentos que visam o progresso da nação brasileira (apostando para isso na importação dos modelos americanos de produção de ferro, aço e petróleo), Mister Slang mantém sua postura cética quanto a essa possibilidade, pois não acreditava que o país, com sua organização política e econômica, com “seus estadistas e capitães da indústria” (LOBATO, 2009, p. 96), pudesse alcançar tão cedo esse nível de progresso – aquele encontrado nos Estados Unidos do final da década de 1920.

Opinião diferente daquela que esse mesmo personagem emite, alguns anos antes, em *Mister Slang e o Brasil*. Em uma das passagens do livro, ao discutir sobre a “descrença excessivamente exagerada” que o povo brasileiro tem em relação ao desenvolvimento do próprio país, o inglês afirma que por mais que tenhamos motivos, não temos o direito de descrer em nossa nação, porque, em sua opinião, “basta que um homem no alto creia no bem público para que os maiores milagres se operem” (LOBATO, 2008d, p. 116), uma vez que “a desconfiança excessiva [...] emperra os desejos de mudança, como se não valesse a pena considerar os problemas e tentar solucioná-los. Contra isso [é que] Mister Slang se coloca” (FERREIRA, 2019, p. 51). O caso anterior nos permite ver que mesmo os mais assertivos dos personagens são passíveis de mudar de opinião.

Assim, por mais que *América* seja em grande parte constituída através da ficcionalização de experiências que Lobato teve nos Estados Unidos, essa ficcionalização ocorre bem mais “por meio da transformação dos temas em diálogos polêmicos” (MARTINS, 2008, p. 68), travados entre Mister Slang e o narrador, do que por meio da mera exposição das ideias do autor a respeito dos temas que circulavam na sociedade norte-americana da época. Isso significa dizer, ainda, que os temas são postos em discussão e não categoricamente expressos como verdade incontestável a ser comprada pelo interlocutor e pelo público; os temas americanos, possivelmente desconhecidos por parte do público brasileiro daquela época, são, através da obra *América*, a ele apresentados e também relativizados quando postos em discussão

através das ideias e opiniões expressas por esses dois personagens. Nas palavras de CAVALHEIRO (1955), o que Lobato faz é “conversar’ a América” (p. 370).

Mais adiante, essa questão será retomada durante a análise mais pormenorizada de alguns dos capítulos da obra.

## 1.2 De que trata *América*

*A Nation's Strength*

*What makes a nation's pillars high  
And its foundations strong?  
What makes it mighty to defy  
The foes that round it throng?<sup>18</sup>  
[...]*

William Ralph Emerson (1833-1917)

Em *América*, dois personagens, um narrador brasileiro ingênuo (que não recebe nome na narrativa) e seu interlocutor, o inglês Mister Slang<sup>19</sup>, visitam diversos espaços da nação norte-americana, entre eles: bibliotecas, monumentos, estradas, universidades, paisagens rurais, arranha-céus, cinemas, cafés, hotéis, igrejas, etc. De início, tais passeios podem passar a impressão de que estamos a ler um simples relato tradicional de viagem, ideia superada pelos diálogos encetados nesses mesmos lugares, os quais geram reflexões a respeito desses espaços e das ideias que eles suscitam – sobre aspectos da educação, da cultura, da política, da organização social e da economia norte-americana daquele período.

Enquanto as ideias e opiniões do narrador se aproximam do senso-comum, as de Mister Slang são descritas pela narrativa como nítidas e originais, elas, muitas vezes, escandalizam e geram polêmicas – “aberrantes que eram das ideias e pontos de vista do monstro de mil corpos e uma só cabeça chamado Toda-Gente” (LOBATO, 2009, p. 27). Tal originalidade, acrescida de fina retórica, faz com que o narrador, durante muitas das discussões, se deixe levar pelo inglês, como um aprendiz se deixa levar pelo seu mestre:

**As ideias de Mister Slang sabiam à minha simplicidade d'alma** como a própria quintessência dos fatos destilada em alambique de alta precisão. **Durante o período em que com ele convivi gozei de intensa euforia, a ponto de julgar-me gênio em trabalhos de desabrochamento. Tinha o inglês da Tijuca o poder de fecundar em mim gêrmens de ideias**, ou transmitir-mas em jacarezinhos, já de raiz – e assim me transformou por uns

<sup>18</sup> Tradução minha: “A força de uma nação – O que faz dos pilares de uma nação altos/ E torna as suas fundações sólidas?/ O que a faz poderosa para resistir a assaltos/ Dos inimigos que a rodeiam em bandas?”.

<sup>19</sup> Ambos os personagens, narrador e Mister Slang, já haviam prefigurado, em 1927, uma das obras de Monteiro Lobato, a saber, *Mr. Slang e o Brasil*.

tempos num lindo jardim de coisas raras, se não novas. (idem, p. 28, **grifo meu**)

Porém, nem sempre é assim. Esses personagens não necessariamente partem ou convergem ao mesmo ponto de vista em suas discussões. Isso ocorre, por exemplo, quando, no capítulo VII<sup>20</sup> de *América*, Mister Slang escuta uma *miss* americana fazer uso, em sua conversação, do *ain't* – coloquialismo utilizado nos Estados Unidos para expressar a forma negativa do verbo *to be*. Tal acontecimento o incomoda muito, pois não pode suportar “esta liberdade dos americanos para com a língua inglesa” (idem, p. 70); em sua opinião, eles estão a corrompê-la. Por sua vez, o narrador vê essas mudanças na língua como processos naturais de evolução, como uma manifestação do seu desenvolvimento; para ele “não fosse a audácia inconsciente dos ignorantes, e estaríamos ainda hoje, aqui no Novo Mundo, a falar o inglês cicerônico do doutor Johnson”<sup>21</sup> (idem, p. 70-71). A postura do narrador parece bastante original nessa situação: pensando com liberdade, ele formula um conceito de língua que não parece condizente com o senso comum, na medida em que postula a transformação linguística como um fato esperado, associado a transformações sociais.

Enquanto essa história gira em torno da discussão das línguas inglesas, a utilizada pelos americanos e a utilizada pelos ingleses, outros relatos são construídos de forma a apresentar opiniões e possíveis explicações para o grau de desenvolvimento econômico, científico e tecnológico alcançado pela nação norte-americana no início da terceira década do século XX. O desenvolvimento e o progresso a que chegou a sociedade estadunidense são por quase toda a obra elogiados, sendo esse um dos aspectos pelo qual a obra é mais conhecida (CAVALHEIRO, 1955, p. 370).

---

<sup>20</sup> Capítulo intitulado: “Descanso numa sibila de carne e osso. Painéis, alegorias, símbolos. Peggy e Beryl. *Ain't it sweet?* O ponto fraco de um espírito forte. Verbo feito de um pedaço de outro verbo. Língua protecionista”.

<sup>21</sup> Referência a Samuel Johnson (1709-1784), que para além de poeta, dramaturgo, ensaísta, crítico literário, biógrafo e editor, foi também o lexicógrafo responsável pela elaboração do *Dictionary of the English Language* (1755), obra que teve grande influência no desenvolvimento do *Modern English* (Inglês Moderno) (OXFORD DICTIONARY OF NATIONAL BIOGRAPHY)

Uma das passagens que se propõe a elucidar o fenômeno americano pode ser encontrada no Capítulo X<sup>22</sup> de *América*, em que se discute, dentre outros assuntos, a riqueza das universidades americanas, que funciona como um reflexo da riqueza da própria nação:

– Não há nunca uma causa única para qualquer fenômeno – respondeu Mister Slang – e sim feixes de causas concorrentes. Numerosas convergiram aqui para criar esta América que está abrindo a sua boca – e não deixa de fazer o mesmo ao resto do mundo. **Terras maravilhosas para a agricultura, planícies sem fim para o trigo e demais grãos, onde a máquina faz em escala tremenda** o que outrora, ou ainda hoje nos países atrasados, faz em escala reduzida o músculo humano associado ao do boi. Todos os dons da natureza em proporções estonteantes. **Hulha a dar com pau, e ótima. Petróleo em verdadeiro mar subterrâneo. Minério de ferro aos bilhões de toneladas. Tudo... E sobre o imenso território assim rico de reservas minerais**, o homem sadio dos países invernosos, diligente, ativo, herdeiro da longa experiência do que é o chicote do inverno que já cantou no lombo da longa série dos seus avós. Homem de raças apuradas pela neve; **terra arável; óxido de ferro e carbono em profusão: com elementos básicos dessa ordem, não admira que o americano fizesse o que fez.** (LOBATO, 2009, p. 94-95, grifo meu)

Já de início, o inglês afirma não ser possível apontar para uma única causa responsável pelo fenômeno americano e, desta forma, passa a enumerar várias daquelas que considera concorrentes. Cita, então, as “terras maravilhosas para a agricultura”, a sua mecanização, a riqueza das reservas minerais, a intensa exploração de petróleo e ferro, a predominância do inverno<sup>23</sup>, fatores que, conjuntamente, segundo ele, explicam as razões que levaram o povo americano a tamanho desenvolvimento.

Uma das ideias que aparece na obra de maneira insistente, nos diversos discursos que a constroem, é a de que os Estados Unidos da década de 1920 e 1930 sustentavam um nível de modernização jamais alcançado por qualquer outra nação, mesmo as europeias. Essa ideia é facilmente verificável em muitas das falas de Mister Slang, e também aparece logo no início da obra, num Prefácio acrescido posteriormente à primeira edição:

<sup>22</sup> Capítulo intitulado: “Princeton. A riqueza das universidades americanas. Harvard, a nababa. Os 36.688 alunos da Universidade de Columbia. Como a riqueza se forma. O chicote dos invernos. Justificação da indolência. O Ministério do Carbono”.

<sup>23</sup> “Lobato não procura, para explicar o fenômeno, causas geográficas, raciais ou religiosas. Aborda, isto sim, o problema climatérico, a ser ver, responsável pelo nosso hábito de desperdício, ausência de previdência e cooperação da nossa gente” (CAVALHEIRO, 1955, p. 372).

A incompreensão do fenômeno americano pode filiar-se à natural incompreensão que o carro de trás sempre há de ter da locomotiva. Há muito pouco “Hoje” no mundo. Na própria Europa o “Ontem” ainda atravança a mor parte dos países. Naturalíssima, pois, a geral incompreensão relativa ao único povo onde o “Amanhã” da humanidade já vai adiantado. (LOBATO, 2009, p. 27)

A suposta incompreensão se dá pela distância entre, de um lado, aquilo que os Estados Unidos tinham alcançado no âmbito do desenvolvimento econômico, tecnológico e social e, de outro, as outras nações, as quais, na opinião do autor, estariam longe de experimentar semelhante nível de desenvolvimento.

Uma consulta a livros de História nos ajuda a entender um pouco mais sobre o chamado “fenômeno americano”. No capítulo “Décadas de Discordância: 1920-1940”, de *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI* (2008), apresentam-se dados que corroboram a ideia anunciada pelo prefácio de Lobato, assim como aquilo que é anunciado durante quase toda a obra *América*:

Muitos contemporâneos se maravilharam com o **crescimento econômico** dos Estados Unidos depois da breve recessão do período pós-guerra [menção à Primeira Guerra Mundial]. Os números eram impressionantes: **a produção industrial cresceu 60%, a renda per capita aumentou em um terço, o desemprego e a inflação caíram**. Avanços tecnológicos nos processos de produção na indústria automobilística (linha de montagem e mecanização), de comunicações (rádio e telefone), eletrônicos e plásticos (eletrodomésticos e outros bens de consumo) criaram produtos inovadores a preços cada vez mais acessíveis. Circulavam entre as massas produtos antes restritos aos ricos – carros, luz elétrica, gramofone, rádio, cinema, aspirador de pó, geladeira e telefone –, o “jeito americano de viver” (*american way of life*) tornou-se o *slogan* exaltado do período. (KARNAL, PURDY, FERNANDES, MORAIS, 2008, p. 198, grifo meu).

O “crescimento econômico” norte-americano, como podemos ver pelo trecho acima transcrito, acelerou a expansão da produção industrial gerando uma diminuição nos índices de desemprego e inflação, o que, por sua vez, foi responsável por um aumento de renda dos cidadãos. Os avanços tecnológicos, para além de criarem produtos inovadores – que impulsionaram a produção industrial e desenvolveram os meios de comunicação –, fizeram-no a baixos custos, tornando assim possível a sua aquisição por um maior número de pessoas; democratizava-se, dessa forma, o consumo e o “*american way of life*”. Dados como esses nos ajudam a entender por que os Estados Unidos possuíam, já nas primeiras décadas do século XX, o “maior poder econômico do mundo” (idem, p. 175), diferente de muitos países europeus que

apresentavam dificuldades para se reerguer economicamente no período do pós-guerra.

De volta à discussão do prefácio de *América*, pode-se dizer que este antecipa ao leitor que ele não poderá bem avaliar a nação norte-americana com o conhecimento que possa ter em relação a outras nações consideradas desenvolvidas, como as europeias, por exemplo, uma vez que o progresso e o desenvolvimento europeus em muito ficavam atrás daquilo que se observava nos Estados Unidos da época.

Soma-se a isso o fato de Lobato e outros intelectuais da sua geração manterem uma atitude crítica com relação à Europa, em virtude do processo de colonização e de dependência cultural. Tal atitude crítica levou a um esforço de construção de laços com outras nações, especialmente a sul e norte-americanas, situação que se deixa refletir por meio do conteúdo apresentado pelo *Prefácio*, sobretudo quando ali se considera que “Na própria Europa o “Ontem” ainda atravanca a mor parte dos países”, referindo-se não apenas aos países europeus, mas a outros países deles dependentes – seja no âmbito da cultura, da política ou da economia.

Apesar de Lobato ter grande parte de sua formação estética vinculada às obras produzidas pelas letras francesas – como ocorreu a outros escritores e intelectuais da sua época –, com o passar dos anos, e através de reflexões sobre a produção de uma arte que valorizasse mais a realidade nacional em detrimento da estrangeira, o autor chegou mesmo a denunciar “a passividade com que as ideias francesas eram acatadas em nossas letras” (FERREIRA, 2019, p. 12).

A sua percepção sobre a influência estrangeira (em especial, a francesa) sobre a produção cultural nacional foi se acentuando a tal ponto que acabou por promover transformações profundas, posteriormente repercutidas nas ações do autor. Lobato, tomando ciência da situação, não apenas expandiu seu leque particular de leituras, mas o de toda uma nação, o que se deu ora através de suas traduções e adaptações de obras que não apenas as francesas, ora por meio de seu trabalho como editor. Lobato chegou mesmo a traduzir obras escritas em inglês que nunca tinham sido traduzidas para o português, tais como: *As aventuras de Huckleberry Finn* (1884), de Mark Twain, *Pollyanna* (1913), de Eleanor H. Porter, *A filha da neve* (1902) e *O Lobo do Mar* (1904), ambas de Jack London – todas publicadas por Lobato em 1934 (AZEVEDO, CAMARGOS e SACCHETTA, 2001, p. 354). Esse movimento serviu para ampliar o repertório cultural de muitos brasileiros naquela época, acostumados,

sobretudo, a obras francesas ou traduções francesas de livros de outras nacionalidades.

Em 1947, já próximo do final da vida, Lobato escreveu no prefácio do livro de José Bento de Oliveira, *Rosário de Capiá*, que havia a coexistência de duas culturas diversas no país: i) a iletrada, a que considera ser “a mais interessante, a mais original, a mais rica em poesia” – “pelo menos a poesia que nela existe é local, inédita, nascida aqui mesmo como os musgos, as avencas, as orelhas-de-pau”; e ii) a letrada, que, em sua opinião, “é, e sempre foi, de importação. Importou no começo a arte e a poesia do ‘reino’; depois importou-as da França” (LOBATO, 2009b, p. 50), e continua a realizar esse movimento de recepção de influências sem nunca parecer chegar ao Brasil, uma vez que a cultura a que Lobato chama de letrada não parece se interessar pelos assuntos e produções nacionais.

Lobato se mantinha, assim, questionador das importações acríticas e sem aprofundamentos, assim como indagava o tamanho da influência e fascínio exercidos por essas importações culturais em grande parte da intelectualidade brasileira da época. Para Lobato, esse cenário levou muitos escritores a adotarem esses modelos ditos letrados, em vez de se aproximarem do que o autor chamou de cultura iletrada, movimento que ele mesmo vinha realizando.

Para Lobato, ainda, a importação de cultura europeia se configurava, no final das contas, como mais um modismo, aquilo que Sérgio Miceli<sup>24</sup> posteriormente chamou de “francomania” – sentimento apaixonado e compartilhado entre os intelectuais da época pela França e pelos produtos franceses (BIGNOTTO; MARTINS, 2014, p. 247).

A questão aqui não repousa sobre conotar negativamente a influência das produções artísticas e intelectuais francesas, em maior número, e europeias, em menor, sobre os escritores brasileiros daquele período, postura a que o próprio Lobato não aderiu, mas repensar o grande espaço que elas ocupavam em nossa cultura, que poderia, na opinião de Lobato, ser ocupado por outras culturas (como a norte-americana), além de abranger aquilo que estava sendo produzido e dizia respeito ao Brasil.

---

<sup>24</sup> Termo utilizado na obra *Poder, sexo e letras na República Velha: estudo clínico dos anatolianos* (1977), p. 58-63.

Se a Europa representava um passado, ou mesmo um atraso quando comparada aos Estados Unidos, como afirma o prefácio de *América*, o que dizer então de nações latino-americanas como o Brasil?

Uma das passagens de *América* que melhor elucida a comparação desses diferentes contextos é aquela em que se discutem os monstruosos orçamentos das cidades norte-americanas – frente aos quais o narrador se sente desconcertado e embevecido. Dado o grandioso volume que eles representavam, a primeira ação do narrador é tentar mensurá-los através do uso da moeda brasileira<sup>25</sup>, o que acaba por resultar em um exercício inútil a sua compreensão, segundo o interlocutor inglês: “Não meça as coisas americanas com as medidas da sua terra. As velhas medidas europeias, que são as mesmas da América do Sul, não medem mais a América do Norte. Ela não só criou coisas novas, como também criou medidas novas. O *million* é uma dessas medidas” (LOBATO, 2009, p. 104). O que Mister Slang faz nessa passagem é fornecer uma possível chave de leitura para o fenômeno americano, apresentado de início como incompreensível. Ao comparar as medidas, sugere que seu interlocutor utilize a norte-americana, só ela daria conta de explicar o estado de desenvolvimento dessa nação; as outras não serviriam, uma vez que eram insuficientes ou desatualizadas.

É desta forma que o fenômeno americano, que de princípio é anunciado como incompreensível – e talvez o seja para o narrador recém-chegado aos Estados Unidos e também para leitores brasileiros daquela época que lá não estiveram para vivenciá-lo –, é posto na narrativa como uma espécie de enigma a ser decifrado. *América* se comporta, dessa forma, como um roteiro de viagem que fornecerá alguns caminhos de descoberta, e o inglês Mister Slang será o guia dessa viagem, responsável por conduzir o narrador e, também, os leitores – com suas opiniões, reflexões e ideias – por esse mundo a ser desbravado.

Entendê-lo era necessário caso se desejasse fazer parte do que fora chamado de ‘futuro da humanidade’, algo que os Estados Unidos representavam até ali:

O prefácio condensa o que o livro trará de maneira mais analítica em suas páginas: o elogio à industrialização, às máquinas, ao progresso. A metáfora da locomotiva, bastante conhecida no Brasil de então, compõe o imaginário modernista. Antes associado a São Paulo, dessa vez este símbolo do progresso se associa a outra nação, que passa a ser objeto de análise. Para

---

<sup>25</sup> Real, no plural ‘réis’, era a moeda corrente no Brasil até 1941, posteriormente substituída pelo cruzeiro.

ser moderno, era imprescindível conhecer e compreender a modernização norte-americana. Embora ela sirva de exemplo, o objetivo da análise não é copiar modelos, estratégias e comportamentos norte-americanos (apesar dos elogios feitos aos Estados Unidos), mas estimular a reflexão sobre alternativas criativas, sobre novos modos de agir, de pensar e também de participar do mercado econômico internacional. (MARTINS, 2008, p. 63)

O desafio proposto para a compreensão do grau de desenvolvimento alcançado por essa nação – algo também desejável para um país como o Brasil, tomado, se comparado à nação norte-americana, pelo atraso – também serve à reflexão sobre os caminhos que poderiam levar a sociedade brasileira à superação de sua condição de país subdesenvolvido. Essa condição não se alteraria para o Brasil, como supõe o prefácio, caso o país continuasse a ter como modelo de desenvolvimento econômico e social a Europa, que se configurava como o lugar do ontem, do atraso, como um continente que não acompanhava o ritmo de crescimento e modernização tal qual observado nos Estados Unidos – lugar do futuro, e que, por isso, deveria servir de referência, estímulo à “reflexão sobre alternativas criativas, sobre novos modos de agir, de pensar e também de participar do mercado econômico internacional” (MARTINS, 2008, p. 63).

Na opinião de Mister Slang, o Brasil infelizmente ainda olhava para o velho continente, quando deveria olhar para os Estados Unidos, uma nação cujo povo “jamais usará roupas velhas, as roupas surradas dos europeus...” (LOBATO, 2009, p. 239). “O velho mundo tinha que passar – estava passando. O dia de amanhã ia ser americano” (ibidem), concluía, assim, o narrador ao pensar sobre aquilo que se passava na cabeça do inglês da Tijuca ao suspirar saudades da Europa.

Ao conversarem sobre assuntos relativos à sociedade norte-americana, os personagens, direta ou indiretamente, também discutem questões que concernem à sociedade brasileira da época. Os diálogos tendem a comparar uma sociedade à outra. Entre as comparações, destaco duas para exemplificar de que forma elas ocorrem na narrativa. Na primeira, que pode ser encontrada no capítulo XXXV<sup>26</sup>, o narrador relata um caso que ilustra a questão dos impostos no Brasil, a este relato se seguirá uma reflexão e, finalmente, um debate de ideias entre os dois personagens. Segue-se um trecho desta comparação:

Vá aqui o caso. Um meu conhecido, rapaz do Ceará com dois anos de residência na América, teve de pagar, ao fim do primeiro ano de estada, o

---

<sup>26</sup> Capítulo intitulado: “Eficiência e ineficiência. Um caso típico. Absurdos fiscais”.

seu imposto de renda. É esse o grande e praticamente o único imposto existente. E justo. Ganhou durante o ano? Pague. Nada ganhou? Nada pague. No Brasil os impostos, sob as centenas de formas absurdas, vexatórias e antieconômicas com que se apresentam, são sempre devidos. Quem requer do Estado seja lá o que for começa pagando um imposto de selo ainda que o requerimento acabe indeferido. Uma sociedade que se organiza para auferir lucros da exploração duma indústria qualquer antes que comece a funcionar já paga uma série de impostos que tem de sair do capital social. Quem afixe simples letreiro numa vitrina convidando o público para um certo concerto, paga um imposto, ainda que o público não dê atenção ao aviso e lá não compareça. Um simples recibo paga imposto e está sujeito a multa caso nele não venha colado o selo com as armas da República, indicativo de que o imposto foi pago. Se não há um selo à mão no momento, a transação tem de ser adiada, qualquer que seja o prejuízo que isso acarrete às partes. Na América o imposto só é devido quando há lucros. Nenhum embaraço, nenhum “avança” no capital que se reúne para início dum negócio. Só ao cabo de um ano faz-se o imposto pagável – caso tenha havido lucros. Se a escrita da sociedade não os denuncia, nada a pagar. O que há de justo, de equitativo, de eficiente. (LOBATO, 2009, p. 263)

Nessa passagem, através do relato de “um caso bem típico” (idem, p. 262), o narrador informa sobre a maneira como os impostos eram cobrados nos Estados Unidos – “ganhou durante o ano? Pague. Nada ganhou? Nada pague” –, ou seja, eles só serão pagos se houver renda ou lucros. Situação bastante diferente da brasileira, como o narrador faz questão de pontuar, relatando que o imposto aqui “será sempre devido”, seja através da burocracia de abertura de um novo negócio – que comprometerá parte do capital social do empreendimento; seja através de requerimentos que se façam ao Estado, ainda que estes não sejam atendidos; ou mesmo através da cobrança sobre qualquer tipo de evento ou exibição, não importando o tamanho de seu público. Os impostos brasileiros, ao contrário dos americanos, são considerados pelo narrador contraproducentes. Sob “as centenas de formas absurdas, vexatórias e antieconômicas com que se apresentam”, eles acabam por deixar transparecer a situação de atraso da sociedade e de sua economia, a ineficiência da máquina administrativa e os abusos fiscais a que as empresas estavam expostas. Tal cenário brasileiro, novamente encontra sua contrapartida americana, representada, de acordo com Mister Slang, por sua eficiência, de tal maneira que a expressão “americana” passa a “confundir-se [mesmo] com a palavra ‘eficiência’” (ibidem), em suas palavras: “quem diz sistema americano, métodos americanos, está ipso facto referindo-se a sistema ou métodos nos quais a característica fundamental nasce da preocupação da eficiência. E essa preocupação já galgou até a máquina administrativa” (ibidem).

A próxima discussão a ser apresentada, em que novamente se comparam certos aspectos das duas sociedades, a americana e a brasileira, e que está localizada no capítulo XXI<sup>27</sup>, aborda o sistema eleitoral. O trecho retirado do capítulo pode ser lido abaixo:

Como sairmos disso? Por meios diretos, com uma nova lei eleitoral? Ingenuidade. Só por meios indiretos o conseguiremos. Só o desenvolvimento econômico do país, com a criação da siderurgia, com a descoberta do petróleo e outras coisas que fizeram a independência do americano. Copiamos da América as suas leis básicas. Esquecemos de fazer o resto. Daí o fato dessas leis básicas funcionarem na América e falharem no Brasil. Tais leis requerem um alicerce econômico que nos falta. Sem criá-lo, impossível sairmos do regime do curral. Ainda que o suprimamos nas capitais, persistirá por toda a vastidão do interior. As capitais constituem minoria. O interior é a grande massa. É o Brasil. (idem, p. 169)

Tal passagem encerra a reflexão do narrador sobre os sistemas eleitorais, o americano e o brasileiro, que perpassará todo o capítulo. Nos Estados Unidos adota-se o sistema representativo, que o narrador apresenta como aquele que tem por essência “a escolha consciente e a livre manifestação dessa escolha” (idem, p.166). Do ponto de vista do narrador, um dos resultados obtidos por esse sistema é a efetiva escolha de um representante por uma maioria engajada nas discussões e debates políticos. Ao analisar o processo eleitoral em sua totalidade – desde os debates até a efetiva votação –, o narrador se mostra convencido de que o sistema adotado pela nação norte-americana é “possível e funciona muito bem”. Situação bastante distinta da brasileira, que não mostrava como resultado das urnas a livre manifestação da vontade da maioria, dado que até 1930 só votavam, no Brasil, homens maiores de 21 anos: eram excluídos do sufrágio universal masculino os analfabetos, os soldados rasos e os mendigos, o que significa dizer que uma porcentagem mínima da população votava. Além disso, o voto não era secreto, o que dava margem a diversas irregularidades, de que são exemplos: a manipulação de votos, a falsificação do eleitorado e a prática de intimidação de eleitores, o famoso voto de cabresto. Em *América*, o narrador diz que os poucos eleitores que votavam no Brasil, para além de serem considerados gados eleitorais, funcionavam como “portadores de votos”, ou seja, serviam de ilustração à figura daqueles que “não precisava[m] saber que nome era aquele [na cédula], nem tinha[m] nada a ver com isso” (idem, p. 164-165). A função

---

<sup>27</sup> Título do capítulo: “Uma carta sobre política. Eleições no Brasil. Votar, meio fácil de adquirir um chapéu novo. O gado eleitoral. Eleições na América. Hoover e Smith”.

do portador de voto “consistia apenas em levar o papelzinho até a seção eleitoral e enfiá-lo numa caixa de madeira – a tal urna sagrada” (ibidem). Assim, os “currais” eleitorais brasileiros estavam distantes de espelhar a livre manifestação da vontade do povo.

O narrador conclui seu raciocínio dizendo que o sistema representativo só funcionaria no Brasil se aqui tivéssemos independência moral, que tem por base a econômica, só podendo ser alcançada por um país desenvolvido, que já tivesse explorado o seu potencial siderúrgico, assim como já tivesse descoberto o petróleo e “outras coisas que fizeram a independência do americano”.

Curiosamente, esse capítulo XXI apresenta uma estrutura distinta dos demais: dessa vez, o diálogo não é entre o narrador e Mister Slang, mas uma resposta do narrador a um amigo brasileiro que pedia sua opinião sobre o voto secreto.

Nos capítulos seguintes, comparam-se, ainda, em *América*: o clima, as condições das estradas, as residências rurais, as universidades, as condições econômicas dos países, dentre outros aspectos da cultura norte-americana e brasileira.

### 1.3 Sobre a construção de *América*

*Além de tudo, os pensamentos postos em papel não passam, em geral, de um vestígio deixado na areia por um passante: vê-se bem o caminho que ele tomou, mas para saber o que ele viu durante o caminho é preciso usar os próprios olhos.*

Schopenhauer (1788-1860).  
*A arte de escrever* (1890)

As primeiras impressões de Lobato em relação aos Estados Unidos podem ser encontradas em algumas de suas cartas, como, por exemplo, a que escreve a Cândido Fontoura<sup>28</sup>, em 24 de junho de 1927, um mês depois de lá estar instalado, em um apartamento ajardinado em Jackson Heights:

Cá estou, na maior cidade do mundo. **É bem a maior! Tudo imenso, desconforme, acima de tudo quanto podemos imaginar.** A nossa mentalidade brasileira só vendo é que pode alcançar a proporção desta cidade infinita. Tudo diferente daí. A ordem, a disciplina, a facilidade da vida, a riqueza do povo [...] Tudo é assim, **de proporções desmesuradas.** Você não deve deixar de vir [...]. (LOBATO apud TIN, 2007, p.126, **grifo meu**)

Esse é um dos muitos momentos em que o autor tece elogios sobre a grandiosidade por ele percebida dessa nação, uma vez que se encontra maravilhado com as proporções suntuosas dessa nova terra, em que tudo é “imenso, desconforme, acima de tudo quanto podemos imaginar”, uma terra de “proporções desmesuradas”. Outro exemplo pode ser localizado no texto da carta<sup>29</sup> que Lobato, em 18 de setembro de 1927, manda a seu amigo de longa data, Lino Moreira, o mesmo que, quase três décadas antes, no início dos anos de 1900, havia integrado o Cenáculo, ou como também ficou conhecido, *O Minarete*<sup>30</sup>:

<sup>28</sup> Cândido Fontoura Silveira (1885-1974) foi o farmacêutico e empresário brasileiro responsável pela fundação do *Instituto Medicamento Fontoura* e, posteriormente, pelas *Indústrias Farmacêuticas Fontoura-Wyth*. (Reportagem sobre o Biotônico Fontoura feita pela Rede Tec. Disponível em: <<https://www.redetec.org.br/inventabrasil/biofont.htm>>. Acesso em: 02 abril 2020). Também amigo e correspondente de Lobato, com quem havia se associado no momento da publicação de *Jeca Tatuzinho* (1924), que serviu de veículo de propaganda do xarope Biotônico (LAJOLO, 2000, p.56), utilizado para abrir o apetite das crianças.

<sup>29</sup> Carta enviada de Nova Iorque. (LOBATO apud TIN, 2007, p. 142).

<sup>30</sup> Círculo de amigos de “misteriosa afinidade mental” (AZEVEDO, CAMARGOS e SACCHETTA, 2001, p. 34), que se reuniam para discutir vários temas e assuntos, especialmente os de ordem literária. Posteriormente, “Minarete” serviu para designar o jornal que Benjamim Pinheiro iniciou, em Pindamonhangaba, para o qual todos os integrantes do Cenáculo colaboraram. Fizeram parte do grupo:

Que te dizer deste maravilhoso país? **As impressões são tantas que não cabem em carta, nem em livro.** [...] Pela primeira vez na vida da humanidade uma **organização social alcança este assombroso resultado – permitir que todos vivam folgadoamente do seu trabalho, havendo trabalho muito bem pago para todos.** (LOBATO, 1959, p. 207-208, **grifos meus**).

Semelhante estupefação e entusiasmo frente à grandeza daquele “maravilhoso país” – cuja “organização social alcança este assombroso resultado”, a saber, o de permitir que seus cidadãos trabalhem, uma vez que há trabalho para todos, e consigam dele viver “folgadoamente” – também podem ser encontrados no conteúdo da carta que o autor escreve a Oliveira Vianna<sup>31</sup>, em 10 de novembro do mesmo ano:

Sabe por que não escrevo? **Porque há assunto demais.** Pego da máquina e desanimo. O reservatório é um açude de Quixadá, mas o buraquinho de saída tem meia polegada de diâmetro. Como escrever, meu caro amigo? Afogado desta maneira num excesso de temas, assuntos e impressões? **Para te dizer o que penso disto precisaria despejar em cima de V. todo um livro de 500 páginas. Impossível...** Tudo grande demais, tudo fora da medida a que o nosso pobre cérebro sul-americano está afeito. A altura das casas, os algarismos, as pernas das mulheres, tudo tonteia. (LOBATO apud TIN, 2007, p. 126, **grifos meus**)

Os trechos retirados dessas últimas cartas nos conduzem à discussão de dois aspectos relativos ao gênero epistolar. O primeiro diz respeito a sua limitação espacial, uma vez que o conteúdo de uma carta está restrito por sua materialidade, ou seja, pela extensão dos papéis utilizados para a sua escrita. Tal assunto figurou no conteúdo de muitas das cartas enviadas por Lobato, como, por exemplo, naquela em que o autor afirma que a carta é um “veículo pequenino demais quando se tem muito a dizer e embaraçoso quando não há assunto” (LOBATO apud TIN, 2007, p. 17)<sup>32</sup>, ou mesmo quando falava sobre os momentos em que há tanto a se dizer, e escrever não parecia a melhor saída, já que “o veículo carta é raso demais” (LOBATO apud TIN, 2007, p. 17)<sup>33</sup>. A mesma situação também ocorre nas duas últimas cartas, como podemos ver pelos trechos em destaque, em que o remetente declara que as “impressões não cabem em carta” e quiçá nas páginas de um livro, ou mesmo que “há assunto demais” para elas, motivo pelo qual Lobato não as escreve com tanta frequência, ao menos é o que ele afirma na carta enviada a Oliveira Vianna. Como

---

Monteiro Lobato, Godofredo Rangel, Tito Lívio Brasil, Ricardo Gonçalves, Lino Moreira, Cândido Negreiros e Albino Camargo Neto.

<sup>31</sup> Historiador e sociólogo brasileiro, ocupante da cadeira de número 8 da Academia Brasileira de Letras, para a qual foi eleito em 1937.

<sup>32</sup> Carta enviada a Heitor de Moraes, em 15 de agosto de 1909.

<sup>33</sup> Carta enviada a Anísio Teixeira, em 20 de maio de 1945.

Lobato gasta muito tempo e espaço dos papéis para desenvolver sua ‘teoria’ das cartas – além de sabermos que o autor utilizou-se de forma muito intensa desse modo de comunicação, dada a quantidade de cartas que escreveu durante toda a sua vida – é possível afirmar que a limitação para ele é também tema, e não apenas condição material desse veículo. O segundo aspecto está ligado ao gênero carta em si, que nem sempre é visto como o mais apropriado à comunicação de certos assuntos, ou adequado a certas circunstâncias, o que pode ser visto tanto na carta endereçada a Lino Moreira, quanto na que o autor escreve a Oliveira Vianna: nelas Lobato sugere a dificuldade de expressar a variedade de impressões relativas ao fenômeno americano; sugere também que uma conversa presencial, pessoal e demorada seria mais conveniente para o conteúdo da comunicação, como se lê na parte final da carta de 10 de novembro de 1927, enviada a Oliveira Vianna: “ficas sabendo que se não escrevo é por excesso de coisa a dizer. Um dia conversaremos...” (LOBATO apud TIN, 2007, p. 128)<sup>34</sup>.

Para explicar tudo aquilo que vê e vivencia, o autor encontra obstáculos, não parece conceber que caberia em uma carta, seja por sua limitada extensão, seja pela grandiosidade ou peculiaridade do assunto a ser transmitido através dela, tudo aquilo que deseja expressar – ainda que possamos pensar que este é apenas um recurso retórico utilizado pelo autor para chamar atenção de seu interlocutor para o conteúdo que está prestes a ser lido; é como se esse veículo não se mostrasse suficiente para as suas necessidades, pois, como ele afirma, “para te dizer o que penso disto precisaria despejar em cima de V. todo um livro de 500 páginas. Impossível...”.

As impressões de Lobato sobre os Estados Unidos e, em particular, sobre a cidade de Nova Iorque, lugar em que fixou residência, levam-no a descrever os espaços por ele visitados como lugares que “só vendo”<sup>35</sup>. No imaginário do autor, a América se configurava como a terra “do ver para crer” (LOBATO, 2009, p. 78), expressão que alude ao grau superlativo das novidades lá encontradas e do deslumbramento do viajante.

Segundo Lobato escreveria em 1928, em outra carta a Oliveira Vianna, na América “as medidas que o mundo conhece já não servem para medir um país que

---

<sup>34</sup> Referência à parte final da carta de 10 de novembro de 1927, enviada a Oliveira Vianna, e que fora transcrita na página anterior.

<sup>35</sup> Carta para Godofredo Rangel de 17 de agosto de 1928. (LOBATO, 2010, p. 527).

está deixando de ser país para ser todo um mundo novo dentro do velho”<sup>36</sup>. Impressões semelhantes viriam a ser expostas no prefácio de *América*. Todo esse encantamento reflete a opinião que Lobato tem de ser aquela uma nação voltada para o futuro, postura que lhe garante a sua riqueza de destacáveis proporções. Tal deslumbramento pode ser visto, ainda, na continuação da carta enviada a Oliveira Vianna: “[...] Ora, isto me tonteia, caro Vianna. Quando olho para um arranha-céu minha imaginação vai fundo e procura penetrar nas causas. Se ando por baixo da terra algumas léguas perco-me em cismas sobre a realidade deste minhoquismo e do que ele ainda promete”<sup>37</sup>.

Diferentemente do que afirma nas duas últimas cartas, acima citadas, – de que as suas impressões sobre os Estados Unidos não caberiam em uma carta, ou mesmo a de que um livro de 500 páginas não seria suficiente para tratar dos temas, assuntos e impressões referentes à nação norte-americana – Lobato, em momento posterior, expressa em carta a Godofredo Rangel, de 26 de junho de 1930 (LOBATO, 2010b, p.537), a vontade de escrever um livro sobre a cidade de Nova Iorque, como o fizera o autor francês Paul Morand, em seu *New York*<sup>38</sup> (1930). A ideia de escrever um livro sobre os Estados Unidos parece ser ainda anterior a essa manifestação; pode ser encontrada em uma das cartas enviadas a Alarico Silveira (a de 15 de abril de 1928) em que Lobato afirma ter lido *Les États-Unis d'aujourd'hui*<sup>39</sup>, de André Siegfried, e que considerou ser esse “um notabilíssimo livro”, duvidando que houvesse “outro melhor

---

<sup>36</sup> Carta de Monteiro Lobato enviada a Oliveira Vianna, em 15 de abril de 1928. (Casa de Oliveira Vianna, Niterói – RJ).

<sup>37</sup> idem, ibidem.

<sup>38</sup> Livro de impressões de viagem. Nele, o autor compartilha suas experiências na Nova Iorque do final da década de 1920, tendo em mente, como público-alvo, leitores não nativos, de forma semelhante ao que acontece em *América*. As impressões de Morand sobre a cidade de Nova Iorque são ora positivas ora negativas, embora o autor se apresente mais crítico do que os personagens em *América* no que diz respeito aos aspectos negativos da cidade. Em comum, essas duas obras partilham do sentimento de ser Nova Iorque uma cidade voltada para o futuro. Na parte final de sua obra, Morand afirma que: “J’aime New-York parce que c’est la plus grande ville de l’univers et parce qu’il est habité par le peuple le plus fort, le seul qui, depuis la guerre, ait réussi à s’organiser; le seul qui ne vive pas à crédit sur son passé; le seul, avec l’Italie, qui ne démolisse pas, mais au contraire, ait su construire. Un élan sportif fait souhaiter à tous les élèves des classes d’histoire d’être Espagnols au XVI siècle, Anglais au XVIII, Français à Austerlitz; ce même enthousiasme nous fait désirer maintenant, au moins pendant quelques instants, d’être Américains, Qui n’adore la victoire?” (MORAND, 1930, p. 262). Tradução minha: “Amo Nova Iorque porque é a maior cidade do universo e porque ela é habitada pelo povo mais forte, o único que, desde a guerra, conseguiu se organizar; o único povo que não vive do crédito de seu passado; o único povo, exceto a Itália, que não destrói, mas, pelo contrário, consegue construir. Um ímpeto desportivo fez com que todos os alunos nas aulas de história desejassem ser espanhóis no século XVI, inglês no século XVIII, francês em Austerlitz; esse mesmo entusiasmo nos faz desejar agora, pelo menos por alguns momentos, ser americanos. Quem não ama a vitória?”.

<sup>39</sup> SIEGFRIED, André. *Les États-Unis d'aujourd'hui*, par André Siegfried... Avec 8 cartes et figures. Paris, A. Colin, 1927

sobre este país” (LOBATO, 1959, p. 231). Para Lobato, o Brasil necessitava de um livro como aquele escrito por Siegfried para a melhor compreensão do fenômeno norte-americano, em suas palavras: “para seu uso em matéria de compreensão dos Estados Unidos” (idem). Na continuação da carta, o autor expressa de forma mais categórica essa ideia: “Estou parafusando se serei capaz de o fazer – perdoe-me a imodéstia ou o atrevimento. Tenho escusas no fato de que um livro dessa ordem nos é aí necessário e alguém terá de fazê-lo” (idem).

E aqui vale uma reflexão: o Lobato dos primeiros anos nos Estados Unidos, o autor das cartas de 1927 e 1928, era alguém muito impressionado e deslumbrado com o país estrangeiro – de que não mais apenas leu a respeito ou ouviu falar, mas que finalmente viu com os seus próprios olhos; as cartas desses anos deixam transparecer os momentos em que o autor ainda está a organizar as suas ideias, motivo pelo qual elas aludem a essa sensação de entorpecimento e surpresa diante das novidades. Quando chegamos a 1930, quarto ano de sua estada na nação norte-americana, encontramos um autor em um processo mais racional de organização das impressões, um autor, como se depreende da carta que escrevera a Rangel, mais apto a sistematizar tudo aquilo que vira e até mesmo em condições de produzir um livro – ainda que seja um livro de retalhos, recortes, como veremos nos próximos parágrafos.

Essa obra “necessária”, fruto do empenho e do desejo do autor em mostrar à sociedade brasileira aquilo que, em sua opinião, de mais grandioso e edificador havia para se conhecer dos Estados Unidos daquela época, assim como também de mostrar aspectos não tão elogiáveis dessa sociedade, passíveis de crítica e/ou ironias, de que são exemplos: o alto status de que gozavam os cães naquela sociedade, o funcionamento de algumas organizações de censura, o abuso de crédito, o consumo exacerbado e o movimento de padronização (‘colmeização’ ou ‘standardização’) pelo qual passava aquele país; dois anos mais tarde, viria a ser *América*.

Durante o tempo em que esteve nos Estados Unidos, Monteiro Lobato teve acesso a uma série de livros, artigos, jornais e documentos que o ajudaram a construir *América*: muito do que consta na obra foi a ela incorporada a partir da leitura que Lobato fez desses materiais.

No artigo *América: um país, homens e livros* (2014), Milena Martins, ao discutir o processo de construção de *América*, apresenta a obra como uma espécie de colcha de retalhos “na qual os diálogos costuram temas, notícias e ideias circulantes nos Estados Unidos do final dos anos 1920 e início dos anos 1930” (p. 252). Tal percepção

se justifica pela menção que a obra faz a uma variada quantidade de obras e autores norte-americanos, assim como pela discussão de assuntos que circulavam nessa nação, durante esse período, e que a ela diziam respeito. Tais assuntos também passam a ser relativizados e contextualizados tendo em vista o cenário político, econômico, social e cultural brasileiro.

Pode-se, desta forma, afirmar que muitas das ideias que estavam presentes nos Estados Unidos naquele período, passaram a também figurar nas páginas de *América*. Esse movimento fora realizado pelo autor através do uso de processos intertextuais que são indicados pelo trecho abaixo e que serão, no próximo subcapítulo, explorados em maior profundidade:

Ao voltar dos Estados Unidos, Lobato parece ter trazido em suas malas uma grande quantidade de livros e recortes de jornais por meio dos quais seu livro foi construído. Em alguns momentos do texto flagramos o escritor em pleno processo criativo, incorporando ao seu texto ideias alheias por meio de estratégias intertextuais variadas (**alusão, citação, paráfrase, tradução**). (MARTINS, 2014, p. 254, **grifo meu**)

Para além de incorporar ideias e opiniões de outros a sua narrativa, Lobato também as discute através da dinâmica que se dá entre os dois personagens da obra – que visitam variados espaços da nação norte-americana (museus, bibliotecas, ruas, estradas, teatros, cafés, cinemas, monumentos, entre outros) tecendo comentários a respeito desses lugares e dos assuntos que deles afloram, entre eles a discussão de certos costumes e fatos sociais.

É a partir desses lugares e dos diálogos que se estabelecem entre o narrador e o inglês Mister Slang, que se desenvolve uma análise dos Estados Unidos daquele período, como uma espécie de reflexão de sua organização social, política, econômica, cultural, educacional e tecnológica.

As discussões são, em sua maioria, motivadas pelos intertextos anteriormente mencionados, que aparecem na narrativa através dos recursos de “alusão, citação, paráfrase e tradução”. Assim, o autor não somente se propõe a discutir essas ideias, mas também as apresenta aos leitores brasileiros – mencionando e discutindo aquilo que provavelmente era desconhecido para esse público: o que, na opinião do autor, de mais extraordinário em termos de modernização e progresso podia ser encontrado na nação norte-americana daquele período, assim como também apresenta, ainda

que em menor proporção, os possíveis desdobramentos negativos desse grau de desenvolvimento; tudo isso por meio dos diálogos entre os dois personagens.

*América* se configura, desta forma, como um livro de “impressões sobre os Estados Unidos” (como Lobato já havia anunciado em carta a Alarico Silveira<sup>40</sup>), não apenas impressões pessoais, mas também aquelas emitidas a partir do ponto de vista de terceiros, uma vez que o autor põe em discussão ideias que não são exclusivamente ou propriamente suas, mas que circulavam por aquela nação através dos diferentes meios de comunicação (de que o rádio e o jornal são os mais representativos), o que faz com que a obra apresente a nação norte-americana a partir de diferentes perspectivas, que somente serão conhecidas através de um estudo mais aprofundado sobre os intertextos que a compõem. Sem esse estudo, a obra parecerá apenas um compêndio de opiniões do inglês Mister Slang sobre os Estados Unidos, que por sua vez tende a fazer pensar que este personagem é apenas o porta-voz das ideias e impressões de Lobato.

Para além de se configurar em um livro de impressões de viagens, como anunciado pelo próprio autor, a obra também pode ser lida como um romance de ideias e crônica social, ou como um misto de todos esses gêneros. Tentar classificá-la como um tipo específico de produção é delimitar as suas possibilidades de leitura e compreensão; é, em certa medida, ignorar seu caráter plural e híbrido. Segundo MARCUSCHI (2007), os gêneros textuais híbridos se caracterizam como “eventos textuais altamente maleáveis, dinâmicos e plásticos” (p. 19), adaptáveis às condições de comunicação. “Esses gêneros também permitem observar a maior integração entre os vários tipos de semioses: signos verbais, sons, imagens, e formas em movimento.” (idem, p. 20).

Entender e analisar a obra por seu caráter plural e híbrido se justifica, porque “aquilo que [Lobato] chamou de ‘impressões’ não são propriamente ideias autorais vertidas em diálogos ficcionais” (MARTINS, 2014, p. 251); e, “embora o autor possa

---

<sup>40</sup> Referente à carta que Lobato remete a Alarico Silveira, em 5 de novembro de 1931. Nela, Lobato pede emprestado *The American Language* (livro que desenvolve um estudo sobre como a língua inglesa é falada nos Estados Unidos), escrito por Henry Louis Mencken. Lobato justifica o pedido dizendo que precisaria do livro para escrever sua própria obra de ‘impressões sobre a América’ (LOBATO, 1959, p. 313). Possivelmente, o livro de Mencken lhe serviu para escrever sobre as transformações da língua inglesa que aparecem no capítulo VII de *América* (Descanso numa sibila de carne e osso. Painéis, alegorias, símbolos. Peggy e Beryl. *Ain’t it sweet?* Ponto fraco dum espírito forte. Verbo feito de um pedaço de outro verbo. Língua protecionista); capítulo que dentre outras questões, discute o uso do *ain’t*.

ter apresentado impressões pessoais nos diálogos dos personagens, o texto é mais complexo e polifônico do que pode parecer à primeira vista” (ibidem).

O termo polifônico<sup>41</sup> é aqui compreendido como o efeito de sentido construído no interior da narrativa através das inúmeras vozes que a compõem, não apenas a do narrador, do interlocutor (Mister Slang), e do próprio autor (para os que acreditam que ele “possa ter apresentado impressões pessoais nos diálogos dos personagens”), mas também as vozes de outros autores, sejam eles franceses – referência às obras de Paul Morand e André Siegfried – ou americanos – em sua maioria articulistas, a cujas ideias Lobato teve acesso através da leitura de seus textos (publicados, em grande parte, no jornal americano *The New York Times*) e que são incorporadas aos discursos que perpassam *América*.

---

<sup>41</sup> Para ZONIN (2006, p.5), polifonia é o “efeito de sentido construído no discurso literário, através da instanciação de um embate de vozes”. Efeito presente em *América*, obra permeada pela multiplicidade de vozes que formam o seu discurso e que se fazem ouvir através dele. Nela, essas vozes se manifestam, algumas vezes, como um embate, e outras, como uma variedade de vozes que soa em uníssono – todos numa mesma linha ou vertente ideológica (o que acontece quando os discursos do narrador e de seu interlocutor seguem na mesma direção). Quando essa multiplicidade de vozes ressoa de um modo igual estamos, para Bakhtin, falando de dialogismo, em que “os diálogos dos personagens dialogam com os do autor e ouvimos constantemente esse diálogo nas palavras, lugares dinâmicos onde se efetuam as trocas” (SAMOYAULT, 2008, p. 19).

#### 1.4 Análise de um dos intertextos de *América*

*O livro remete a outros livros e, pelo processo de somação, confere a esses livros um novo modo de ser, elaborando assim a sua própria significação.*

Sandra Nitrini  
*Literatura comparada* (2015)

Julia Kristeva, a partir da leitura e da análise da obra de Bakhtin, é a primeira teórica da literatura a usar o termo intertextualidade<sup>42</sup>. Para ela,

[intertextualidade] designa esta transposição de um ou vários sistemas de signos num outro, mas já que este termo foi frequentemente entendido no sentido banal de ‘crítica das fontes’ de um texto, preferimos o de ‘transposição’ que **tem a vantagem de precisar que a passagem de um sistema significante a um outro exige uma nova articulação da temática existencial**, da posição enunciativa e denotativa (KRISTEVA, 1974, p. 60, grifo meu).

Partindo dessa noção, podemos afirmar que *América* é essencialmente intertextual por ser uma obra que se fez a partir de elementos de outras, ou seja, que transpôs ao seu “sistema significante” outros sistemas. Tal transposição alterou a própria essência dos anteriores (dentro ou fora do novo texto), que podem eventualmente passar a ser lidos sob outro prisma, em consonância com a significação do texto resultado (ou texto ulterior).

Conseguimos entender de forma mais clara a organização estilística dessa obra (e, desejavelmente, interpretá-la de modo mais profundo) através da localização e compreensão dos intertextos, definidos por Michael Riffaterre como “qualquer índice, qualquer traço, percebidos pelo leitor, sejam eles citações explícitas, alusão mais ou menos transparente ou vaga reminiscência” (In SAMOYAUULT, 2008, p. 25) que aponte para a presença de um texto em outro.

Ao incorporar intertextos – em sua maioria, artigos do jornal *The New York Times* – à sua composição, *América* (como um processo de construção de um texto novo a partir daqueles que o antecederam ou que a ele eram sincrônicos) se reveste

<sup>42</sup> A noção de intertextualidade é introduzida em “dois artigos publicados na revista *Tel Quel* e retomados em seguida em sua obra de 1969, *Séméiotiké, Recherches pour une sémanalyse*. O primeiro é de 1966, intitulado “A palavra, o diálogo, o romance” e contém a primeira ocorrência do termo; o segundo, “O texto fechado” (1967), precisa a definição” (SAMOYAUULT, 2008, p. 15).

de um sentido particular, para além de mostrar-se contemporânea, deixa em evidência a sua proposta, a saber, a de comentar e comunicar com propriedade, e certa fidedignidade, o cenário norte-americano do final da década de 1920 e início dos anos de 1930, o que ocorre através das diferentes vozes que a compõem, que não apenas estão imersas no cotidiano norte-americano daquela época, mas também se apresentam como vozes reflexivas e comentadoras dessa realidade. Será, então, pela análise dos intertextos que compreenderemos melhor a complexidade desse texto lobatiano.

Se para Michael Riffaterre a intertextualidade pode ser definida como “a percepção, pelo leitor, de relações entre uma obra e outras que a precederam ou seguiram” (1979, p. 9); para Gérard Genette, que inscreve o conceito em uma tipologia geral que descreve muitos dos tipos de relação que um texto pode manter com outros (o que facilita a análise das práticas intertextuais), essa noção designa “a presença efetiva de um texto em outro texto”. (GENETTE in SAMOYAULT, 2008, p. 29).

Entre essas duas diferentes concepções – a primeira que parte de um ponto de vista mais geral dos conceitos, e a segunda que apresenta uma compreensão mais restritiva da noção de intertextualidade – optamos aqui pela de Genette, uma vez que ela lida de forma mais pragmática com os intertextos (que não apenas serão percebidos, mas efetivamente localizados e, a partir disso, analisados) utilizando-se, para isso, de uma taxonomia formal, idealizada por esse mesmo autor.

O uso de uma tipologia para a identificação de práticas intertextuais, tais como: a citação, a alusão, o plágio, a referência, a integração e a colagem, ajudar-nos-á a interpretar o sentido adquirido pelo texto ao integrar ao seu corpo uma série de intertextos. É, desta forma, através da análise dos dispositivos utilizados pelo autor, para a incorporação dos intertextos em *América*, que esse estudo se desenvolverá.

Ao tomarmos o texto pelo contexto em que foi produzido, escapamos de uma análise puramente estrutural<sup>43</sup> – que vê o texto literário como um campo autônomo, separando-o de determinações exteriores e domínios aos quais estava conectado (como o histórico, o psicológico e o sociológico) –, e, assim, podemos ver os efeitos produzidos em *América* pela convergência que se estabelece entre a obra e a cultura

---

<sup>43</sup> Referência ao *Estruturalismo* que, para a Linguística, se constitui como uma forma de análise do fenômeno geral da língua em termos de organização fundamental de seus procedimentos básicos (WILLIAMS, 2003, p. 128).

que ela reflete, dado que “lendo o *corpus* literário anterior ou sincrônico, o autor vive na história e a sociedade se inscreve no [seu] texto” (NITRINI, 2015, p. 162).

Vale ainda ressaltar que os intertextos, não só em *América*, mas de maneira geral, se comportam de forma dialética, porque, para além de alcançarem uma nova roupagem ao serem transformados pelo texto que os incorpora, eles também passam a agir como transformadores desse mesmo texto – o que exige “uma nova articulação [de sua] temática existencial” (KRISTEVA, p. 1974, p. 60), em que a “heterogeneidade do intertexto funda-se na originalidade do texto” (SAMOYAULT, 2008, p. 11), movimento que modifica tanto o texto receptor, aqui chamado de hipertexto, quanto o próprio intertexto. Além disso, os intertextos também se transformam em relação aos seus contextos originais de produção, ganhando novos significados, possibilitados pela sua incorporação à outra obra. Ao alcançarem outros leitores, os intertextos se revestem de nova significação, ganham maior alcance, já que lidos por um público maior e inicialmente não previsto — no caso específico de *América*, o público brasileiro. Assim, esses intertextos serão recebidos e lidos através de um olhar estrangeiro<sup>44</sup>, que os avaliará de forma diferente daquela esperada pelo público a que a obra se destinou em primeiro momento – o americano –, e isso acontecerá dadas as diferenças de contextos – o dos Estados Unidos e o brasileiro, este não acostumado à discussão de artigos de jornais que abordavam temas e situações “americanas”.

Desta forma, se no plano interno da narrativa literária as ideias discutidas pelos personagens são motivadas pelos locais por onde eles passeiam, pelos artigos de jornais, revistas e livros aos quais têm acesso, pelos cidadãos norte-americanos com quem conversam, através dos filmes, espetáculos, peças e programas de rádio com os quais eles têm contato; no plano externo, muito daquilo que é posto em discussão se encontra no plano extraliterário, majoritariamente nos artigos do jornal *The New York Times*, a que Lobato teve acesso enquanto lá esteve, cujos temas são discutidos pelos personagens da obra como pertencentes a sua própria realidade ficcional.

Trechos do primeiro e do terceiro capítulos de *América* servirão à discussão e à análise sobre a forma como a intertextualidade opera nessa obra. Para tanto, o primeiro passo será verificar de que maneira os intertextos são incorporados a essa

---

<sup>44</sup> Olhar estrangeiro é também o de Mister Slang e o do narrador quando estes passeiam e conversam a América.

realidade ficcional. Vejamos, assim, o trecho abaixo retirado do terceiro capítulo de *América*:

Chegados ao hotel voltamos ao assunto “cachorro”. **Mister Slang abriu um livro de recortes e mostrou-me alguns.**

– **Pelo que colhi nos jornais podemos ter uma ideia do que é e vale o cão na América** – disse ele. – Aqui está um telegrama de Denver ao *New York American*, anunciando a morte de Sheep, companheiro e amigo único dum falecido Fred Forrester. Morreu com 18 anos – de velhice, depois de se haver tornado o herdeiro universal de Forrester, o qual deixou bens no valor de 150 mil dólares. (LOBATO, 2009, p. 39, **grifo meu**)

Os títulos dos capítulos (à maneira de ementas<sup>45</sup>) anunciam seus temas principais. O do primeiro capítulo é: “Stubby. Reaparece Mister Slang, de volta da China. Recepções caninas da White House. A arteriosclerose latina. Amor do senador Love pelos cães” (idem, p. 29). E o do terceiro capítulo, de onde se extraiu a citação acima, “Mais cães. Um que herda milhares de dólares. O civismo de Boots. A morte dolorosa de Cuddle. Rags assina o seu nome. Unalaska, herói do polo. Dentistas de cães”. (idem, p. 38)

Nesse terceiro capítulo, os personagens utilizam-se dos recortes de jornais coletados por Mister Slang, referência aos artigos retirados de jornais americanos que circularam no plano extraliterário da narrativa, para dar continuidade à discussão que girava em torno da temática canina – de forma específica, sobre o valor que tinham os cães nos Estados Unidos daquela época (idem, p. 39). Ainda nesse capítulo, assim como naquele que abre a narrativa, são relatados casos envolvendo figuras caninas e situações bélicas, como, por exemplo, o do cão de guerra Stubby, empalhado no Museu da Cruz Vermelha junto de seus pertences e das mais altas honrarias: oito medalhas militares; três fitas comemorativas, oriundas “de trabalhos prestados” (idem, p. 30); e a fita “por ferimento recebido em serviço” (ibidem). Além disso, o narrador relata que Stubby também recebera outros prêmios em vida:

---

<sup>45</sup> Os títulos dos capítulos de *América* também têm algo das didascálias (rubricas) – marcações cênicas que dão instruções aos autores, diretores, etc., funcionando como uma espécie de suporte do texto dramático; ou, como nos romances dos séculos XVII e XVIII (Dom Quixote, por exemplo), servem para indicar a sequência dos capítulos. Em *América*, esse recurso assume, a nosso ver, diferentes significados, lembrando tanto um resumo do que vem pela frente nos capítulos quanto as legendas de cinema mudo (as marcações de *script*). Esse recurso textual permite refletir sobre o quanto essa antiga linguagem que vem do teatro grego é modificada, transformada, ganhando, assim, novos sentidos, que espelham as funções dos recém-inventados aparatos técnicos e as mudanças próprias da era da modernidade – a modernização das estruturas sociais e culturais que (des)orientam o indivíduo moderno na sociedade.

Foi eleito membro honorário da Cruz Vermelha, com a nota de “único ente não humano a receber tal honraria” – e na lista dos sócios dessa heroica sociedade, entalado entre dois Fulanos, passou a figurar o nomezinho curto de Stubby – que poderíamos traduzir como Rabicó, ou cotó de cauda.

Honra idêntica recebeu da Young Men’s Christian Association, que o proclamou membro da sociedade, com provisão vitalícia para *a place to sleep and three bones a day* – um lugarzinho para dormir e três ossos por dia. (idem, p. 30-31)

A história desse cão de guerra, como afirma o narrador, já era sua conhecida, uma vez que volta e meia ela aparecia estampada nas páginas dos jornais – os quais o faziam com o intuito de lembrá-la; embora não se diga a razão para tal, é possível inferir que o objetivo fosse manter vivas na memória dos cidadãos americanos as figuras heroicas da nação, rol ao qual Stubby pertence. Porém, como anteriormente afirmado, não é apenas nessa ficção lobatiana que os recortes de jornais com essas histórias existem. No texto “Monteiro Lobato e Mister Slang, leitores do *The New York Times*”, Milena Martins documenta que a história de Stubby pode ser encontrada em um artigo do *The New York Times*, de 18 de janeiro de 1931 – intitulado “Portrait of Stubby, dog war hero, found” (“Encontrado o retrato de Stubby, cão herói de guerra”<sup>46</sup>) –, no qual as informações fornecidas pelo narrador podem ser identificadas. Dentre outras coisas, isso indica que

Lobato deve ter visitado o Museu da Cruz Vermelha, enquanto morou nos Estados Unidos, e deve ter colecionado, como Mister Slang, recortes de jornais, que lhe serviram, anos depois, para escrever este primeiro capítulo. **Uma pesquisa nos arquivos do *The New York Times* atesta que as informações a respeito de Stubby, o cão herói de guerra, são verdadeiras.** (MARTINS, 2010, p. 319, grifo meu)

Ainda de acordo com essa pesquisa, “dos cinco parágrafos que compõem o texto jornalístico, dois deles trazem informações que estão apresentadas em *América* com bastante fidelidade” (idem), em especial os trechos abaixo sublinhados, que são utilizados por Lobato para a escrita do “2º, 3º, 4º, 5º e 6º parágrafos deste primeiro capítulo” (idem). Segue abaixo uma tabela comparativa entre os parágrafos da matéria do *The New York Times* e os seis primeiros parágrafos do capítulo I de *América*:

---

<sup>46</sup> Tradução minha.

Tabela 1: identificação das fontes

<p>The picture of be-medaled “Stubby”, famous war-dog, painted by Charles Ayres Whipple, former artist at the capitol, came to light today in a second-hand shop.</p> <p>A World War veteran who recalled Stubby’s career with the Twenty-sixth Division and his four major campaigns, recognized the portrait and advised J. Robert Conroy of Washington, the dog’s former master.</p> <p><u>The picture had been lost five years.</u> It showed the dog resplendent in his chamois coat, <u>made by the women of Château Thierry</u>, and bearing <u>eight medals, one pinned there by General Pershing; three service stripes and one wound stripe. The dog saw active service in the Champagne-Marne, Aisne-Marne, St. Mihiel and Meuse-Argonne.</u></p> <p>Among Stubby’s honors were <u>a life membership in the Red Cross, the Young Men’s Christian Association, with provision for ‘a place to sleep and three bones a day’,</u> and membership in the American Legion.<sup>47</sup></p> <p>Stubby, a Boston bull from New Haven, Conn., now stands, stuffed, in the permanent war memorial exhibit of the Red Cross. (In: MARTINS, 2010, p.319, grifos da autora).</p>	<p>Estava eu de visita ao museu da Cruz Vermelha americana, parado diante de ampla vitrina onde se via um cachorrinho empalhado, de nome Stubby. Em redor dele, os seus <i>belongings</i>, tudo quanto lhe pertencera em vida – e ainda um grande livro aberto, de pergaminho, contendo a biografia desse famoso <i>war-dog</i>, herói legítimo da Grande Guerra.</p> <p>Buldogue nascido em New Haven, estado de Connecticut, um dia mudou-se para Washington, juntamente com o seu dono, um Mister Robert Conroy. Logo depois os Estados Unidos entravam na guerra. Apanhado pela mobilização, Stubby seguiu para a Europa com a Vigésima Sexta Divisão – e começa aí a sua gloriosa carreira de cãozinho <i>sans peur et sans reproche</i>. Atestam-na hoje <u>as oito medalhas militares que ganhou, uma delas colocada em seu pescoço pelo próprio general Pershing,</u> então comandante supremo do Exército americano na França.</p> <p>Essas medalhas pendiam do capotinho que Stubby empalhado vestia – capotinho histórico, <u>oferecido pelas damas de Château Thierry</u> após a terrível batalha desse nome e feito de retalhos de bandeiras gloriosas. Além das medalhas vi nele <u>três fitas comemorativas,</u> de trabalhos prestados e <u>uma por ferimento recebido em serviço.</u> Stubby tomara parte nas</p>
--	--

<sup>47</sup> “A imagem do premiado “Stubby”, famoso cão de guerra, pintado por Charles Ayres Whipple, ex-artista da capital, veio à luz hoje em uma loja de segunda mão. Um veterano da Guerra Mundial que lembrou a carreira de Stubby na 26ª Divisão e suas quatro principais campanhas reconheceu o retrato e avisou J. Robert Conroy, de Washington, ex-mestre do cão. A imagem estava perdida há cinco anos. Mostrava o cachorro resplandecente em seu casaco de camurça, feito pelas mulheres de Château Thierry, no qual pendiam oito medalhas, uma delas presa pelo general Pershing; três faixas de serviço e uma faixa de ferida. O cão presenciou o serviço ativo em Champagne-Marne, Aisne-Marne, St. Mihiel e Meuse-Argonne. Entre as honras de Stubby estavam uma associação vitalícia na Cruz Vermelha, outra na Associação Cristã dos Rapazes, com provisão para “um lugar para dormir e três ossos por dia”, e a associação na Legião Americana. Stubby, um policial de Boston, nascido New Haven, Connecticut, agora está empalhado na exibição permanente no memorial de guerra da Cruz Vermelha.”. (tradução minha)

	<p><u>batalhas de Champagne-Marne, Aisne-Marne, Saint-Mihiel e Meuse-Argonne.</u></p> <p>Outras honras teve em vida. <u>Foi eleito membro honorário da Cruz Vermelha,</u> com a nota de “único ente não humano a receber tal honraria” – e na lista dos sócios dessa heroica sociedade, entalado entre dois Fulanos, passou a figurar o nomezinho curto de Stubby – que poderíamos traduzir como Rabicó, ou cotó de cauda.</p> <p>Honra idêntica recebeu da Young Men’s Christian Association, que o proclamou membro da sociedade, com provisão vitalícia <u>para a <i>place to sleep and three bones a day</i> – um lugarzinho para dormir e três ossos por dia.</u></p> <p>A história de Stubby já era minha conhecida através dos jornais, que volta e meia o lembravam; e creio que foi no Central Park, em Nova York, que vi um monumento de bronze a ele erigido. Lembro-me também da notícia dum <u>seu retrato pelo pintor Charles Whipple, o qual retrato se extraviara e fora afinal, cinco anos depois,</u> encontrado num belchior e repostado no lugar competente. (LOBATO, 2009, p. 31)</p>
--	--

A informação trazida pelo primeiro trecho destacado do artigo original, “the picture had been lost five years”, pode ser encontrada no sexto parágrafo do capítulo de abertura de *América*, em que o narrador alude ao desaparecimento do retrato do cão de guerra por cinco anos.

Essa primeira informação só aparece em *América* depois de o narrador ter contado a história de Stubby – quem foi, seus feitos e glórias, a reputação de que passou a gozar, e os privilégios obtidos a partir de suas conquistas. Dessa forma, ao contrário do conteúdo explicitado pelo artigo do *The New York Times*, cuja centralidade repousa na notícia de que fora encontrado o retrato de Stubby, a menção do caso em *América* é apenas acessória, é um elemento a mais na história, que chama a atenção dos leitores para a importância dos animais domésticos nos Estados Unidos daquela época, em especial, dos cães, de que o caso de Stubby é exemplificador. Assim, a história do ‘retrato’ de Stubby é apenas mais uma dentre as várias informações fornecidas na narrativa acerca desse cão de guerra.

Porém, por mais que o caso do retrato que se encontra nas páginas do *The New York Times* não seja a temática central do capítulo I de *América* (ou de seus seis primeiros parágrafos), ou mesmo o assunto que inicia a discussão sobre Stubby, muitas das informações fornecidas por esse artigo servem também à narrativa lobatiana para contar a história desse cão, como, por exemplo, os fatos: de ele ter recebido “três fitas comemorativas” e “oito medalhas militares”, e de uma delas ter sido colocada pelo próprio general Pershing; de ele vestir um capote feito pelas “damas de Château Thierry”; de sabermos de que batalhas ele participou “como as de Champagne-Marne, Aisne-Marne, Saint-Mihiel e Meuse-Argonne”; de termos conhecimento de que ele recebeu uma “provisão vitalícia que lhe garantia um lugar para dormir e três ossos por dia”; e, finalmente, o fato de ele ter sido “eleito membro honorário da Cruz Vermelha”, local onde, naquela época, o cão empalhado estava exposto. Todos esses fatos aparecem tanto em *América* quanto no artigo do jornal e podem ser constatados pelos trechos sublinhados na tabela comparativa apresentada acima.

As informações jornalísticas que integram a narrativa lobatiana acabam por enriquecê-la de detalhes que ilustram o discurso construído por esse capítulo, a saber, o de que os cães nos Estados Unidos são, em geral, tratados de forma especial, assim como mais valorizados do que no Brasil. Diante da narrativa do “caso Stubby”, o narrador brasileiro espelha o estranhamento que poderia ser sentido pelos seus concidadãos naquela época em relação a esse assunto, ou mesmo cidadãos de outros países que não atribuem tamanha relevância cultural e social a esses animaizinhos, o que torna essa história, do ponto de vista da recepção estrangeira, um tanto quanto peculiar, ou até mesmo extravagante. De acordo com Mister Slang: “o sentimento público [norte-americano] o equipara [o cão] à criatura humana, e parece que as leis caminham para ratificar semelhante graduação” (LOBATO, 2009, p. 32).

Partindo para uma análise mais intertextual dos trechos destacados pelo quadro comparativo, pode-se afirmar que entre os recursos utilizados pelo autor está o da “ampliação” do texto, ou seja, a transformação do texto original “mediante desenvolvimento de suas virtualidades semânticas” (Lautréamont apud Samoyault,

2009, p. 40). Motivado pelo conteúdo do artigo lido, e a partir dele, Lobato cria seu próprio texto, ampliando muito do conteúdo de seu hipotexto<sup>48</sup>.

A intertextualidade se dá, também, “sob sua forma mais explícita e mais literal, [...] a prática tradicional da citação” (GENETTE, 1982, p. 8) – que para Antoine Compagnon (1979) é a “reprodução de um enunciado (texto citado), que se encontra extraído de um texto origem (texto 1) para ser introduzido num texto de acolhida (texto 2)” (In SAMOYVAULT, 2009, p. 35) – que, em *América*, se realiza sem aspas, e através de referências mais ou menos explícitas, a saber, a referência que o narrador faz à fonte da informação, ou seja, à notícia que lera em algum jornal (e que sabemos, agora, pertencer ao *The New York Times*, que de acordo com Mister Slang, era “o mais sério e grave jornal da América” (LOBATO, 2009, p. 40)).

A referência à notícia – lida pelo narrador nos jornais de circulação da época em que se insere tanto a narrativa quanto a obra – é argumento suficiente para não qualificar o procedimento utilizado em *América* de apropriação do texto alheio, como plágio (caracterizado, aqui, como o “empréstimo não declarado, mas ainda literal” (GENETTE, 1982, p. 8)). Outro argumento repousa sobre o fato de estarmos lidando com uma obra de caráter ficcional, não se tratando, portanto, de uma apropriação da vida real (que se ocorresse, poderia, sim, ser passível de configurar como um caso de crime de violação de direitos autorais). E é porque estamos trabalhando com um texto ficcional, que o conhecimento ou desconhecimento do leitor é que vai lhe permitir identificar ou não o(s) texto(s) fonte(s).

Por mais que o autor ou os personagens não forneçam uma referência completa da fonte de informação (artigo do jornal *The New York Times* de 18 de janeiro de 1931), o procedimento intertextual utilizado nessa parte da narrativa é claramente uma alusão, uma vez que ele não apenas referencia/alude à fonte de suas informações (as notícias e os recortes de jornais) – que cita de forma explícita, embora não literal – mas também alude ao conteúdo que está sendo mencionado (histórias envolvendo cães nos Estados Unidos daquele período).

---

<sup>48</sup> Entre as categorias de transcendência textual estabelecidas por Genette, encontra-se a de hipertextualidade, definida pelo autor como: “any relationship uniting a text B (which I shall call the *hypertext*) to an earlier text A (I shall, of course, call it the *hypotext*), upon which it is grafted in a manner that is not that of commentary” (GENETTE. *Palimpsests: literature in the second degree*, 1997, p. 5). Tradução minha: “qualquer relação que una um texto B (a que eu chamarei de *hipertexto*) a um texto a este anterior, o texto A (a que chamarei de *hipotexto*), sob o qual é enxertado de uma maneira que não a do comentário”. Para exemplificar este processo o autor cita como exemplos as obras *Eneida* (19 d.C), de Virgílio, e *Ulysses*, de James Joyce (1922), ambas hipertextos do mesmo hipotexto, a *Odisseia* (700 a.C), de Homero.

A prática intertextual de alusão, no caso de *América*, pode se afastar ou se aproximar da prática de citação, a depender da leitura e análise que se faça dos intertextos. Se a percepção for de que eles operam na obra (remetendo a um texto anterior) sem deixar marcas de sua heterogeneidade, o que significa dizer que foram incorporados de forma quase orgânica (homogênea) à narrativa, sem que se deixe entrever sua origem e aquilo que os diferencia do hipertexto, esse procedimento de alusão se encontra mais distanciado da citação. Por outro lado, se os intertextos são efetivamente percebidos na narrativa – o que pode ocorrer a depender do estranhamento eventualmente produzido pelo uso que os personagens fazem, por exemplo, dos termos em inglês (*belongings, war-dog e place to sleep and three bones a day*; expressões utilizadas no trecho apresentado pela tabela comparativa) –, deixando entrever a inserção do discurso alheio; neste caso, o procedimento se aproxima da citação. Ainda que seja esperado que, estando no exterior, os dois personagens usem termos em língua inglesa, quando o fazem, podem deixar mais evidente para o leitor certa heterogeneidade do texto, o que torna a aludida “forma orgânica” de apropriação uma questão relativa, que dependerá da leitura que se fizer da obra.

Tendo em vista a percepção de que a prática de alusão, distanciado da citação, ocorre de forma mais recorrente na narrativa, as apropriações de intertextos feitas por ela também podem ser interpretadas como “operações de integração”, uma vez que atuam nos textos que “absorvem mais ou menos o texto anterior em benefício de uma instalação da biblioteca no texto atual e eventualmente, em seguida, de sua dissimulação” (SAMOYAUULT, 2009, p. 59), o que significa dizer que esses textos absorvidos, cuja matéria compõe o hipertexto, não serão facilmente localizáveis, já que adquirem características do próprio texto resultado.

Sobre isso ainda, Milena Martins (2010) evidencia alguns dos procedimentos usados pelo escritor:

Certamente Lobato tomou esse pequeno texto como matriz para a escrita de parte do primeiro capítulo de *América*, **reorganizando as informações, ampliando-as, acrescentando-lhes detalhes e um tom afetuoso com relação ao animal. Alguns trechos são traduzidos literalmente e transcritos, acrescidos a outras informações extraídas de outras fontes.** (p. 319, **grifo meu**)

Assim, os dados que dizem respeito a Stubby, e que são ficcionalizados pelo autor, são declaradamente não autorais, provenientes de textos não-ficcionais, ainda que tenham sido incorporados ao texto literário através dos processos intertextuais já mencionados de alusão, citação, ampliação e integração, assim como o da própria tradução, uma vez que os artigos foram escritos em língua inglesa e seus trechos incorporados em língua portuguesa. A tradução funciona, assim, como uma espécie de adaptação e, por isso, pode ser entendida como uma atividade de recriação de obras em outros idiomas (BRITTO, 2012, p. 11), movimento realizado em alguns dos trechos que compõem *América*.

Através do cotejo do texto do *The New York Times* com as páginas iniciais do capítulo I de *América*, passamos a compreender certas práticas adotadas por Lobato na construção dessa obra. Como destacado, encontram-se entre os procedimentos utilizados pelo autor o uso de textos pertencentes ao plano extraliterário. Esses textos passam a compor a estrutura narrativa do texto e são, assim, convertidos em elementos ficcionais.

O referido artigo “Monteiro Lobato e Mister Slang, leitores do *The New York Times*” apresenta informações até então inéditas, lança luz a alguns dos processos empregados na composição de *América*, configurando-se, desta forma, como uma importante descoberta para os estudos lobatianos e, em particular, para os dessa obra, uma vez que

não há na fortuna crítica de Lobato referência a esse **tipo de procedimento na escrita de *América***, e também porque **ainda não há estudos sobre *América* que relacionem as opiniões e informações lá apresentadas com textos que circulassem na mídia americana, nem com textos produzidos pelo adido comercial.** (MARTINS, 2010, p. 319, grifo meu)

O “tipo de procedimento [utilizado] na escrita de *América*”, a que Martins faz referência, e que designa “a colcha de retalhos” responsável por incorporar ao texto ficcional “temas, notícias e ideias circulantes nos Estados Unidos do final dos anos 1920 e início dos anos 1930” (MARTINS, 2014, p. 252), possibilita compreender a obra através de outras chaves de leitura, que, recusando a leitura biográfica (que compreende *América* como relato de experiência do escritor), somam à análise do plano interno da obra literária os textos citados com maior ou menor grau de explicitação em busca de uma melhor compreensão do processo de escrita e da significação da obra.

Outra pesquisa, desta vez ao site oficial do National Museum of American History<sup>49</sup>, lugar onde atualmente se encontra o “cachorrinho empalhado, de nome Stubby” (LOBATO, 2009, p. 30)<sup>50</sup>, também permite atestar a veracidade das informações divulgadas sobre ele em *América*. A curadora da Divisão de História Política e Militar do Museu, Kathleen Golden, escreve, em artigo de 23 de maio de 2011, que

Stubby the dog, known to many as “Sgt. Stubby”, is one of my favorite artifacts in the Armed Forces History collections. He was the mascot of the 102 Infantry **26th Yankee Division in World War I**. He showed up at training camp one day on the grounds of Yale University, and was such a hit with the soldiers that he was allowed to stay [...]. When it was time **to ship off for Europe**, Stubby went along for the ride to Newport News, Virginia, and was smuggled by Private **J. Robert Conroy** aboard the SS Minnesota. Upon discovery by Conroy’s Commanding Officer, the story goes, Stubby saluted him, and the CO was so impressed he allowed Stubby to remain with the troops. Stubby took to soldiering quite well, joining the men in the trenches. He was gassed once, and **wounded by shrapnel** another time, and once he disappeared for a while, only to resurface with the French forces who returned him to his unit. Stubby even captured a Hun (that’s World War I slang for a German soldier)! When the war ended, Stubby returned to the states with his companion Bob Conroy [...] **and to a certain amount of celebrity**. Conroy enrolled at Georgetown University to study law, and Stubby became the mascot for the Hoyas. **There were visits to the White House**, a meeting with **General John J. Pershing**, parades galore, even a vaudeville appearance. **Stubby touched the hearts of many**, the hero dog who followed his buddies to war, and when he died in 1926 his obituary ran in several newspapers. After Stubby died, **he was stuffed and mounted** (actually, his skin was placed over a plaster cast, and the rest of him was cremated and placed inside the cast), and was lent to the **Red Cross Museum where he was on display for many years**.<sup>51</sup> (grifos meus)

<sup>49</sup> Endereço eletrônico do Museu onde as informações sobre “Stubby” podem ser encontradas: <<https://americanhistory.si.edu/blog/2011/05/stubby-dog-hoya-mascot-and-war-hero.html>>. Acesso em: 26 fevereiro 2020. Esse museu está localizado em Washington, DC, Estados Unidos.

<sup>50</sup> “Stubby” se encontra registrado nesse museu sob o número de identificação AF.58280M, o qual serve de referência para buscas durante consultas aos acervos.

<sup>51</sup> Tradução minha: “Stubby, o cão, conhecido por muitos como “Sargento Stubby”, é um dos meus artefatos favoritos nas coleções de História das Forças Armadas. Ele era o mascote da Infantaria 102, da 26ª Divisão Yankee na Primeira Guerra Mundial. Ele apareceu no campo de treinamento, um dia, nas dependências da Universidade de Yale, e fez tanto sucesso entre os soldados que lhe foi permitido ficar [...]. Quando chegou a hora de embarcar para a Europa, Stubby viajou para Newport News, Virgínia, e foi contrabandeado pelo soldado J. Robert Conroy a bordo do SS Minnesota. Após a descoberta pelo Comandante de Conroy, como conta a história, Stubby o saudou, e o Comandante ficou tão impressionado que permitiu que Stubby permanecesse com as tropas. Stubby trabalhou muito bem como soldado, juntando-se aos homens nas trincheiras. Certa vez, ele foi atingido por gás, em outra, ferido por estilhaços, e uma vez desapareceu por um tempo, para apenas ressurgir com as forças francesas que o devolveram a sua unidade. Stubby até capturou um ‘Hun’ (que é uma gíria da Primeira Guerra Mundial para ‘soldado alemão’)! Quando a guerra terminou, Stubby retornou aos Estados Unidos com seu companheiro Bob Conroy [...] e também para uma certa dose de celebridade. Conroy se matriculou na Universidade de Georgetown para estudar Direito, e Stubby se tornou o mascote dos Hoyas. Houve visitas à Casa Branca, uma reunião com o general John J. Pershing, desfiles em abundância, e até uma aparição em uma Vaudeville. Stubby tocou o coração de muitos, o cão herói que seguiu seus amigos para a guerra, e quando ele morreu, em 1926, seu obitúário foi publicado em vários jornais. Depois que Stubby morreu, ele foi empalhado e montado (na verdade, sua pele foi

Os trechos acima destacados mostram algumas das informações que também se encontram dispersas ao longo do primeiro capítulo de *América*, e que dizem respeito à história de Stubby, contada pelo narrador e por Mister Slang. Isso leva a pensar que muito do conteúdo divulgado pelo artigo do *The New York Times*, de 18 de janeiro de 1931, ao qual Lobato certamente teve acesso, apresentava informações sobre Stubby que, de forma provável e esperada, também eram fornecidas pelo Museu. Ao lado do cão empalhado, como informa o narrador de *América*, permanece “um grande livro aberto, de pergaminho, contendo a biografia desse famoso *war-dog*, herói legítimo da Grande Guerra” (LOBATO, 2009, p. 30).

As imagens que seguem foram retiradas do website<sup>52</sup> do Museu Nacional de História Americana, o “National Museum of American History”, e ilustram parte da recepção que esse cãozinho de guerra teve nos Estados Unidos daquela época.

---

colocada sobre um molde de gesso, e o resto dele foi cremado e colocado dentro do molde), e foi emprestado ao Museu da Cruz Vermelha, onde esteve exposto por muitos anos”.

<sup>52</sup> O endereço eletrônico do Museu pode ser acessado através do link: <<https://americanhistory.si.edu>>. As imagens se encontram especificamente na página do artigo sobre Stubby, no link: <<https://americanhistory.si.edu/blog/2011/05/stubby-dog-hoya-mascot-and-war-hero.html>>. Acesso em: 26 fevereiro 2020.

FIGURA 1 – STUBBY LEADING A LEGION PARADE



*Legenda: "Stubby leading a Legion parade"<sup>53</sup>*

*(História das Forças Armadas, Divisão de História da Tecnologia, National Museum of American History)*

---

<sup>53</sup> Tradução minha: Stubby liderando um desfile da Legião.

FIGURA 2 – PERSHING AWARDS SERGEANT STUBBY



*Legenda: “Gen. John Pershing awards Sergeant Stubby with a medal from the Humane Education Society at a White House ceremony, 1921”<sup>54</sup>*

*(História das Forças Armadas, Divisão de História da Tecnologia, National Museum of American History)*

---

<sup>54</sup> Tradução minha: “General John Pershing concede uma medalha da Sociedade de Educação Humana ao Sargento Stubby durante uma cerimônia na Casa Branca, em 1921”.

FIGURA 3 – STUBBY WEARING HIS COAT AND COLLAR



Legenda: “Stubby wearing his coat and collar”<sup>55</sup>

(*História das Forças Armadas, Divisão de História da Tecnologia, National Museum of American History*)

A última imagem, na qual podemos ver em detalhes o cão empalhado – com suas medalhas militares e fitas comemorativas fixadas ao seu “capotinho histórico, oferecido pelas damas de Château Thierry” (LOBATO, 2009, p. 30) –, foi a imagem vista pelos personagens lobatianos no Museu da Cruz Vermelha, na capital norte-americana.

Em seguida, apresenta-se o artigo extraído do *The New York Times*, de 18 de janeiro de 1931, a que Milena Martins (2010) faz referência, e que fazia parte dos “recortes de jornais com casos caninos bem típicos” colecionados por Mister Slang e compartilhados com o narrador. (LOBATO, 2009, p. 32)

---

<sup>55</sup> Tradução minha: “Stubby usando seu capotinho e sua coleira”.

FIGURA 4 – “PORTRAIT OF STUBBY, DOG WAR HERO, FOUND”

**PORTRAIT OF STUBBY, DOG WAR HERO, FOUND**

*New York Times* (1857-Current file); Jan 18, 1931; ProQuest Historical Newspapers: The New York Times (1851 - 2  
pg. 29

## **PORTRAIT OF STUBBY, DOG WAR HERO, FOUND**

***Painting of 26th Division Pet,  
Long Lost, Is Recovered  
in Washington.***

WASHINGTON, Jan. 17 (AP).—The picture of be-medaled “Stubby,” famous war-dog, painted by Charles Ayres Whipple, former artist at the capitol, came to light today in a second-hand shop.

A World War veteran who recalled Stubby's career with the Twenty-sixth Division and his four major campaigns, recognized the portrait and advised J. Robert Conroy of Washington, the dog's former master.

The picture had been lost five years. It showed the dog resplendent in his chamols coat, made by the women of Château Thierry, and bearing eight medals, one pinned there by General Pershing; three service stripes and one wound stripe. The dog saw active service in the Champagne-Marne, Alsne-Marne, St. Mihiel and Meuse-Argonne.

Among Stubby's honors were a life membership in the Red Cross, the Young Men's Christian Association, with provision for “a place to sleep and three bones a day,” and membership in the American Legion.

Stubby, a Boston bull from New Haven, Conn., now stands, stuffed, in the permanent war memorial exhibit of the Red Cross.

“Portrait of Stubby, dog war hero, found”. *The New York Times*. New York, EUA, 18 de janeiro de 1931).

A história de Stubby também se encontra registrada em livros como *Sergeant Stubby: How a Stray Dog and His Best Friend Helped Win World War I and Stole the Heart of a Nation*<sup>56</sup> (BAUSUM, 2014), e *Stubby the Dog Soldier: World War I Hero*<sup>57</sup> (HOENA, 2014), ambos publicados na última década, o que indica que a temática de que partilham, ainda hoje, é considerada relevante para um certo público leitor, como também o era no início da década de 1930, quando a história de Stubby estava sendo revisitada pelos jornais americanos e, em consequência disso, discutida pelos personagens de *América*, o que acontece, principalmente, em dois momentos da narrativa: no primeiro, quando eles visitam o Museu da Cruz Vermelha, localizado em Washington, DC e veem o cão empalhado; e, no segundo, quando entram em contato com os recortes de jornais guardados por Mister Slang.

Outras histórias semelhantes à de Stubby figuraram nas páginas dos periódicos, como podemos ver na sequência da narrativa, quando Mister Slang apresenta sua coleção de recortes de jornais e destaca, dentre eles, o caso de uma “delegação de cães que compareceu ao Capitólio de Albany<sup>58</sup>” (idem, p. 33). Segundo Mister Slang,

– O senhor Love, um democrata de Brooklyn, revoltou-se contra o hábito de se cortarem as orelhas aos cães com tesouras, como se fossem de feltro insensível. Dessa revolta surgiu o seu projeto de lei admitindo corte de orelha apenas por veterinário oficial e com anestesia. Não contente de apresentar o projeto de lei, tomou a peito fazê-lo passar no Congresso. Para isso imaginou recurso de grande eficácia – uma delegação de cães que fosse assistir das galerias ao debate; ele queria ver que legislador se atrevesse a votar em contrário na presença duma delegação de interessados... Houve dificuldades a afastar. Uma delas vinha dum estúpido regulamento muito velho que – imagine! – vedava a entrada naquele recinto legislativo... a cães! Removido esse entrave, a delegação compareceu, liderada pelo presidente do Dog Owner’s Service Bureau, de Nova York, Mister John W. Britton – que aliás só tinha por essa época 11 anos de idade. Nas galerias, muito séria, de patas sobre o balaústre, a delegação canina agiu (como dizem os químicos) por ação de presença – catálise, e não houve um só legislador que ousasse votar contra o projeto do senador Love. (ibidem)

<sup>56</sup> Livro escrito por Ann Bausum, publicado em 2014, e que conta a história de Stubby a partir do momento em que ele está prestes a participar da Primeira Guerra Mundial, em 1917, junto às tropas americanas enviadas a Europa.

<sup>57</sup> De autoria de Blake Hoena, também publicado em 2014, esse livro faz parte de uma coletânea de literatura infantil intitulada “Animal Series” destinada a contar histórias de animais que ficaram famosos por seus grandes feitos – a exemplo disso, também integram a coletânea a história de Sgt. Reckless, cavalo de guerra americano condecorado; e a história de Laika, cadela russa que ficou conhecida por ser o primeiro ser terrestre a ser enviado para o espaço, o que ocorreu em novembro de 1957.

<sup>58</sup> Sede do poder Legislativo em Nova Iorque.

O “recurso de grande eficácia” utilizado pelo democrata de Brooklyn – a saber, o de levar ao Congresso a delegação de cães “que fosse assistir das galerias ao debate” de modo a pressionar os congressistas para a aprovação do projeto de lei – fora também algumas vezes adotado por certos advogados no Brasil, como afirma o narrador, na sequência da narrativa. Os defensores tinham por hábito levar a júri “chorosas mães ou filhas do réu – às vezes mães e filhas que nunca viram o réu mais gordo” (ibidem) como forma de apelo à emoção, estratégia que busca manipular os sentimentos da audiência, comovendo-a em favor daquilo que se deseja conquistar e, que, nesse caso, se comprovou certa, afinal “não houve um só legislador que ousasse votar contra o projeto do senador Love” (ibidem).

Há ainda, entre os relatos que pertencem às páginas dos jornais recortados pelo inglês Mister Slang, aqueles que trazem notícias sobre heranças deixadas a cachorros – patrimônios registrados em testamentos por seus antigos tutores –, para que os cães sem dono pudessem ter garantida sua sobrevivência — e, em certos casos, algumas regalias, como, por exemplo, de uma quantidade suficiente de ossos para satisfazer ao apetite, ou dinheiro suficiente para garantir que uma “criatura humana” ficaria encarregada de lavá-los, penteá-los e levá-los pela coleira a passeios pelos parques (idem, p. 39).

O conteúdo dos recortes dos jornais, apresentado durante os diálogos dos personagens nos capítulos I e III de *América*, ilustra a situação dos cães, em especial a dos cães de guerra, assim como o status de que eles gozavam nos Estados Unidos do final dos anos 1920 e início dos anos 1930. Tudo isso se configura em evidência suficiente para Mister Slang afirmar o grande valor que os cães tinham para a nação norte-americana, como indica o trecho abaixo:

Deles [recortes de jornais com casos caninos bem típicos] verá que coisa alta na América é o cachorro. **O sentimento público o equipara à criatura humana, e parece que as leis caminham para ratificar semelhante graduação.** Leis há que impõem aos cães deveres, ao lado dos direitos que lhes outorgam. (idem, p. 32, **grifo meu**)

Para o inglês, os Estados Unidos vivenciavam a “idade do cão”, uma vez que esses animais passavam a ocupar cada vez mais os espaços sociais (públicos ou privados), que, por sua vez, já apresentavam uma série de modificações e adaptações para melhor atender às suas necessidades, o que fazia com que o cão desfrutasse,

desta maneira, de maior prestígio social, e fosse erigido ao status de patrimônio cultural americano, como podemos conferir através das informações fornecidas por Mister Slang neste trecho do diálogo:

Os **grandes transatlânticos dispõem de canis muito confortáveis para os cães itinerantes, bem como de salva-vidas especiais, adaptáveis aos corpinhos deles**. Em muitas cidades existem **beauty parlours caninos** – salões de beleza, coisa que até bem pouco tempo era privativa das mulheres. Ali vão lavar-se, pentear-se, encaracolar os pelos em ondulações permanentes. **Hospitais, asilos e clínicas caninas**, isso é coisa velha, que abunda por toda parte. Nas lojas mais importantes de Nova York vi seções de artigos para cães. Tudo o que eles usam ou podem usar ali se encontra, desde **alimentos especiais, remédios, túnicas, coleiras e outros artigos de indumentária até brinquedos**, como, por exemplo, ossos de matéria plástica, imitando admiravelmente o velho osso natural que os cães roem desde o tempo de Mister Nemrod.<sup>59</sup>(idem, p. 44-45, **grifos meus**)

Através dessa breve exposição, que teve como ponto de partida a análise do intertexto do cão de guerra Slobby, objetivando ilustrar alguns dos procedimentos utilizados por Lobato na construção de sua obra, passamos a entender melhor a forma como ela se organiza e os resultados por ela atingidos – como, por exemplo, o de apresentar os Estados Unidos daquela época aos leitores brasileiros através de debates motivados por textos de autores norte-americanos, interessados em discutir assuntos difundidos por essa nação e que de algum modo a caracterizavam.

Assim, a apropriação das opiniões alheias – integradas à obra através de diversas estratégias – confere à narrativa o seu aspecto intertextual. Uma vez tornada evidente a intertextualidade — isto é, a “presença de um texto em outro texto”, o reconhecimento de que o texto é “tessitura, biblioteca, entrelaçamento, incorporação ou simples diálogo” (SAMOYAUULT, 2008, p. 9) — a leitura dessa obra permite vislumbrar um panorama criado por Lobato a respeito da sociedade norte-americana do final dos anos de 1920 e início dos anos de 1930, assim como lhe permite, também, refletir sobre crenças e ideias que lá circulavam.

No artigo citado, Martins afirma ainda que muitos dos temas que motivam a discussão sobre a sociedade norte-americana, em *América*, “são fundamentados (não explicitamente) em textos publicados” no jornal (2010, p. 316). O que se apresenta no

---

<sup>59</sup> Na edição de 2009, da Editora Globo, ao invés de se grafar Mister Nemrod (referência ao bisneto de Noé), como consta na 1ª edição das *Obras Completas* (1946), está grafado “NeMisterod” Por se tratar de um erro evidente, corrigimo-lo na citação.

artigo mencionado, e que é aqui utilizado (e continuará sendo em análises futuras) para fundamentar teoricamente muitas das discussões, é

o resultado do levantamento feito no referido jornal, identificando as fontes e os pontos de partida das discussões sobre diversos temas noticiados e discutidos pela imprensa americana – dentre eles, economia, ciência, educação, arquitetura, literatura, teatro, cinema, censura, comportamento e outros temas de menor envergadura. (ibidem)

O aspecto intertextual que integra a composição de *América*, de acordo com a leitura aqui apresentada, também permite compreender essa obra como uma grande narrativa por “encaixe”, que ocorre, segundo afirma Todorov (1970), quando pequenas narrativas (encaixadas) são incorporadas a uma narrativa maior (a encaixante) (2006, p. 123). O teórico explicita esse processo através da análise de obras como *Mil e uma noites*, *Decameron* e *Manuscrito encontrado em Saragossa*. Nelas, o autor percebe a dinâmica dos encaixes na introdução de novos personagens à história, os quais chama de “homens-narrativas”, que dentro de uma outra história, a encaixante, vêm contar a sua.

Em *América*, de forma específica, a presença de homens-narrativas ocorre explicitamente ao menos em três diferentes momentos da obra: na discussão com o arquiteto Allan Jacobs (capítulo XX), no encontro com o estudioso de psicanálise Fritz Wittels (capítulo XXVIII), e na conversa sobre Thoreau (capítulo XXXII). A introdução de cada um deles na obra enseja o aparecimento de novas narrativas – a discussão sobre os assuntos de *expertise* dos especialistas e, no caso, de Thoreau, a história representada por sua obra *Walden*. De forma geral, se não apenas considerarmos a narrativa encaixante pela presença de homens-narrativas, mas como cada novo conteúdo introduzido através de um assunto que um dia ocupou as páginas de jornais norte-americanos, podemos afirmar que as narrativas encaixadas estão por toda a obra – são elas os diálogos e discussões sobre os mais diversos assuntos que concernem àquela nação.

*América* funciona, então, como um tipo de narrativa encaixante, em que uma história dá sequência a outra – a notícia de jornal nos conduz para a história de um personagem ou para a narração de um caso, que leva, por sua vez, a um diálogo/discussão entre os personagens, e assim por diante.

A narrativa encaixante, da forma como a define Todorov, é a “narrativa da narrativa”, que ao contar “a história de uma outra narrativa”, faz com que a primeira

atinja “seu tema essencial” e, ao mesmo tempo, reflita “a imagem de si mesma” (idem, p. 126). Ler *América* como uma narrativa encaixante também nos conduz a raciocínio semelhante, uma vez que cada uma das narrativas encaixadas que a obra comporta reflete, ou ajuda a espelhar, a essência da própria obra, a saber, conversar sobre América do final dos anos de 1920 e início dos anos de 1930, com o intuito de explicitar, também, aquilo que Mister Slang chamou de fenômeno americano.

Nos capítulos seguintes, serão analisados alguns desses textos do *The New York Times*, citados e/ou referenciados, implícita ou explicitamente, em *América*. A escolha dos textos fundamenta-se na sua relevância para a discussão da modernidade e da modernização em *América*.

## CAPÍTULO 2

### MODERNIZAÇÃO EM *AMÉRICA*

## 2.1 Um país de vias circulatórias

*O problema da circulação – do sangue no corpo e das utilidades num país – é, pois, o problema básico a que tudo mais se filia.*

Monteiro Lobato  
*Na Antevéspera* (1933)

*A roda, ou antes, o veículo de rodas exige uma superfície lisa em que possa rodar; isto é, exige boa estrada. Ora, isso de estrada boa é coisa que só existe em certos países, de maneira que ainda hoje em muitos pontos do mundo há menos veículos de roda do que veículos de quatro pés: o burro que leva carga ao lombo.*

Monteiro Lobato  
*História das Invenções* (1944)

Comumente, a modernização tem sido entendida como um processo de transformação por que passa uma sociedade, de comunidade tradicional ou primitiva à organização mais moderna – caracterizada, dentre outros aspectos, pelo seu caráter tecnológico, científico e industrializado –, que inclui a ruptura com certos valores e instituições pré-existentes para a subsequente emergência de novas estruturas<sup>60</sup>.

Enquanto o conceito de modernização está mais inclinado a descrever o movimento de transição ou desarticulação com o estado anterior, o de modernidade é pensado como uma condição social de existência significativamente diferente de todas as formas anteriores vivenciadas pela existência humana (Shilliam, 2017, p. 5214), ou, como afirma Giddens, ele refere-se a “estilo, costume de vida ou organização social que emergiram na Europa a partir do século XVII e que ulteriormente se tornaram mais ou menos mundiais em sua influência” (1991, p. 11).

Se o processo de modernização é o que atribui a uma sociedade o seu caráter moderno, ao falarmos de modernidade ou sociedade moderna também estamos discutindo processos de modernização, o que acaba por estabelecer entre essas duas noções uma relação de interdependência; motivo pelo qual, na maioria das vezes,

---

<sup>60</sup> Expressão utilizada aqui no sentido de organizações sociais, políticas, econômicas e culturais.

esses conceitos são utilizados – por sua proximidade de significação e relação – de forma indiscriminada pela literatura das ciências sociais e econômicas.

Este trabalho não tem a intenção de estabelecer uma distinção entre eles – uma vez que os usará também de forma intercambiável –, e também não pretende desenvolver uma análise de viés sociológico sobre os temas. Por se tratar de uma análise de teor literário, este trabalho usará alguns dos conceitos da Sociologia úteis para a discussão dos aspectos sociais apresentados pela própria obra ficcional, privilegiando, num primeiro momento, a leitura que os personagens fazem de modernização e modernidade e, num segundo, a forma como ela se relaciona aos conceitos elaborados por um conjunto de autores ao longo dos dois últimos séculos, dentre os quais, destacam-se: Charles Darwin, Nicolau Sevcenko e Anthony Giddens.

Algumas reflexões que nos ajudam a pensar sobre a modernização podem ser encontradas em autores como Cyril Edwin Black e Daniel Lerner. Cyril Edwin Black refere-se à modernização como o processo “by which historically evolved institutions are adapted to the rapidly changing functions that reflect unprecedented increase in man’s knowledge permitting control over his environment”<sup>61</sup> (1966, p. 7) – sentido que está em consonância com aquele oferecido por Stuart Hall, que afirma serem as sociedades modernas “por definição, sociedades de mudança constante, rápida e permanente”, sendo esta a principal distinção entre as sociedades “tradicionais” e “modernas” (2011, p. 15). Daniel Lerner (apud Huntington) qualifica a modernização como um processo que “possui alguma qualidade distintiva própria, que explicaria porque a modernidade é sentida como um *todo consistente* pelas pessoas que vivem de acordo com suas regras” (1975, p. 44). Entre os principais aspectos da modernização, Lerner destaca a “urbanização, industrialização, secularização, democratização, educação e participação nos meios de comunicação” (ibidem), aspectos que, a seu ver, estão fortemente interligados.

Além deles, Samuel Huntington (1975) também discute a modernização separando-a em níveis, tais como o psicológico, o intelectual, o demográfico, o social e o econômico. Neste capítulo, nos interessa mais a sua discussão sobre os aspectos psicológico, demográfico e econômico. O primeiro deles vê a modernização como “uma mudança fundamental de valores, atitudes e expectativas”, contrastando o

---

<sup>61</sup> Tradução minha: “pelo qual instituições historicamente evoluídas se adaptam às funções de rápida mudança que refletem um aumento sem precedentes no conhecimento do homem, permitindo controle sobre seu ambiente”.

homem tradicional, que “esperava a continuidade na natureza e na sociedade e não acreditava na capacidade humana de alterar ou controlar nenhuma das duas”, e o homem moderno que “aceita a possibilidade de mudança e acredita até que ela é desejável” (p. 45). Já o nível demográfico é caracterizado pelas “mudanças nos padrões de vida”, pelo “aumento acentuado das condições de saúde e vida média”, pela “crescente mobilidade ocupacional, vertical e geográfica” e, em especial, pelo “rápido crescimento da população urbana, em contraste com a rural” (ibidem). E o nível econômico, que registra uma maior “diversificação de atividade[s]”, em que algumas “ocupações simples [dão] lugar a muitas de grande complexidade”, onde há aumento significativo no “nível de especificação ocupacional” e na “razão entre capital e trabalho”, e “a agricultura de subsistência” passa a ser substituída pela “agricultura de mercado” (ibidem), além de perder espaço para outras atividades econômicas, como as comerciais e industriais.

As teorias mais contemporâneas que discutem a modernidade, representadas pelos pontos de vista de autores como Anthony Giddens, David Harvey, Marshall Berman e Stuart Hall, serão desenvolvidas com maior profundidade no terceiro capítulo, ainda que não exclusivamente, enquanto este privilegiará a análise de ideias de autores que discutem os aspectos da modernização relacionados à mecanização, industrialização e urbanização. Esses aspectos serão explorados tendo em vista, primeiro, o cenário norte-americano e, segundo, o brasileiro; movimento que também é realizado pela obra.

É importante pontuar que não se trata aqui de uma defesa de uma teoria em detrimento de outra, mas da escolha daquelas que podem melhor descrever a forma como esse processo de modernização aparece representado pela obra de Lobato.

Em *América*, a suposta “incompreensão do fenômeno americano”, expressa em várias passagens da obra por seu narrador, deve-se, em grande parte, à dificuldade que, não apenas ele, mas outros recém-chegados a essa nação (e com pouco conhecimento sobre ela) teriam em encontrar parâmetros capazes de mensurar o grau de modernização que os Estados Unidos haviam alcançado já nas décadas de 1920 e início dos anos de 1930 – momento em que a narrativa se ambienta. O ritmo de modernização do país, associado, principalmente, a seus processos mais aparentes de industrialização e urbanização, parecia ainda mais acelerado quando comparado a outras nações, como a brasileira e as europeias. Segundo o narrador, a Europa e o Brasil ainda estariam longe de compreender aquilo que os Estados Unidos

havia conquistado até então – algo que, como vimos, também é anunciado pelo prefácio dessa obra. É como se a nação norte-americana tivesse chegado a um nível de crescimento, progresso e desenvolvimento sem precedentes, motivo pelo qual, em muitas passagens da narrativa, o narrador se encontra em estado de estupefação e deslumbramento frente à modernização dessa sociedade.

Dessa forma, pode-se afirmar que a modernização é entendida pelos personagens em seu sentido mais comum, que se refere ao processo de transformação por que passa uma sociedade, a tal ponto de conferir a sua atualidade uma condição social de existência que não encontra precedentes. Essas ideias aparecem em algumas falas de Mister Slang, em especial quando ele comenta o desenvolvimento econômico e financeiro dos Estados Unidos desse período: “a América tem muito, se compararmos com inúmeros povos que nada têm (LOBATO, 2009, p. 227) – referência a sua riqueza econômica – e “esse surto não reconhece paralelo em parte nenhuma do mundo, em tempo algum” (idem, p. 228) – o “surto” denomina a renda financeira a que chegou o povo norte-americano no final da década de 1920.

A forma pela qual os personagens entendem a modernização pode ser ainda relacionada a alguns dos ideais disseminados pela teoria darwinista, principalmente naquilo que se refere à ideia de processo evolutivo. (E aqui um parêntesis: ainda que as discussões de Darwin tenham sua centralidade nos estudos dos sistemas biológicos, pesquisadores as usam, para além, em outras áreas do saber, como, por exemplo, nos debates culturais e sociais, por vezes, com avaliações de caráter determinista).

Em *A origem das espécies*, por exemplo, Darwin concebe a seleção natural<sup>62</sup> como fator principal da evolução com base em uma analogia com a seleção artificial – referência à prática de domesticação a que os seres humanos submetem outros seres vivos a fim de selecionar as características destes que lhes parecem mais vantajosas. Ao tomar a variabilidade (variação que contribui para o processo evolutivo) como um processo característico de todas as espécies vivas, é primeiro através da

---

<sup>62</sup> Seleção natural de acordo com Darwin é o meio principal, embora não o único, de modificação ou especificação; em outras palavras, é um mecanismo de evolução das espécies que considera que suas características favoráveis e hereditárias serão mais recorrentes nas gerações subsequentes (ao menos, serão mais comuns que as desfavoráveis hereditárias). A seleção natural dá-se como um processo de ‘aperfeiçoamento’ das espécies tendo em vista aquilo que melhor lhe garante a sobrevivência.

variação sob domesticação, em contraste com a variação na natureza, que o autor avalia a questão, atribuindo aos seres humanos o poder de seleção, ainda que sob a perspectiva de que eles o farão privilegiando aquilo que lhes parecer melhor e mais útil<sup>63</sup>. Porém, nem todo homem está apto a realizar as melhorias por seleção, uma vez que, para o cientista, outro fator que interfere na variabilidade é o grau de civilização de seu domesticador:

[...] compreende-se por que a Austrália, o cabo da Boa Esperança ou qualquer outra região habitada por homens incivilizados não forneceram até hoje uma única planta digna de ser cultivada. Não é que esses países, tão ricos em espécies, não possuam, por um estranho acaso, matrizes aborígenes de plantas úteis; apenas, as plantas nativas não foram melhoradas por uma seleção contínua que as levasse a um padrão de perfeição comparável ao das plantas de países há muito civilizados (idem, p. 84)

No entendimento de Darwin, quanto mais selvagem, isto é, mais incivilizado, é o domesticador humano, menos variações serão experimentadas pelas espécies por ele cultivadas ou criadas e, portanto, menos evoluídas elas serão, já que o nível de variação das espécies seria diretamente proporcional ao grau de civilização do seu domesticador humano<sup>64</sup>. Assim, a variabilidade é entendida, segundo o autor, não

---

<sup>63</sup> “A chave reside no poder do homem de fazer uma seleção cumulativa: a natureza dá variações sucessivas, o homem as acumula em uma direção que lhe seja útil. Nesse sentido, pode-se dizer que ele cria linhagens úteis para si mesmo” (DARWIN, 2019, p. 76).

<sup>64</sup> O argumento de Darwin torna-se inválido, se o tomarmos, por exemplo, à perspectiva da crítica de Lévi-Strauss, em *Raça e História* (1952): “Essa história cumulativa não é privilégio de uma civilização ou de um período da história, como demonstra claramente o exemplo da América. O homem chega a esse imenso continente, em pequenos bandos nômades que atravessam o estreito de Bering graças às últimas glaciações, numa data que os conhecimentos arqueológicos atuais situam provisoriamente por volta do 20º milênio. Durante esse período, esses homens dão uma das mais notáveis demonstrações de história cumulativa do mundo: exploram minuciosamente os recursos de um meio natural novo, no qual domesticam espécies vegetais (ao lado de algumas espécies animais) das mais variadas para sua alimentação, seus remédios e seus venenos, e – fato único na história da humanidade – promovem substâncias venenosas como a mandioca a alimento de base, e outras a estimulantes ou anestésicos, colecionam certos venenos ou entorpecentes em função das espécies animais nas quais cada um deles exerce um efeito desejado e, enfim, levam indústrias como a tecelagem, a cerâmica e o trabalho dos metais preciosos ao seu mais alto grau de perfeição” (p. 373). Outro argumento que questiona a legitimidade das afirmações de Darwin em relação ao grau de civilização do domesticador quanto à influência na variabilidade das espécies pode ser encontrado em *Armas, Germes e Aço* (1997). Nessa obra, o biólogo e antropólogo Jared Diamond procura explicar as assimetrias históricas, políticas e econômicas entre as sociedades humanas – por que, por exemplo, os europeus colonizaram a África e não a África colonizou a Europa? De acordo com sua teoria, a geografia dos continentes (os climas, animais e plantas lá disponíveis a cada grupo étnico 10 mil anos atrás) é determinante para explicar a forma como o mundo hoje se encontra moldado. Em suas palavras, “a colonização europeia da África nada teve a ver com as diferenças entre os povos africanos e europeus, como presumem os racistas brancos. Na verdade, ela ocorreu em virtude de acidentes geográficos e biogeográficos – particularmente, as diferenças entre as áreas dos continentes, os eixos e os conjuntos de espécies de plantas e animais selvagens. Ou seja, as diferentes trajetórias históricas da África e da Europa originam-se, enfim, de diferenças em bens de raiz (DIAMOND, 2020, p. 401).

apenas no sentido de capacidade de transformação para a melhor adaptação a diferentes condições de vida, mas também, pela utilidade que estas espécies (de plantas e animais) “evoluídas” teriam para o seu domesticador.

Ao defender a ideia de evolução das espécies como um processo natural e desejável, o autor não deixa de estabelecer uma relação análoga entre natureza e civilização – uma vez que inclui em suas explanações o papel central ocupado pelo domesticador civilizado nos processos de ‘melhoria’ realizados por meio de seleção artificial –, que a seu ver comungariam de um mesmo princípio de seleção de gênese e organização. Da forma como Darwin a vê, a evolução é um processo necessário na “luta pela vida” (idem, p. 119), já que as formas menos desenvolvidas são mais passíveis de extinção do que as mais desenvolvidas. Esta interpretação evolucionista da ideia de progresso, primeiramente centrada nos sistemas biológicos, se ampliada a uma leitura das sociedades humanas, também aparece nas páginas de *América*, quando os personagens defendem, como vimos, certa superioridade norte-americana em relação às demais nações, ainda que adotando como critérios aspectos relacionados ao seu crescimento industrial, econômico e financeiro – processos que comparativamente indicariam a evolução/ desenvolvimento desse país.

Em *América*, Charles Darwin é mencionado explicitamente pelo menos 3 vezes, além de outras menções à lei da evolução. No capítulo XXIV, o cientista é citado em meio a uma crítica de Mister Slang contra a censura religiosa sobre o ensino de ciências:

Outro dia em Little Rock, no Arkansas, o dicionário *Webster* foi banido das instituições educacionais mantidas com dinheiros públicos “porque define a lei da evolução segundo Darwin”.

– Ridículo – comentei. – O mundo inteiro ri-se da América. Riu-se pelo menos no célebre caso do professor Scopes, levado ao tribunal pelo crime de ensinar essa lei.

– O mundo não se ri tanto como a própria América pensante. O mal é que a carolice ainda está no governo e o país tem de sujeitar-se às suas pasmosas injunções. A carolice censura oficialmente. A palavra “moral”, representando a velha concepção moral do puritano, tranca todas as bocas.

Mr. Slang era um liberal irreduzível e capaz de furor. O puritanismo irritava-o. (LOBATO, 2009, p. 184)

Essa referência a Darwin não aparece na narrativa como uma tentativa de fundamentar opiniões a respeito do grau de desenvolvimento dos Estados Unidos. Ao mencionar a teoria darwinista, o inglês parece mais interessado em discutir aspectos relacionados à sua repercussão num cenário fortemente orientado por fundamentos

cristãos (que afirmam sua crença no criacionismo em oposição ao evolucionismo) – do que em utilizá-la para defender seus pontos de vista.

Dessa maneira, a menção a Darwin é bem mais ilustrativa da atuação das organizações de censura que se formavam na sociedade norte-americana, do que partidária de suas teorias, ainda que possamos afirmar que, num primeiro momento, muitas das reflexões do inglês sobre o desenvolvimento (atreladas às ideias de riqueza econômica e financeira) apresentam aspectos relacionados à interpretação evolucionista da ideia de progresso.

A modernização norte-americana, observada pelos personagens em *América*, pode ser ilustrada a partir da análise dos dados apresentados no capítulo VIII, intitulado “A caminho da velha Gotham. Visão do alto. Não mais o hilota agrícola. O animal mais estúpido que o peru. A máquina forçando o processo da adaptação humana. Os músicos postos à margem”.

O narrador inicia esse capítulo descrevendo sua experiência com as estradas norte-americanas: “Como fosse o meu primeiro contato com as estradas americanas, abri-me em espantos” (LOBATO, 2009, p. 75). ‘Espantos’, reação de alguém que se encontra impressionado com aquilo que vê, seja pelo status faustoso e de novidade apresentado pelo objeto de admiração, seja pela grande distância que o separa de sua realidade – a brasileira. Comparativamente, as estradas norte-americanas da época eram superiores às brasileiras, tanto no que diz respeito à quantidade de quilômetros construídos, quanto à sua qualidade.

Em tom elogioso, o narrador discorre sobre o desenvolvimento alcançado pelos Estados Unidos que, a seu ver, se deu em um período pequeno de tempo: considerando como marco inicial o processo de independência dessa nação, os avanços resultavam de um século e meio de incessante crescimento.

Tudo incrível nesta terra absurda. Quando me lembro que foi em 1776 que este país deixou de ser colônia – século e meio apenas – e que hoje está assim, beirando **cinco milhões de quilômetros de estradas de rodagem** com as quais **despendem 1 bilhão de dólares por ano...** Cinco milhões de quilômetros – **quarenta metros de estrada por habitante... 26 milhões de autos, um auto para cada cinco habitantes...** A mobilidade que isso dá a essa gente, o tremendo aumento de eficiência que traz ao americano são coisas que me apavoram... (LOBATO, 2009, p. 75, **grifo meu**)

Os dados apresentados pela narrativa, se comparados aos dados oficiais, bem representam, ainda que de forma aproximada, a realidade norte-americana da época. Vejamos.

De acordo com a Federal Highway Administration – divisão do Departamento de Transportes dos Estados Unidos –, o número de veículos registrados no país, em 1930, ultrapassava a marca de 26 milhões (Federal Highway Administration, 1997, p. 1). Entre esses veículos, os automóveis representaram uma porcentagem de quase 86%, o que equivale a uma quantidade de 23.034.753. Além deles, também são mencionados ônibus, cuja quantidade chegava a 40.507, e caminhões, com o número equivalente a 3.674.593. Outro dado informado na tabela “State Motor Vehicle Registrations, by years, 1900 – 1995” (ibidem) é o do número de veículos inscritos como particulares e/ou comerciais e aqueles registrados como propriedade pública: aproximadamente 99% dos veículos da frota nacional estavam registrados como particulares e/ou comerciais, e o restante, menos de 1%, como públicos. Esses dados servem para ilustrar não apenas o alto poder de compra dos cidadãos norte-americanos daquela época, mas também apontam para o nível de crescimento alcançado pela sua indústria automobilística.

Sobre isso, pode-se afirmar ainda que entre os anos de 1921 e 1929, a indústria automobilística dos Estados Unidos experimentou um período de crescente prosperidade, não apenas porque aumentou sua produção de forma até então inédita, mas também porque conseguiu melhorar a qualidade de seus veículos ao mesmo tempo em que os vendia a preços mais baixos e, por isso, mais acessíveis a uma parcela maior da sociedade, criando, dessa forma, a produção em massa de automóveis:

**In the early 1920's the industry introduced installment sales on a large scale and strengthened the secondhand car market.** As a huge mass market for automobiles burgeoned, sales increased from 1.6 million units in 1921 to 4.0 million in 1923 and 5.3 million in 1929, valued at \$3.4 billion. Motor vehicle manufacture became a major industry which, in 1929, **employed 471,000 people**<sup>65</sup> (Federal Highway Administration, 1977, p. 117, **grifo meu**).

---

<sup>65</sup> Tradução minha: “No início dos anos 20, a indústria [automobilística norte-americana] introduziu em larga escala o esquema de vendas a prazo, além de ter também fortalecido o mercado de carros usados. Com o surgimento de um imenso mercado de massa de automóveis, as vendas aumentaram de 1,6 milhão de unidades em 1921 para 4,0 milhões em 1923 e 5,3 milhões em 1929, quantidade avaliada em US\$ 3,4 bilhões. A fabricação de veículos automotores tornou-se uma grande indústria que, já em 1929, empregava 471.000 pessoas”.

Era, assim, por meio da produção em larga escala e da consolidação do mercado de carros usados, que a indústria automobilística norte-americana ia aumentando o seu volume de vendas, assegurando, dessa forma, prosperidade a esse nicho de mercado, e ajudando a fortalecer a economia da nação.

O fortalecimento da economia, observado a partir do setor automobilístico, ocorreu como um efeito em cascata: os empresários/ proprietários/ investidores dessas companhias passaram a lucrar como nunca, dado o aumento no volume de vendas (o que serviu para justificar o investimento inicial e a manutenção desse sistema industrial); o governo, através da arrecadação de impostos advindos dessas empresas, também via suas receitas aumentarem; e como consequência desse processo, atenta-se ainda para um dado não menos importante, aquele que se refere à alta geração de empregos. A criação de novos postos de trabalho gerou como resultado imediato a garantia de renda fixa a muitos trabalhadores, que passaram a integrar, também, a categoria dos consumidores. Foi através da intensificação desse movimento, possibilitado pelo aumento de produção e de consumo, dentre outros fatores, que essa sociedade expandiu economicamente, formando riquezas que, na opinião de Mister Slang, eram de inigualáveis proporções para a época (LOBATO, 2009, p. 227).

Os Estados Unidos, que até o final do século XIX se apresentavam no cenário mundial como grandes exportadores de produtos primários, tornaram-se, com a virada do século, a primeira potência industrial do mundo, e permaneceram nessa mesma posição até o início dos anos de 1930, quando passaram a agregar a esse título o de “maior potência financeira” (HOBBSAWN, 1995, p. 101). Mister Slang ilustra essa situação usando dados sobre a progressão da renda do povo americano entre os anos de 1909 e 1929, que pelas suas contas chegaram aos “duzentos por cento” – “em 1909 era de 35 bilhões de dólares”, estando em 1929, “em 95 bilhões” (LOBATO, 2009, p. 228).

Ainda de acordo com o personagem inglês, o nível de desenvolvimento alcançado pela indústria automobilística norte-americana só fora possível pelo investimento que desde muito cedo esse país aplicou no sistema de estradas, o que viabilizou e impulsionou a indústria e o mercado de veículos.

Sobre os demais dados apresentados pelo referido trecho do capítulo VIII de *América*, destacam-se ainda o número de quilômetros de estradas de rodagem e o valor nelas investido.

Em 1919, por exemplo, os Estados Unidos já apresentavam sistemas de estradas de cerca de 4.280.000 quilômetros (*America's Highways*, 1977, p. 106), chegando em 1930 a um total de 4.575.320 (*idem*, p.108) – valor aproximado àquele de 5 milhões anunciado pelo narrador em *América*. Além disso, as estradas de rodagem recebiam só em investimento (ou seja, desconsiderando as despesas aplicadas a sua manutenção) valores que, por vezes, ultrapassavam a quantia anunciada por Mister Slang, a saber, a de 1 bilhão de dólares (FHWA, p. 102).

Quanto ao número de habitantes dos Estados Unidos em 1930, necessário para verificar a acuracidade dos cálculos relativos ao número de metros de estrada por habitante e ao número de automóveis por habitante, o censo norte-americano informa que esta nação apresentava, na época, uma população de aproximadamente 123 milhões de habitantes (Bureau of the Census, 1931, p. 3). Porém, para que os cálculos apresentem como resultado valores semelhantes aos da narrativa (“um auto para cada 5 habitantes” e “quarenta metros de estrada por habitante”), assume-se que o narrador deve ter considerado que a população era de 130 milhões.

Se compararmos, agora, alguns desses dados com o contexto brasileiro do final da década de 1920, mesmo com o cenário político sendo o do governo de Washington Luís, cujo lema de campanha foi “governar é abrir estradas”<sup>66</sup>, e em que de fato houve uma grande virada no transporte nacional, em termos de valores investidos em infraestrutura (SERMAN, 2008, p. 18), observamos uma realidade bastante distante da americana.

O sistema de transportes existente no Brasil até a década de 1930 “havia sido moldado para atender às necessidades de uma economia primário-exportadora, promovendo a ligação entre as áreas produtoras e os portos” (OKUMURA, 2018, p. 3). Este sistema, formado majoritariamente de vias ferroviárias, apresentava, na época, uma extensão aproximada de 29.000 quilômetros<sup>67</sup> – enquanto o volume de estradas de rodagem<sup>68</sup> e o volume de estradas carroçáveis<sup>69</sup> eram compostos,

---

<sup>66</sup> Entre as ações de seu governo estavam: a radicalização do discurso antiferroviário (o que tornou os planos ferroviários mais escassos); a tributação de “insumos automobilísticos de modo a tornar o setor imune a restrições orçamentárias e flutuações da economia” (LAGONEGRO In OKUMURA, 2018, p.5); a criação do Fundo Especial para a Construção e Conservação de Estradas de Rodagem Federais, em 1927; e a construção das estradas Rio-São Paulo e Rio-Petrópolis, inauguradas, ambas, em 1928 (*ibidem*).

<sup>67</sup> Para além dos 29.000 quilômetros de extensão, o sistema rodoviário, em 1922, contava ainda com “cerca de 2.000 locomotivas e 30.000 vagões em tráfego” (disponível em: <<http://www1.dnit.gov.br/ferrovias/historico.asp>>. Acesso em: 10 junho 2020).

<sup>68</sup> Estradas para veículos automotores como: carros, caminhões, ônibus, entre outros.

<sup>69</sup> Estradas próprias para carroças e veículos de menor porte, não adequadas a veículos automotores.

respectivamente, por 2.255 e 5.917 quilômetros de extensão (dados do Ministério da Infraestrutura<sup>70</sup>). A soma de todos os quilômetros de estradas brasileiras (em que se incluem as ferroviárias, as de rodagem e as carroçáveis) resulta em um valor de 37.172, o que não chega a representar 1% do total de estradas construídas nos Estados Unidos até 1930.

Para além do baixo volume de estradas no Brasil, estas ainda contavam com problemas de infraestrutura e manutenção: “a falta de conservação de algumas, a ausência de obras de arte em outras e a construção defeituosa em quase todas determinaram a inutilização de muitas e o desaparecimento de grande parte das carroçáveis” (ibidem).

Além dos problemas anunciados, outro dizia respeito ao fato de as estradas de rodagem no Brasil serem, em sua grande maioria, paralelas às estradas ferroviárias (PAULA, 2000, p. 81). Assim, em vez de se estimular a integração intermodal de transportes, acirrava-se a competição, principalmente entre rodovias e ferrovias.

No que diz respeito à frota brasileira de veículos, até 1929, a relação dos veículos cadastrados chegava a 166.926, em que se incluem o número de automóveis, ônibus e caminhões<sup>71</sup> – número aproximadamente cento e cinquenta vezes menor do que a soma total de veículos norte-americanos.

Outros dados que também corroboram para a compreensão do cenário nacional no que diz respeito à situação das estradas e do transporte, e que ajudam a estabelecer um contraste com a situação norte-americana e, assim, visualizar a disparidade de contextos socioeconômicos, são: i) o fato de a primeira rodovia asfaltada do Brasil, a que liga as cidades do Rio de Janeiro e de Petrópolis, ter sido finalizada apenas em 1928 (SERMAN, 2008, p. 17); ii) de só termos alcançado a proporção de “um auto para cada cinco habitantes” (LOBATO, 2009, p. 75) em 2012<sup>72</sup>;

---

<sup>70</sup> Disponível em: <<https://transportes.gov.br/component/content/article/54-institucional/136-transportes-no-brasil-sintese-historica.html>>. Acesso em: 10 junho 2020.

<sup>71</sup> Esses dados são do IBGE e podem ser encontrados em sua biblioteca digital através do acesso ao link: <<https://biblioteca.ibge.gov.br/>>. No volume 3 de Estatísticas históricas do Brasil: séries econômicas, demográficas e sociais de 1550 a 1988, apontam-se dados mais detalhados para o total apresentado acima. O número de automóveis era de 105.125, o de ônibus de 2.591, o de caminhões de 2.094 e o de outros veículos (Inclusive veículos automotores de duas e três rodas, comerciais leves, para serviços especiais, importados, e outros de finalidade não identificada, exceto, no entanto, os veículos sem tração própria) de 57.116.

<sup>72</sup> Dado retirado da reportagem “País tem um carro para cada cinco habitantes”, de Cleide Silva, de 14/04/2012, para o jornal O Estado de São Paulo. Nela, a articulista afirma que a proporção era de quase dez para um nos anos de 1990, e que países desenvolvidos, como a Alemanha e os Estados Unidos, já apresentavam, nessa data, uma média de menos de dois habitantes por veículo.

e iii) de, mesmo hoje, apresentarmos uma rede de cerca de 1,7 milhões<sup>73</sup> de quilômetros de estradas e rodovias nacionais, número aproximadamente três vezes menor do que aquele que formava a rede rodoviária norte-americana da década de 1930.

Todos os dados relacionados às estradas norte-americanas que são informados pela narrativa, para além de ajudarem a compreender a reação ao mesmo tempo de espanto e de entusiasmo do narrador brasileiro frente à mobilidade de que desfrutava a população dos Estados Unidos em 1930, servem, também, para ilustrar o grau de modernização e eficiência desse país, que desde cedo investiu em estradas. Investir em estradas – vias capazes de transportar mercadorias e pessoas, de diminuir as distâncias de acesso a bens e serviços – parece ser, assim, um passo fundamental para um país que se pretende desenvolvido, ao menos no sentido que os personagens em *América* atribuem a desenvolvimento (relacionado ao seu caráter industrial, científico, econômico e financeiro), ainda mais um país de dimensões continentais como o Brasil, uma vez que “a falta de acesso fácil, rápido e de custo baixo entre os mercados produtores e consumidores acarreta a estagnação do crescimento, a perda de competitividade diante de potenciais concorrentes estrangeiros, a consequente redução dos níveis de emprego e o empobrecimento da população das regiões afetadas” (SERMAN, 2008, p. 15).

O quanto um país investe em estradas (e em sua infraestrutura), pode ser, assim, considerado um bom indicador para medir o seu nível de modernização e progresso, nos termos em que eles nos são apresentados pela narrativa. Tal discurso parece alinhado a algumas propostas do governo de Washington Luís, o que nesse caso poderia funcionar, também, como uma crítica ao Golpe Militar (que deu início ao governo de Getúlio Vargas). Isso porque valorar positivamente uma política pública característica de um sistema de governo deixa transparecer certo posicionamento por parte dos personagens – cientes e debatedores do cenário político brasileiro, como aparece em *Mister Slang e o Brasil* (1927).

Tais ideias e opiniões sobre a importância de se investir em estradas se conjugam às do narrador, que, ao refletir sobre as estradas norte-americanas, compara-as a uma rede de veias circulatórias, cuja principal função é fazer com que cada “glóbulo de sangue” – que aqui serve de metáfora para cidadão – circule pelo

---

<sup>73</sup> Dado retirado do Anuário CNT do Transporte de 2018.

organismo “sem entraves”, ao mesmo tempo em que elas são responsáveis por dar vida a todos aqueles pertencentes ao organismo – a sociedade norte-americana como um todo (LOBATO, 2009, p. 75). A corrente sanguínea já servira anos antes a Lobato como imagem para a discussão da questão do transporte no Brasil; é o que se vê, por exemplo, no artigo “Estradas”<sup>74</sup>, em que o autor diz serem estas o aparelho circulatório de um país, “um sistema de artérias e veias de um corpo [...] quanto mais perfeitas e mais bem coordenadas são elas, mais fluente é o curso das riquezas e mais rápida e sólida a prosperidade do país” (LOBATO, 2008e, p. 293). Assim, a reflexão de Lobato em 1920 permanece no livro de 1932, na voz de seus personagens.

O narrador brasileiro, ao retomar a sua reflexão sobre as estradas, afirma que sem elas “*não há país*” (LOBATO, 2009, p. 75, destaque do autor); ou ao menos um país desenvolvido, uma vez que o amplo investimento nestas se configura como uma das razões atribuídas tanto por ele quanto por Mister Slang para a riqueza e progresso dos Estados Unidos, lugar onde “o glóbulo *yankee*, aos milhões, [circula] sem folga na rede imensa de artérias e veias!” (ibidem, destaque do autor). De forma semelhante, Lobato também acreditava haver uma estreita relação entre o nível de riqueza de um país e o investimento na construção de estradas, relação que pode ser encontrada na associação que o autor faz entre a falta de prosperidade no âmbito econômico, político e moral de um país e os problemas de circulação que este mesmo país apresenta – variáveis que estão diretamente associadas, uma vez que pelas vias circulatórias “não circulam apenas as utilidades econômicas”, mas, também, outros fatores como: “a instrução e a saúde do povo” (LOBATO, 2008e, p. 293).

Nota-se que a obra não discute os processos de modernização e desenvolvimento sem um fim, mas preocupa-se em dizer para que servem e a quem servem. A riqueza norte-americana, por exemplo, que se apresenta como um dos resultados desse processo é, também, discutida pelos personagens no capítulo X dessa obra. Nele, dentre outros assuntos, fala-se sobre as universidades americanas: sua quantidade, o número de alunos e professores, e os valores do orçamento a elas destinados. Na opinião de Mister Slang, “o que a América está fazendo em matéria educativa excede o poder de previsão do cérebro humano” (ibidem). E, é desta forma que o elogio ao desenvolvimento material alcançado pelos norte-americanos nesse capítulo está relacionado com os benefícios humanos que eles podem apresentar,

---

<sup>74</sup> Artigo publicado em *O Estado de São Paulo* em 2 de abril de 1921 (VALENTE, 2010, p. 24).

algo que pode ser exemplificado pelos investimentos em educação, que refletem, segundo o inglês, o “estágio de aparelhamento cultural de que se dotou” (idem, p. 92) essa nação.

Pensando, ainda, na questão da finalidade da modernização, as ideias e reflexões dos personagens de *América*, no que concerne às discussões sobre as estradas, podem trazer algumas respostas, e são, provavelmente, motivadas pelos seguintes raciocínios: uma nação composta de um sistema eficiente de estradas faz com que cidadãos, bens e serviços circulem, ou seja, cheguem a diversos e distantes espaços da nação; com isso, o comércio cresce, impulsionando a economia desse país. Além disso, a informação, a cultura, a tecnologia, a educação, e a saúde conseguem (potencialmente) atingir mais lugares, vencendo distâncias. Enfim, a organização social (em que se incluem os aspectos político e econômico), da forma como era idealizada pelos personagens, passaria a fluir de forma otimizada, o que se tornaria um benefício àqueles que dela fazem parte.

## 2.2 Das formas de representação da modernização norte-americana

*For fifty or sixty years, then, I have upheld the Order of Things, and have done my share in supporting the human creatures' illusion that they are "going somewhere". And I am not unwilling to do so. But a truly terrible thing has occurred, which I wish to protest.*

*I do not mind going two directions at once; I do not mind growing and shrinking simultaneously; I do not mind moving, even at the disagreeable rate of sixty or seventy miles an hour. I am ready to go on doing all these things until I am felled or bulldozed. They're my job. But I do object, passionately, to being made eternal.<sup>75</sup>*

Ursula K. Le Guin (1929-2018)

"Direction of the road" in *The Wind's Twelve Quarters* (1976)

É de elogio e de celebração o tom utilizado em *América* no momento em que a obra discorre sobre os processos de modernização e sobre os modernos aparatos técnicos existentes na sociedade norte-americana entre os anos de 1920 e 1930 – de que o cinema falado e os trens subterrâneos são exemplos. Esse tom se faz notar não apenas por meio do diálogo recém-apresentado sobre as estradas, mas, também, através de vários outros momentos da narrativa em que há discussão sobre certas mudanças sociais e culturais desencadeadas direta ou indiretamente pelos processos de modernização; entre essas situações se encontram os diálogos sobre: o crescimento da indústria cinematográfica (capítulo XV), a riqueza material e intelectual das bibliotecas nacionais (capítulo VI), a prosperidade das instituições de ensino superior (capítulo X), o sistema eleitoral americano (capítulo XXI), a maior ocupação dos espaços sociais pelas mulheres (capítulo XVI), o divórcio como uma importante conquista feminina (capítulo XXV) e os acelerados processos de arquitetura e urbanização das grandes cidades norte-americanas (capítulo XXIX).

---

<sup>75</sup> Tradução minha: "Por cinquenta ou sessenta anos, tenho sustentado a Ordem das Coisas, além de ter contribuído dando suporte à ilusão das criaturas humanas de que elas estão "indo a algum lugar". E eu não estou me recusando a fazê-lo. Porém, uma coisa verdadeiramente terrível ocorreu, contra a qual desejo protestar. Não me importo de seguir duas direções ao mesmo tempo; não me importo de crescer e encolher simultaneamente; não me importo de me mover, mesmo a uma velocidade desagradável de sessenta ou setenta quilômetros por hora. Estou pronta para continuar fazendo todas essas coisas até ser derrubada ou demolida. Esses são os meus trabalhos. Mas me oponho, apaixonadamente, a ser feita eternizada".

Por ser a modernização “um processo de facetas múltiplas, que envolve mudanças em todas as áreas do pensamento e da atividade humana” (Huntington, 1975, p. 44), as situações acima mencionadas, para além de figurarem processos de modernização econômica e demográfica, associadas às mudanças nos padrões de vida e maior diversificação e especificação de atividades (idem, p. 44-45), estão relacionadas, também, ao que o autor descreveu como mudanças de níveis intelectual e social. No primeiro, “a modernização implica a tremenda expansão do conhecimento humano sobre o meio em que vive e a difusão desse conhecimento através da sociedade, por meio da crescente alfabetização, comunicação de massa e educação” (idem, p. 45). Já no segundo, a modernização “tende a suplementar a família e outros grupos primários de papéis-difusos, com associações secundárias conscientemente organizadas em funções muito mais específicas” (ibidem).

Para Huntington, ainda, todos os níveis de modernização, que aqui são entendidos como aspectos desse processo, podem ser agrupados em duas amplas categorias. A primeira se refere à mobilização social, que inclui mudança de atitudes, valores e expectativas comuns ao mundo tradicional para aquelas apresentadas pelo mundo moderno; ela é uma consequência da “alfabetização, educação, aumento da comunicação, exposição à mídia de massa, e urbanização” (idem, p. 46). A segunda está relacionada ao desenvolvimento econômico, e se refere tanto ao crescimento da atividade econômica como um todo, quanto aos rendimentos financeiros de uma sociedade; este tipo de desenvolvimento pode ser mensurado através do “produto interno bruto per capita, nível de industrialização, e nível de bem-estar individual alcançado graças a índices como o de expectativa de vida, ingestão calórica, número de hospitais e médicos” (ibidem).

Essas parecem ser as duas categorias que os personagens de *América* adotam como parâmetros para discutir e enaltecer o que chamam de desenvolvimento e progresso norte-americano.

O tom de elogio e de celebração assumido pelos personagens na apresentação de aspectos da modernização dessa sociedade, por vezes, se aproxima daquilo que Flora Süssekind chamou de “*mimesis* sem culpa” (2006, p. 24, destaque da autora), isto é, uma das formas com as quais rápidas instaurações de novas técnicas, especialmente ao final do século XIX, “repercutiram no cotidiano e na transformação da sensibilidade dos produtores culturais mais atuantes no Brasil da virada de século e dos dois primeiros decênios do século XX” (idem, p. 17). O que significa dizer que

as novas técnicas – sejam de impressão, reprodução ou difusão de obras literárias, textos jornalísticos ou aquelas utilizadas pela indústria do reclame – assim como os novos artefatos modernos (máquinas de escrever, cinematógrafos, biógrafos e fonógrafos) influenciaram os modos de produção artística de muitos autores desse período, interferindo, muitas vezes, de forma a moldar as técnicas por eles utilizadas no processo de criação de suas obras.

No caso da “*mimesis* sem culpa”, Sússekind documenta que esse procedimento ocorre quando o horizonte técnico de um determinado período de uma nação passa a enformar a sua produção cultural através da imitação, que se dá, na maioria dos casos, de forma apologética. Essa imitação acontece tanto “via representação explícita [...] dos artefatos modernos, dos novos meios de locomoção e comunicação, da nascente indústria do reclame e da imprensa empresarial que se afirma no Brasil no início do século XX” (idem, p. 15), quanto por meio do uso, nos textos literários, “de procedimentos característicos à fotografia, ao cinema, ao cartaz”, o que acaba por transformar “a própria técnica literária” (idem, p. 15). Esse processo é observado pela autora nas produções culturais, de forma geral, e nas literárias, de forma específica, quando elas passam, por exemplo, a tematizar as novas técnicas e artefatos modernos, o que se dá normalmente em tom entusiástico.

A autora encontra o que chamou de “*mimesis* sem culpa” nas obras de João do Rio, em que as narrativas não apenas tematizam os artefatos modernos e as novas técnicas, mas também são enformadas por eles, deixando transparecer certa sedução e encantamento face às novas tecnologias da época:

Os textos de João do Rio, por exemplo, mantiveram-se sempre *cheek to cheek* com os novos meios de reprodução, impressão e difusão. Não só lhes atribuíam contornos sedutores, como se deixaram marcar tecnicamente por eles [...] Outro exemplo, ainda de João do Rio, é “O dia de um homem em 1920”, texto de 1910, incluído em *Vida vertiginosa* (1911), em que se procura prefigurar, “diante desses sucessivos inventos”, o que seria um dia comum na vida de alguém dentro de uma década. Imaginam-se, então, **sistemas de palavras baseados na abreviatura, trens subterrâneos, despertadores elétricos, aeroplanos, recordes de velocidade, ascensores, uma “Companhia de Moto Contínuo<sup>76</sup>”, um jornal falante.** (SÜSSEKIND, 2006, p. 19, grifo meu).

---

<sup>76</sup> Nota minha: “O moto perpétuo [ou moto contínuo] é uma máquina que com apenas um impulso inicial entraria em movimento e nunca pararia, a não ser que a força externa o fizesse parar” (p. 2). O aparelho “tem como função [...] gerar energia autossuficiente para si mesmo”, em que “a energia consumida pelo sistema é usada completamente pelo mesmo” (DIAS, SILVA, DOURADO, SÁ, SOUSA, 2018, p. 4). Ou seja, é uma máquina de produção de movimento perpétuo, que apenas gasta apenas a energia produzida por ela mesma.

Como bem expressa a autora, as novas tecnologias da época, “os novos meios de produção, impressão e difusão”, além das várias invenções modernas, não apenas estão presentes nos textos de João do Rio, em que aparecem figurados em tom elogioso e com “contornos sedutores”, mas também moldam a sua forma literária. Isso significa dizer que os textos desse escritor “se deixam marcar tecnicamente” por essas máquinas modernas e pelos processos de modernização pelos quais passavam as principais capitais brasileiras naquela época, entre elas São Paulo e Rio de Janeiro. Na prática, segundo Sússekind, isso pode ser observado quando esse autor utiliza gêneros como a reportagem, as entrevistas e as crônicas, ou quando ele estabelece em seus textos mais literários “uma relação preferencialmente mimética com a linguagem jornalística” (idem, p. 20), notadamente em seus romances, peças e contos.

A *mimesis* sem culpa se distingue de outros três modos de representação identificados pela autora na produção literária brasileira entre os anos de 1890 e 1920.

O primeiro deles aponta para o diálogo que se faz por meio do deslocamento e/ou contraste entre a forma assumida pela obra literária e as novas técnicas e artefatos da modernidade. Este caso é ilustrado através da representação do gramofone, que o escritor Godofredo Rangel faz em seu romance *Vida ociosa* (1920). O objeto (moderno para a época) é figurado de forma deslocada de sua função habitual, dado que se encontrava quebrado, o que, de certa forma, neutralizava a sua importância no mundo que se pretendia retratar – um mundo afastado temporal e espacialmente do processo de modernização pelo qual passavam algumas capitais brasileiras nessa época.

O segundo caso é exemplificado através da postura contraditória de Olavo Bilac, que por muitos anos atuou como jornalista e cronista de muitas redações da nascente imprensa empresarial, porém, mesmo exercendo essas funções, não deixou de enxergá-las como as responsáveis pela profanação daquilo que ele acreditava ser a arte literária – aquela a que apenas almas superiores compreenderiam (idem, p. 20). Essa postura, de acordo com Sússekind, revela tanto um desprezo pelo ofício de cronista quanto pelo público leitor de jornais, postura que se acentua ainda mais pela existência de uma forte tensão entre, de um lado, o trabalho de uma categoria (da qual ele fazia parte) e, de outro, a crescente incorporação dos novos aparatos modernos na sociedade e a inserção de novas tecnologias adotadas pelo jornal para

a impressão e divulgação de seu conteúdo, tecnologias responsáveis pelo seu maior alcance e pela sua popularização. Essas novas técnicas e aparatos foram rejeitados pela produção poética de Bilac, que afirmava ser essa nova forma de se fazer jornalismo a culpada por um provável futuro afastamento dos “homens de letras das redações dos jornais” (idem, p. 21).

Ainda que houvesse um desejo, por parte de Bilac, de diferenciação entre a arte literária e os demais gêneros jornalísticos, considerados por ele menos artísticos (mesmo quando atuou como cronista), é em sua poesia que o escritor representa esse desejo de forma mais clara e intensa. Ao retratar a figura do seu tipo ideal de poeta, Olavo Bilac representa-o como alguém “que trabalha sem a mediação de aparelhos mecânicos” (idem, p. 22) – ou seja, de forma independente das novas técnicas, e do “reaparelhamento das empresas jornalísticas” (ibidem) a que ele assistiu de perto. Para reforçar o contraste entre a produção literária e jornalística, ele deixa em evidência, ainda, a figuração do poeta como artesão. É por essa postura assumida frente ao seu papel de cronista e de poeta que a forma de diálogo entre técnica literária e disseminação de novas técnicas de impressão, reprodução e difusão, no caso de Olavo Bilac, é descrita, em *Cinematógrafo de Letras*, como “recusa ou assimilação constrangida, mas remunerada” (ibidem).

O último tipo de representação, descrito pela autora como “reelaboração” (ibidem), é exemplificado através da produção de Lima Barreto. Em suas obras, assim como nas de João do Rio, há a tematização das novas técnicas e artefatos mecânicos modernos, porém, diferente deste, o tipo de figuração adotado por Barreto se dá de forma bem mais crítica, direcionada principalmente à imprensa empresarial – a grande imprensa que, a seu ver, monopolizava os meios de comunicação, se apresentando como a única a ter algo a dizer sobre os fatos e acontecimentos da época, o que tinha como consequência a limitação do alcance dos pequenos jornais. Assim, os traços estilísticos comuns ao jornalismo daquela época, “como os ganchos e frases de efeito” (idem, p. 23), são, por esse autor, reelaborados em suas obras, tanto as jornalísticas quanto as literárias, tendo como um de seus objetivos a ampliação de seu público potencial.

A “mimesis sem culpa”, em relação às outras formas de representação, é aquela que se mostra mais receptiva frente aos processos incipientes de modernização. Ela deixa em evidência o retrato quase acrítico e constantemente elogioso que alguns autores fazem desse movimento de industrialização, urbanização

e de outras mudanças que perpassaram a sociedade<sup>77</sup> de forma mais notória nas duas primeiras décadas do século XX – seja ao tematizar esse movimento, seja ao deixá-lo enformar a sua produção literária.

Apesar de o *Cinematógrafo de Letras* ter como escopo de análise a representação das novas técnicas e artefatos modernos por produções culturais dos dois primeiros decênios do século XX, *América*, publicada em 1932, adota recurso similar àquele que Sússekind identificou nas produções de João do Rio – o de “*mimesis* sem culpa”.

Esse recurso pode ser percebido nos momentos da narrativa em que há a representação dos processos de modernização, figurados, frequentemente, em tom enaltecendor, quase sem questionamentos, e sem justas relativizações – uma vez que a obra tende a comparar cenários bastante distintos, como o brasileiro e o norte-americano, em que julga o primeiro atrasado em relação ao segundo, desconsiderando, por vezes, as peculiaridades do processo de formação e modernização de cada uma dessas nações. Além disso, mais do que apresentar artefatos e técnicas modernas, *América* discute processos de modernização em maiores escalas, como o da industrialização, da urbanização e de mudanças sociais e culturais.

Assim, da mesma forma que as novas máquinas e tecnologias, que passam a fazer parte do dia-a-dia da sociedade urbana brasileira nas duas décadas iniciais do século XX – e que estão diretamente relacionadas ao processo de modernização –, apresentam-se de maneira sedutora nas narrativas de João do Rio, como destacado anteriormente, as inovadoras técnicas de industrialização e urbanização da sociedade norte-americana em meados de 1930, assim como os seus recém-inventados artefatos modernos, também são valorizados e celebrados em *América* – movimento realizado tanto por seu narrador quanto por Mister Slang. Para além da questão das estradas e da indústria automobilística, tome-se, também, como exemplo, a situação

---

<sup>77</sup> Nas principais capitais brasileiras da época, São Paulo e Rio de Janeiro, as mudanças a que fazemos referência aqui não afetaram ou beneficiaram a todos, ao contrário, apenas uma pequena parcela da população teve acesso a elas, a saber, a elite. Cenário diferente daquele encontrado nos Estados Unidos, em que muitos tiveram contato direto com as transformações daquela sociedade. Portanto, vemos que há semelhanças entre as obras de João do Rio e *América* quanto ao tom (entusiástico) adotado por seus personagens e narradores nas descrições das realidades norte-americana e brasileira (da cidade do Rio de Janeiro, no caso do escritor carioca), e não uma aproximação entre essas realidades.

das cidades subterrâneas nova-iorquinas que são discutidas no capítulo XXIII<sup>78</sup> dessa obra:

O mundo subterrâneo de Nova York vale, como maravilha, todas as sete do mundo antigo somadas. **Um sistema de viação copiado às formigas, onde as formigas nova-iorquinas trafegam incessantemente aos bilhões por ano.** Em 1930 o tráfego pelos *subways* foi de, exatamente, 1.971.845.159 formigas humanas. [...] A cidade subterrânea é de fato uma cidade subterrânea. **Nela pode uma criatura morar toda a vida sem nunca ter necessidade de vir à tona.** O comércio floresce luxuriosamente dentro da terra. Lojas de tudo – desde roupas brancas até livros. Muito livro comprei lá dentro, nos magníficos *stands* da Grand Central. **Restaurantes, hotéis, casas de calçados, de roupas feitas ou por fazer, barbeiros, engraxates, cutelarias<sup>79</sup>, hosieries<sup>80</sup>, drugstores – até agências bancárias.** Ali se desconta um cheque tão rapidamente como na superfície. Dali um homem de negócios telefona para todas as partes do mundo, como do seu escritório comercial. (LOBATO, 2009, p. 176-177, **grifos meus**)

O elogio ao processo de urbanização e à mobilidade representados pelas cidades subterrâneas de Nova Iorque pode ser encontrado logo no começo dessa citação em destaque. Ao mencionar as maravilhas do mundo antigo, o narrador não deixa de contrastá-lo com os Estados Unidos, destacando a posição atual, protagonista e, provavelmente, solitária desse país no que ele chamaria de mundo novo.

O tom apologético também se estende à descrição dos complexos sistemas da rede de *subways*, compostos, de acordo com a narrativa, por trens “de dez grandes carros metálicos”, que passam de “três em três minutos” (idem, p. 178) em cada estação. Para além de apresentarem estrutura<sup>81</sup> suficientemente engenhosa, capaz de garantir uma enorme mobilidade aos seus cidadãos, também são equipados de outros serviços semelhantes àqueles encontrados na superfície das cidades.

Diante de tal cenário, o narrador acredita ser possível considerar essa complexa rede de estações de *subways* como verdadeiras “cidades subterrâneas”, denominando-as assim, já que, em suas palavras, pode nelas uma pessoa “morar toda a vida sem nunca ter necessidade de vir à tona”. Situação que ele ilustra, no

<sup>78</sup> Capítulo intitulado: “Nova York é um cacho de cidades. Sua riqueza. Vida subterrânea. *Up Town*. O sistema de estradas de ferro metropolitanas”.

<sup>79</sup> Nota da autora. Cutelaria: Arte, ofício ou oficina de couteleiro – fabricante ou vendedor de instrumentos de corte (FERREIRA, 1999, p. 599).

<sup>80</sup> Nota da autora. *Hosieries*: plural de hosiery, termo que designa lojas em que se podem encontrar artigos como meias, meias-calças e roupas de malha (MERRIAM-WEBSTER, 2003, p. 601).

<sup>81</sup> *Estrutura* é utilizada aqui no sentido de disposição de elementos essenciais que compõem um corpo, nesse caso, concreto.

capítulo, através da narração de um experimento realizado por uma repórter que decidiu verificar “por experiência própria quanto tempo podia uma criatura viver lá” (idem, p. 177), chegando à conclusão, após oito dias, de que era desnecessário prolongar tal experimento, uma vez que poderia tanto “ter ficado oito anos” quanto “oitenta”, já que “a vida subterrânea está organizada em todos os seus detalhes tal qual a da superfície” (idem, p. 178).

A rede de *subways* de Nova Iorque serve à narrativa como exemplo (dentre outros já analisados) de um aspecto positivo e eficiente da modernização, além da alta mobilidade que ela proporciona aos indivíduos dessa cidade – formada de “cidades autônomas que ao crescerem se fundiram num só monstro” (idem, p. 176), e que só em 1930 apresentou um tráfego de “exatamente, 1.971.845.159 [de] formigas humanas” –, ela também oferece serviços que tendem a facilitar a vida de seus usuários (que não mais precisarão perder tempo indo à superfície, durante o seu trajeto, uma vez que podem encontrar nas estações aquilo de que precisam). Outro aspecto também elogiado desse sistema refere-se a sua segurança, já que “os desastres tornam-se fenômenos de raridade”, apresentando a “menor porcentagem de desastres por número de passageiros transportados [...] um ferido para quinhentos milhões de incólumes” (idem, p. 179) – informação que o narrador retira do jornal da empresa administradora da rede de *subways*, o *Subway Sun*, explicitamente mencionado no texto. Por conta dessa conjuntura, o narrador considera Nova Iorque como uma cidade única e diz serem as suas cidades subterrâneas as que melhor exemplificam a alta “capacidade de organização do povo americano” (ibidem).

Anuncia-se, assim, a eficiência dessas cidades subterrâneas que funcionam de forma análoga às da superfície, com um nível semelhante de autossuficiência e desenvolvimento. Em nenhum sentido esse aspecto do processo de modernização da nação norte-americana daquela época desaponta o narrador ou mesmo é questionado por ele; o narrador brasileiro está constantemente a se surpreender com cada novo elemento descoberto dessa sociedade (que tanto destoa da sua e que supera as suas expectativas), motivo pelo qual ele adota, na maior parte do tempo, um tom elogioso e de surpresa em suas narrações e análises desse contexto. Para uma boa compreensão de seu deslumbramento, é importante mencionarmos algumas informações adicionais sobre esse tema.

A história das linhas de *subways* se inicia, nos Estados Unidos, em 1897, quando o primeiro sistema de trens subterrâneos passa a funcionar na cidade de Boston, capital do estado de Massachusetts, composto de duas estações<sup>82</sup>.

Em Nova Iorque, o sistema de *subways* que começou a ser construído em 1900 (DuTEMPLE, 2003, p. 24), só começa a operar oficialmente em 1904 (idem, p. 25). Em meados de 1920 ele se tornara o maior do mundo, com rotas que totalizavam “201.8 miles (325 km), compared to 156.6 miles (252 km) in the London Underground, the next biggest system”<sup>83</sup>. Para termos uma noção da extensão alcançada por essa rede de *subways*, DuTemple ilustra a situação de Nova Iorque afirmando que: “If the tracks in the New York subway system had been laid end to end as a single track, they would have stretched from New York to Tennessee” (idem, p. 55)<sup>84</sup> – cidades que distam aproximadamente 1.476 km uma da outra.

Para além da grande distância alcançada por essa extensão de linhas subterrâneas, outro aspecto que chama a atenção é a sua impressionante capacidade de carga: “In a single twenty four-hour period, it could carry thirty-five million – one third of the entire population in The United States at that time” (DuTEMPLE, 2003, p. 55)<sup>85</sup>. Tais informações evidenciam que aquilo que o narrador de *América* dissera a respeito do número de pessoas que trafegaram pelo metrô de Nova Iorque, em 1930, não é exagerado, podendo, inclusive, representar a quantidade exata de usuários desse sistema naquele ano. Percebe-se em *América* uma função informativa fundamentada em dados bastante precisos.

Já no Brasil, a situação foi um pouco diferente. Começando de forma tardia<sup>86</sup>, se comparado a outras nações (a norte-americana e as europeias), a construção da

<sup>82</sup> Informação disponível no Almanaque diário da história de Massachusetts: <<https://www.massmoments.org/moment-details/nations-first-subway-opens-in-boston.html>>. Acesso em: 23 junho 2020.

<sup>83</sup> Tradução minha: “201,8 milhas (325 km), comparadas às 156,6 milhas (252 Km) do metrô de Londres, o segundo maior sistema”.

<sup>84</sup> Tradução minha: “Se as linhas do sistema de metrô de Nova York tivessem sido colocadas de ponta a ponta como uma única linha, elas se estenderiam de Nova York ao Tennessee”.

<sup>85</sup> Tradução minha: “Em um único período de vinte e quatro horas, ele poderia transportar 35 milhões de pessoas - um terço de toda a população dos Estados Unidos na época”.

<sup>86</sup> De acordo com o jornal *O Globo*, a primeira rede de metrô do país “chegou com cinco décadas de atraso”, uma vez que o Brasil já tinha, 50 anos antes, condições técnicas de implantar o metrô. “Após propostas anteriores de criação de linhas férreas circulares na capital paulista, já em 1927 surgiram projetos técnicos apresentados à prefeitura para implantar o serviço no subsolo da cidade, a mais industrializada do Brasil. Eles foram apresentados pela concessionária Light, responsável pelo transporte de bondes, sendo depois abandonados. O chamado Plano Light estabelecia a construção de vias subterrâneas interligadas às linhas dos bondes, na época o principal meio de transporte da população”. Disponível em: <<https://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/apos-6-anos-de-obras-metro-de-sao-paulo-primeiro-do-pais-inaugurado-em-1974-1273022>>. Acesso em: 24 junho 2020.

primeira rede de metrô aconteceu apenas em 1968, em São Paulo, tendo sido concluída em 1974. Essa rede possuía uma extensão aproximada de 60,2 km, distribuídos em quatro linhas, com 54 estações<sup>87</sup>. Extensão significativamente inferior às das primeiras linhas implantadas na cidade de Nova Iorque – aproximadamente cinco vezes menor. Em 2019, o número diário de passageiros do metrô de São Paulo, de acordo com o site oficial da CPTM<sup>88</sup>, foi de 5,3 milhões, o que representa uma mobilidade seis vezes menor que a capacidade de carga de passageiros das linhas de metrô de Nova Iorque dos anos iniciais da década de 1920. Em relação a sua infraestrutura, em 2019, o metrô de São Paulo chega a apresentar um sistema composto por seis linhas, que juntas cobrem 84 estações, com extensão de quase 97 quilômetros – aproximadamente seis vezes menor que a extensão das linhas de Nova Iorque em 1920.

Ainda se comparada ao cenário norte-americano, a situação do Rio de Janeiro apresenta uma realidade ainda mais distante que a de São Paulo. Tendo sido a segunda rede de metrô construída no Brasil, ela viria a ser inaugurada apenas em 1979, com uma estrutura inicial de 4,3 km de extensão, ligando apenas cinco pontos próximos da cidade<sup>89</sup>, com uma média diária de 60 mil usuários. Hoje, ano de 2020, o metrô apresenta 41 estações, em três linhas de atividade, e tem 56,5 quilômetros de extensão. Com relação ao número de passageiros, em 2019, foram transportados uma média diária que se aproxima de 1 milhão<sup>90</sup>.

Os dados aqui apresentados, que colaboram para a compreensão dos diferentes cenários (o brasileiro e o norte-americano da década de 1920-30 e, por vezes, de contextos mais atuais), não visam a estabelecer uma hierarquia entre as duas nações ou mesmo afirmar a superioridade de uma em detrimento da outra – já que cada uma delas apresenta um percurso histórico singular, que as levou a ser o que eram na época em que foram retratadas pela obra e ao que são hoje. O levantamento dessas informações e seu cotejo intencionam ilustrar com dados

---

<sup>87</sup> Informações disponíveis no site da Confederação Nacional dos Trabalhadores em Transportes e Logística, a CNTTL, em: <<https://cnttl.org.br/modal-metroviario>>. Acesso em: 24 junho 2020.

<sup>88</sup> Disponível em: <<https://www.metrocptm.com.br/com-demanda-em-alta-linhas-de-metro-ja-transportam-mais-de-53-milhoes-de-pessoas-por-dia/>>. Acesso em: 24 junho 2020.

<sup>89</sup> Disponível em: <<https://www.metrorio.com.br/Empresa/Historia>>. Acesso em: 24 junho 2020.

<sup>90</sup> Informações retiradas da tabela 728, do website do Instituto Pereira Passos, Prefeitura do Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.data.rio/datasets/movimento-m%C3%A9dio-di%C3%A1rio-de-passageiros-segundo-os-transportes-rodovi%C3%A1rio-ferrovi%C3%A1rio-hidrovi%C3%A1rio-e-aerovi%C3%A1rio-no-munic%C3%ADpio-do-rio-de-janeiro-entre-1995-2019>>. Acesso em: 24 junho 2020.

históricos aquilo que os personagens viram e a que tiveram acesso enquanto visitaram os Estados Unidos – elementos que dizem respeito à sua organização social, política, econômica e cultural.

Aquilo que decidem figurar de toda a experiência que tiveram nessa nação demonstra o posicionamento desenvolvimentista assumido pelos personagens que, em muitas situações, veem o nível de modernização a que chegou os Estados Unidos como positivo e ideal, desejável para o Brasil.

Para entendermos melhor essa questão, começemos por destacar os elementos da identidade desse narrador, que se apresenta na narrativa como um cidadão brasileiro mediano – “simples pedaço do bicho Toda-Gente” (LOBATO, 2009, p. 28), como ele mesmo se descreve – que, ao chegar aos Estados Unidos, no final da década de 1920, se encontra em estado de deslumbramento frente àquilo que vê e descobre sobre essa nação. Parte de sua comoção reflete o status de novidade que uma experiência recém-adquirida traz, própria de situações de viagem, deslocamento e descoberta, sentimento que se acentua ainda mais se considerarmos a diferença que ele percebe entre aquilo que lá encontra e a realidade de seu país de origem. A impressão é tão positiva, que ele chega a desejar que aquela fosse a realidade de seu país.

O posicionamento assumido pelo narrador e endossado por Mister Slang (principal responsável por apontar os aspectos que distinguem as duas sociedades, assim como por indicar a distância que as separa) não é exclusivo desse indivíduo brasileiro, a quem acompanhamos em *América*, mas, possivelmente, compartilhado pelo imaginário de grande parte da sociedade paulista da época, em especial, sua elite econômica e intelectual, como sugere a seguinte caracterização da elite econômica brasileira feita por Nicolau Sevcenko (2014) no trecho abaixo:

A artificialidade repentina e sem raízes da riqueza cafeeira, gerando uma metrópole complexa da noite para o dia, lançou as imaginações num vazio, em cujo âmago aspectos fragmentados das organizações metropolitanas europeias e americanas atuavam como catalisadores de uma **vontade de ser**, diante da qual as condições locais seriam sentidas antes como embaraços do que como a base e o fim de um empreendimento coletivo”. (SEVCENKO, 2014, p. 113, **grifo meu**)

O processo de metropolização de São Paulo, cidade que tem sua origem vinculada a uma aldeia jesuítica – “criteriosamente calculada para ocupar um nicho defensivo inexpugnável, pelo seu isolamento, sua posição inóspita e acesso precário”

(idem, p. 107) –, deu-se por meio das constantes reformulações estruturais pelas quais a cidade passou a partir da repentina valorização do café – “toxina estimulante no curso da aceleração industrial” (ibidem). A cultura cafeeira, no estado de São Paulo, que primeiro situou suas bases no Vale do Paraíba, para mais tarde, a partir de 1870, avançar para os vastos sertões do oeste (idem, p. 108), foi responsável por mudar radicalmente os destinos dessa comunidade, que passou a gerar riquezas nunca antes vistas. Porém, essa riqueza se concentrou em um só ponto, em sua capital, o que projetou estrategicamente a cidade como “um nó constrictor”, responsável por conectar “os vastos sertões interiores às coordenadas distantes do mercado internacional” (ibidem). São Paulo chegou a crescer numa escala impressionante, passando a pólo econômico mais dinâmico do país, além de centro político influente (onde eram decididos os destinos da República), segundo Sevcenko.

É por todos esses acontecimentos, que essa cidade se vê, da “noite para o dia”, transformada numa “metrópole complexa”, que, ao mesmo tempo em que acumula recursos e oportunidades, atraindo multidões para si, não possui infraestrutura básica para acomodá-las. Esse é um dos motivos pelo qual a cidade passa a crescer em desordem, provando não apenas o seu despreparo para a recepção desse contingente – que vem de todas as regiões do Brasil, assim como dos países platinos e dos mais variados lugares do mundo (idem, p. 109) –, mas, em muitos sentidos, provando ser um local “impróprio para um vasto assentamento humano” (idem, p. 108).

É nesse cenário ambíguo – de geração de riquezas e oportunidades, de um lado; e de acesso restrito a esses mesmos recursos, de outro –, próprio da experiência da modernidade, da forma como a descreveu Marshall Berman (2010)<sup>91</sup>, que floresce no imaginário popular dos habitantes de São Paulo, segundo afirma Sevcenko, a “vontade de ser” aquilo que outras metrópoles, que igualmente contavam com recursos financeiros abundantes e passaram por processos de urbanização

---

<sup>91</sup> Em *Tudo que é sólido desmancha no ar*, Marshall Berman afirma que ser moderno é “viver uma vida de paradoxo e contradição”, é “sentir-se fortalecido pelas imensas organizações burocráticas que detêm o poder de controlar e frequentemente destruir comunidades, valores, vidas; e ainda sentir-se compelido a enfrentar essas forças, a lutar para mudar o *seu* mundo transformando-o em *nosso* mundo” (2010, p. 22). Entre as fontes que alimentam o turbilhão da vida moderna, o autor destaca: “[...] a industrialização da produção, que transforma conhecimento científico em tecnologia, cria novos ambientes humanos e destrói antigos, acelera o próprio ritmo de vida, gera novas formas de poder corporativo e de luta de classes; a descomunal explosão demográfica, que penaliza milhões de pessoas arrancadas de seu *habitat* ancestral, empurrando-as pelos caminhos do mundo em direção a novas vidas; rápido e muitas vezes catastrófico crescimento urbano” (idem, p. 25). No capítulo 3, retornaremos à discussão de modernidade da forma como ela é entendida por Berman.

acelerada, haviam se tornado. Tal desejo se encontra, de acordo com o autor, projetado nos “aspectos fragmentados das organizações metropolitanas europeias e americanas” (SEVCENKO, 2014, p. 113), que serviam para a época como ideais a serem alcançados.

É para essas nações que a elite paulista olhava como referencial a ser seguido, porém, por conta das condições particulares em que se deram os processos de metropolização de São Paulo, essa expectativa seria sentida por grande parte de sua população, segundo afirma o autor, bem mais como um constrangimento do que “como base e o fim de um empreendimento coletivo” – já que São Paulo apresentava uma realidade bastante distante da daqueles países.

Para o narrador de *América*, o “modelo” a ser seguido eram os Estados Unidos, uma vez que os países europeus não serviriam mais de parâmetro para compreender ou mesmo mensurar tamanho grau de progresso e desenvolvimento como aquele vislumbrado por ele. Se fossem aplicadas as soluções norte-americanas à sociedade brasileira, de que são exemplos o investimento na indústria de ferro, a exploração de petróleo e a mecanização da sociedade, poderíamos também alcançar o status de nação do primeiro mundo, segundo a reflexão do narrador.

Não é a primeira vez, na obra de Lobato, que as transformações sociais, urbanísticas e as inclinações estéticas são tema de análise. Nota-se uma tendência constante a criticar atitudes copistas, a falta de análise das condições locais e a falta de alguma identidade cultural, especialmente nos centros urbanos.

Lobato apresenta em *América*, assim como em *Ideias de Jeca Tatu* (1919) e no epílogo de *O saci-pererê: resultado de um inquérito* (1918), críticas (suas e alheias) aos padrões de *belle époque* brasileira e à imitação de modelos europeus. Na obra de 1919, essas críticas aparecem, por exemplo, no artigo “A criação do estilo”, em que se discute, dentre outras ideias, a criação de uma estética nacional apartada das tendências estrangeiras. Nele lê-se: “Não é irrisório vivermos às voltas com palmetas napoleônicas, folhas de espadanas, conchas bivalves, saracoteios, rocalhas, amores, graças, pastores, anjinhos e tudo o mais que nasceu fora daqui e já teve sua época?” (2008b, p. 46). Crítica que, no epílogo da obra de 1918, aparece através do retrato que Lobato faz de um país dividido em duas zonas sociais, “a zona plagiária e a outra”, em que a primeira “arrota-se de civilizada porque montou à beira-mar um mambembe

pilharengo de civilizações alheias, e vive a epatar-se<sup>92</sup> [...] a si mesma com o uso e abuso das ideias, álcoois, sentimentos e farofas que a Europa lhe impinge em troca do café, da borracha e do cacau [...]” (2008, p. 368).

Nas obras de 1918 e de 1919, o autor criticava o que havia e podia ser observado no cenário nacional, em especial nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. Em 1932, com *América*, ele reitera a crítica, que contempla não apenas a Europa como também os Estados Unidos, a despeito das opiniões e ideias de seus personagens, que propõem que a alternativa não europeia ao modelo de desenvolvimento e urbanismo do Brasil deva ser a adoção do modelo norte-americano.

---

<sup>92</sup> Nota da autora. Aqui Lobato faz uma brincadeira/provocação linguística ao adaptar para o português o verbo francês “épater”, que pode ser traduzido por: espantar, impressionar, surpreender, etc.

### 2.3 Não mais o hilota agrícola

[...]

*Ó rodas, ó engrenagens, r-r-r-r-r-r eterno!  
 Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria!  
 Em fúria fora e dentro de mim,  
 Por todos os meus nervos dissecados fora,  
 Por todas as papilas fora de tudo com que eu sinto!  
 Tenho os lábios secos, ó grandes ruídos modernos,  
 De vos ouvir demasiadamente de perto,  
 E arde-me a cabeça de vos querer cantar com um  
 excesso  
 De expressão de todas as minhas sensações,  
 Com um excesso contemporâneo de vós, ó  
 máquinas!*

[...]

Álvaro de Campos (1890 - 1935)  
*Poemas de Álvaro de Campos* (1944)

O próximo tópico a ser analisado aqui é o da Agricultura, em razão do diálogo que este assunto possibilita com mais uma das formas de representação, que ocorre em *América*, do processo de modernização das sociedades brasileira e norte-americana. Este assunto é discutido pelo narrador e Mister Slang ainda no capítulo VIII, sendo introduzido na narrativa logo após o diálogo dos personagens sobre as estradas.

Através da conversa entre os dois personagens ficamos sabendo que nos Estados Unidos daquela época a agricultura já se encontrava mecanizada, o que, aqui, pode ser traduzido por modernizada, uma vez que o processo sofreu uma série de alterações a partir da introdução de maquinarias, tornando-se mais eficiente. De forma mais pragmática, o serviço pesado não mais precisava ser executado pelo homem ou pelo boi, sendo realizado por meio de trabalho mecânico, como anuncia Mister Slang na seguinte passagem: “As mais extensas e férteis planícies de cultura, tão bem ajeitadas para o trabalho mecânico que o serviço não mais necessita ser feito à unha humana ou casco de boi, como é clássico em matéria de agricultura” (LOBATO, 2009, p. 76).

Outro dado relevante para essa discussão e que também é abordado durante o diálogo dos personagens, refere-se à questão de a agricultura nos Estados Unidos também ser passível de constantes abalos desencadeados por crises relacionadas ao

excesso de produção – “Trigo demais, algodão demais, batatas demais, frutas demais” (ibidem). Segundo Mister Slang, isso era comum à agricultura de outros países, mas de forma mais acentuada se manifestava nos Estados Unidos, dado que lá tudo era feito pela máquina, e o excedente produzido pelas máquinas era maior que aquele não produzido por elas. Ainda assim, o impacto dessas crises nos Estados Unidos era pequeno se comparado às consequências que teriam em países cuja agricultura se dava apenas em parte de forma mecanizada, como era o caso do Brasil naquela época<sup>93</sup>, tanto que, como relatado pela narrativa, o padrão de vida do agricultor norte-americano pouco se alterava nos momentos de crise.

Além da mecanização da agricultura, outros fatores também atuaram no processo de desenvolvimento desse setor econômico nos Estados Unidos. Sendo um país, inicialmente, pouco habitado e com abundância de terras (assim como era o Brasil em seus primeiros séculos como colônia portuguesa), ele conseguiu, em pouco tempo: i) estabelecer uma elevada relação entre capital e trabalho; ii) mostrar interesse nas soluções tecnológicas que aos poucos iam surgindo; e iii) aumentar a taxa de formação de capital. Posteriormente, houve incentivo (em prol da ocupação de terras ao oeste) ao aumento populacional, em que se encorajou a migração em larga escala visando ao incremento das produções; nesta conjuntura, muitos investimentos provenientes, principalmente, de capital estrangeiro, foram atraídos e, com isso, tornou-se possível, a longo prazo, aplicar esses recursos em transporte e infraestruturas relacionadas ao desenvolvimento desse setor, que ia, aos poucos, se destacando no cenário mundial (NICHOLLS, 1971, p. 170).

Muito cedo a nação norte-americana conseguiu produzir excedentes que, graças à Revolução Industrial, encontraram seus mercados consumidores. E como havia sido o primeiro país das Américas a se emancipar politicamente (em 1776), esta nação não teve o seu desenvolvimento econômico limitado pelas restrições mercantilistas que usualmente marcaram as transações comerciais envolvendo as demais colônias europeias. Nos Estados Unidos, com a crescente produtividade

---

<sup>93</sup> A situação brasileira pode ser ilustrada pelo número de tratores existentes no Brasil até a década de 1920, que de acordo com o IBGE era de 1.706 (2006, p. 279). A mecanização do campo só foi introduzida em larga escala no Brasil a partir da década de 1970, com o aumento de produção no Centro-Oeste, estimulado, por sua vez, pelo baixo preço da terra (VIEIRA FILHO, 2017, p. 66). A mecanização ocorreu, entre outros fatores, pelo uso da técnica de calagem (responsável por corrigir a acidez do solo), pela expansão agrícola que possibilitou a tropicalização do cultivo de soja (tornando as sementes mais tolerantes ao stress climático), pelo uso de novas tecnologias no controle de novas pragas, e pela fixação biológica do nitrogênio (que possibilitou uma maior produção com um menor uso de fertilizantes, o que fez com que os custos fossem reduzidos). (idem, p. 101).

agrícola, esse setor constituiu-se “em base segura para o desenvolvimento econômico equilibrado subsequente, sem jamais transformar-se em obstáculo ao progresso generalizado” (idem, p. 171). Situação diferente da brasileira que, até 1930, teve sua economia quase que totalmente vinculada ao setor primário, representado principalmente pela cultura cafeeira, que até essa época era responsável por mais de 70% dos capitais gerados pelas exportações brasileiras (FONSECA, 1989, p. 150). Isso implica dizer que o desenvolvimento econômico aqui apresentava um fator limitante, uma vez que se encontrou quase que totalmente equilibrado (ou sustentado) por aquilo que Mister Slang chamou de “perna magra do L” (LOBATO, 2009, p. 84), sendo o “L” um dos tipos de representação gráfica de um sistema de equilíbrio econômico baseado nas exportações de um país – como mostra a próxima figura.

FIGURA 5 – ESTATÍSTICAS COMERCIAIS BRASILEIRAS



*Gráfico apresentado por Mister Slang ao narrador representando as exportações brasileiras retirado de um livro de estatísticas comerciais, segundo ele mesmo informou. (LOBATO, 2009, p. 84)*

A haste do “L”, no caso do Brasil, representa a grande concentração de volumes de exportação do café, que se comparada aos “cepinhos” de baixo desse mesmo “L” (referentes à exportação de commodities como: “cacau, couros, mate, sementes oleaginosas e mais quireras que o Brasil vende para o exterior” (ibidem)), deixa em evidência a dependência econômica do país, que se encontrava fortemente apoiado sobre um único produto, o que permite entrever sua frágil posição econômica, uma vez que, como afirma o inglês, “o fraquear dessa perna determinará a maior crise econômica do Brasil” (ibidem). E foi exatamente o que aconteceu no início dos anos de 1930, como reflexo da crise mundial de 1929, em que a queda dos preços das sacas de café (de 200 mil réis, em 1929, para 21 mil réis, em 1930) fez com que a média da receita da exportação brasileira, que era, entre os anos de 1927 e 1930, de US\$ 422 milhões de dólares (tendo o café participado com quase 70% desse volume de exportação, o que equivale a uma receita de US\$ 293 milhões de dólares), caísse quase pela metade no quadriênio seguinte (que foi de 1931 a 1934), chegando a US\$ 156 milhões de dólares<sup>94</sup>. Neste cenário, segundo Mister Slang, o café acabava se tornando obstáculo para um progresso generalizado, já que, para além de ocupar uma posição frágil – dado o sistema econômico brasileiro ter se apoiado massivamente nele –, a cultura cafeeira também excluiu ou limitou a possibilidade de desenvolvimento de outras culturas e, mesmo, de outros setores econômicos.

Até o advento da cultura cafeeira no Brasil, o país não teve um papel semelhante àquele desempenhado pelos Estados Unidos no cenário global, seja por razões geográficas, políticas, históricas, sociais ou culturais (NICHOLLS, 1972, p. 171). Os ciclos econômicos brasileiros anteriores ao do café, como o do açúcar e o do ouro, por exemplo, não deixaram benefícios econômicos duradouros para o Brasil – retornando depois de seus *booms* (crescimento rápido no nível de uma atividade econômica) a simples economias de subsistência –, tendo contribuído pouco para a conservação e expansão da infraestrutura necessária para manter estes ou próximos ciclos em funcionamento; além disso, a concorrência estrangeira para estes ciclos se apresentou de forma mais eficiente, ultrapassando o Brasil em técnica de produção, o que teve como uma de suas consequências, a perda de mercados (ibidem).

---

<sup>94</sup> Matéria de autoria de Marcelo Beledeli para o Jornal do Comércio de 24 de outubro de 2019. Disponível em: <[https://www.jornaldocomercio.com/\\_conteudo/economia/2019/10/709138-crise-acaba-com-era-de-ouro-do-cafe-no-brasil.html](https://www.jornaldocomercio.com/_conteudo/economia/2019/10/709138-crise-acaba-com-era-de-ouro-do-cafe-no-brasil.html)>. Acesso em: 01 julho 2020.

Apesar de apresentarmos um cenário similar aos dos Estados Unidos, no que diz respeito à exploração e subsequente exaustão de terras e à corrida para o oeste, uma das grandes diferenças entre a situação brasileira e a norte-americana foi a utilização feita por cada uma dessas nações dos lucros obtidos durante o desenvolvimento das diversas culturas agrícolas. Enquanto os Estados Unidos utilizaram esse capital para investir na sua infraestrutura social (transporte, educação e serviços públicos rurais), o mesmo não foi feito no Brasil (idem, p. 172). Outra diferença reside na aplicação de tecnologias mais defensivas do solo – utilizadas nos Estados Unidos quando a escassez de terra tornou-se uma realidade –, que pressupõem o acesso à orientação do uso dessa técnica por parte dos agricultores, para que ela se dê de forma eficiente e efetiva (ibidem). Esse movimento garantiu que as terras não fossem mais abandonadas depois de exauridas.

A situação anteriormente apresentada, observada pelo ponto de vista de um historiador, também se encontra figurada no discurso de Mister Slang, que afirma que a intensificação do processo de industrialização não trouxe, para os Estados Unidos, o “abandono dos campos” (LOBATO, 2009, p. 76) – o que ele constata ao observar as plantações de milho nos arredores de Washington, concebendo-as sob o prisma da ciência: “Pela simples inspeção visual percebe-se que já não subsiste nada que seja rotina. Tudo, desde a escolha da semente até a ceifa, está se fazendo de acordo com o que preceitua a experimentação científica” (ibidem).

Se o investimento em tecnologias agrícolas contribuiu para o desenvolvimento desse setor econômico nos Estados Unidos, a sua negligência concorre, junto a outros aspectos, para fundamentar o subdesenvolvimento brasileiro.

Ainda que filiado às práticas de uma política desenvolvimentista<sup>95</sup>, predomina no imaginário econômico norte-americano um alinhamento a uma ideologia liberal,

---

<sup>95</sup> Bresser-Pereira (2016) defende a existência de no mínimo quatro modelos de estado desenvolvimentista. Aquele adotado pelos Estados Unidos, depois de sua independência, é chamado de modelo *central retardatário*, que caracterizou, também, países como Alemanha, Itália e Suécia – em que se verificou um alto grau de intervenção do Estado no desenvolvimento da economia desses países. De forma pragmática, esse modelo pode ser aplicado à nação norte-americana porque lá o mercado interno foi reservado quase que totalmente para indústria nacional. Desta forma, ainda que o papel do Estado nunca tenha sido tão claro – dado a ideologia liberal ser predominante nesse cenário, o que acarretou em uma “ocultação sistemática do papel do Estado” (p. 9) no processo de industrialização desse país –, ele foi decisivo. A proteção da indústria americana, para a sua própria promoção, só terminou em 1939, quando, entre outros aspectos, essa nação baixou suas tarifas alfandegárias (ibidem).

associada ao capitalismo industrial<sup>96</sup>, que teve entre seus resultados, de acordo com Bresser-Pereira (2016): i) o surgimento da ideia de nação, no plano social; ii) a formação do estado-nação, no plano político; e iii) “o início de um processo histórico novo – o desenvolvimento econômico” (idem, p. 3) – contexto que se configura a partir das novas realidades políticas e econômicas tão próprias da modernidade (ibidem). Se nesta concepção, o sentido de nação está associado a “uma sociedade politicamente organizada que partilha uma história e um destino comum” (ibidem), e o Estado, através de sua Constituição e leis, a um sistema que garante que esta sociedade funcione, o desenvolvimento econômico é o processo pelo qual se dá a acumulação de capital, acompanhado da incorporação e desenvolvimento de tecnologias responsáveis por melhorar, a longo prazo, o padrão de vida da população (ibidem).

Tendo por base essa lógica desenvolvimentista, Mister Slang afirma que o agricultor nos Estados Unidos nunca cessaria de querer mais, não importando o quanto ele já ganhasse – “Ganhará quanto? Cinco, 6 dólares por dia. Não está contente, é claro. Como não o estará quando seu salário subir a 10 ou 20” (LOBATO, 2009, p. 76) – uma vez que, em suas palavras, “é da natureza humana, e condição do progresso, a dissatisfação do presente, com ânsia demais para o futuro” (ibidem). Percebe-se, neste momento, que a forma que ele escolhe para caracterizar o agricultor norte-americano não se limita a essa categoria, servindo, também, para descrever o comportamento da maioria dos indivíduos que pertencem a essa sociedade – representada, na obra, não apenas como uma sociedade de consumo, mas como uma sociedade consumista, que adota um estilo de vida orientado para a aquisição excessiva de bens e serviços não diretamente relacionados à sobrevivência, os chamados supérfluos: “temos o americano transformado em freguês possível e forçado do milhão de coisas novas que em escala sempre maior a indústria lança. Comprar, comprar – ter coisas, mais coisas” (idem, p. 245).

Ensejada pelo sistema capitalista, essa sociedade incita em seus cidadãos certa atitude de insatisfação material, em que, de acordo com o inglês, “cada criatura na América sente-se autorizada e é provocada [através da propaganda] a ter o que o

---

<sup>96</sup> O capitalismo industrial tem seu auge com a Revolução Industrial e predomina no cenário mundial até meados do século XX (BRESSER-PEREIRA, 2011b, p. 14). Essa fase do capitalismo é marcada, entre outros aspectos, pela: expansão e desenvolvimento do setor de transportes, aumento da produtividade, existência de excedentes de produção e acumulação de capitais (idem, 2011a, p. 5).

vizinho tem” (ibidem), sendo estimulados (por uma estrutura econômica-política-social-cultural) a sempre querer mais. É essa a análise que faz Mister Slang:

– O grande orgulho do americano está nisso, neste alto padrão de vida jamais alcançado em país nenhum e sempre julgado sonho inatingível [...] – Que é coisa inédita, não me resta a menor dúvida. Cri porque vi e estou vendo. E duvido que sem ver alguém o creia. A América é a terra do ver para crer. (LOBATO, 2009, p. 78)

O “alto padrão de vida” alcançado pelo agricultor norte-americano se deve, dentre outros fatores já mencionados por Mister Slang, à introdução da máquina como instrumento de produção, o que acarretou na permanência de muitos trabalhadores no campo, ainda que os Estados Unidos estivessem vivenciando um contexto de alta expansão industrial. Estimulado pelas novas técnicas e tecnologias capazes de otimizar a sua produtividade, facilitada pela mecanização de suas atividades cotidianas, o agricultor escolhe não abandonar o campo, já que esse setor, assim como o industrial, também lhe fornece condições de prosperidade financeira. O trabalhador do campo, a quem o inglês chama de “hilota agrícola” (idem, p. 77) (termo utilizado para se referir ao antigo servo grego), não mais desenvolve o trabalho bruto, que agora fora transferido para a máquina, restando a ele a responsabilidade de conduzir a máquina e garantir seu bom funcionamento.

Nesse momento da narrativa, para se pensar sobre a realidade do homem do campo anterior à existência da máquina, Mister Slang evoca a famosa pintura de La Bruyère<sup>97</sup> (ibidem) – referindo-se à forma como este autor francês retratou em sua obra, no final do século XVII, o homem do campo. Lobato, logo após a menção desse autor em *América*, insere em nota de rodapé, desde a primeira edição do livro, uma passagem da obra *Les Caractères ou les Mœurs de ce siècle*, de Jean de La Bruyère, que está localizada no versículo 128 do capítulo “De l’Homme”, na qual se lê:

L’on voit certains animaux farouches, des mâles et des femelles, répandus par la campagne, noirs, livides et tout brulés du soleil, attachés à la terre qu’ils fouillent et qu’ils remuent avec une opiniâtreté invincible: ils ont comme une voix articulée et quand ils se lèvent sur leurs pieds, ils montrent une face

---

<sup>97</sup> Jean de La Bruyère (1645-1696) foi advogado, professor e também escritor. Esse autor francês é principalmente conhecido por sua obra *Les Caractères ou les Mœurs de ce siècle* (1688). Usualmente denominado moralista, La Bruyère é conhecido como um observador dos costumes sociais da França do século XVII (LA BRUYÈRE, 2019, p.7).

humaine, et en effet, ils sont des hommes (La Bruyère – De l'Homme)<sup>98</sup>  
(LOBATO, 2009, p. 77)

Tal nota parece servir para elucidar a percepção que Mister Slang tem de ser esse trabalhador rural, anterior à mecanização agrícola, comparável a figuras menos civilizadas ou animalizadas – seja por seu comportamento, seja pelos tipos de funções que ele executa (manuais e associadas ao uso da força) –, podendo, inclusive, ser confundido com “certos animais ferozes”. Explicita-se, nesse momento, o uso da figura de linguagem de zoomorfização, que consta na passagem retirada da obra do autor francês e que é pelo inglês Mister Slang reiterado na descrição do “hilota agrícola”.

Seguindo esta visão determinista, ao mesmo tempo em que o inglês aproxima a sua ideia de homem do campo pré-mecanizado à de La Bruyère, ele a distancia da ideia de homem do campo pós-mecanizado, que agora transfere o trabalho bruto para a máquina, numa dinâmica de modernização inerente ao processo civilizatório, o qual, na opinião de Mister Slang, haveria certamente de “chocar ao bom La Bruyère se [ele] ressuscitasse!” (LOBATO, 2009, p. 77).

É como resposta a essa referência que o narrador afirma não ser necessário retornar até a França de La Bruyère para encontrar tipos que representem o homem do campo tal como o autor francês os figurou, ou seja, trabalhadores do campo que fazem uso de sua força física, e não da máquina, para desenvolver suas atividades. No Brasil, por exemplo, o trabalhador rural é considerado pelo narrador um sujeito que ocupa o último lugar na escala social, sendo caracterizado como: doente (passível de infecções parasitárias), sem cultura, e sem esperança de um futuro melhor. Esse sujeito – “morador de casebre de palha, sem mobília, sem conforto, sem assoalho, sem teto”, que “não tem nada além de dívidas na venda – eternas dívidas”, uma vez que recebe “salário irrisório” (ibidem) – é, em alguns aspectos, a própria figuração que Lobato fez do jeca, personificação do sertanejo, no artigo “Urupês”, de 1915, e na obra *Jéca tatuzinho*, de 1924.

Em “Urupês”, por exemplo, Lobato caracteriza o Jeca Tatu como o parasita da terra – aquele que a usa, dela tudo retira, e nada deixa; ainda que o autor, nesse mesmo artigo, estivesse mais inclinado a depreciar a representação romântica que se

---

<sup>98</sup> Tradução minha: “Vemos certos animais ferozes, machos e fêmeas, espalhados no campo, negros, lívidos e todos queimados pelo sol, presos à terra que eles escavam e que agitam com uma obstinação invencível: eles têm como uma voz articulada e, quando se levantam, mostram um rosto humano e, de fato, são homens” (LOBATO, 2009, p. 77). A passagem transcrita pela citação se encontra na página 263 da edição de 1688 (LA BRUYÈRE).

fazia do sertanejo, do que a criticá-lo diretamente<sup>99</sup>. Para o narrador de “Urupês”, o Jeca vai numa direção contrária ao progresso, uma vez que é figurado como inapto ao trabalho.

Porém, ao reavaliar o tipo de figuração feita em relação ao Jeca, Lobato passa a adotar diferentes posturas. Entre elas, a que se encontra no prefácio da primeira edição de *Urupês* (1918), em que o autor, ao tentar se redimir, problematiza a representação que ele mesmo fizera do sertanejo, alegando que ele “não é assim”, mas apenas se encontra nesse estado – o que Lobato justifica pela falta de acesso à saúde e ao saneamento. Outra, ainda no movimento de se desculpar com o caboclo – ou produzir um outro discurso que caracterizasse o sertanejo levando em consideração outros problemas sociais, relacionados com o saneamento básico –, acontece em *Jéca tatuzinho* (1924), em que, com a ajuda de um médico, reabilita-se o sertanejo; e, reabilitado, ele prospera:

Por ocasião das campanhas de saneamento, o próprio Monteiro Lobato retoma sua criatura, passando a limpo o velho Jeca, compreendo-o agora à luz de um outro contexto: o da saúde pública brasileira, corroída pelas endemias. ‘O Jeca não é assim, está assim’ é a forma de lapidar que resume o reequacionamento lobatiano da questão. (LAJOLO, 2000, p. 54)

A forma que o narrador de *América* escolhe para representar o “nosso jeca” (LOBATO, 2009, p. 77), mantém-se bem mais próxima daquela utilizada por Lobato em *Jéca tatuzinho*, do que àquela adotada pelo artigo “Urupês”. Ao mesmo tempo em que o narrador afirma ser a condição social do caboclo bastante desfavorável, ele também parece compreender algumas das razões que fazem com que o jeca ocupe essa posição e nela permaneça. Para esse personagem, é injusto acusar o jeca de não ter poder aquisitivo e de não ter cultura; afinal, como poderia ser diferente, dado o abandono que o sertanejo sofre das instituições governamentais? Soma-se a isso a baixa remuneração que, segundo o narrador, o nosso “camarada” recebe (ibidem).

A comparação continua com a observação de que o nosso jeca, se comparado ao jeca americano, não apenas realiza um trabalho mais penoso (sem uso da máquina e “de sol a sol” (ibidem)), mas também recebe muito menos que o seu par americano – enquanto este ganha “no mínimo 5 dólares por oito horas de trabalho. O nosso jeca

---

<sup>99</sup> Para Lobato, em “Urupês”, a representação que se fazia do caboclo se distanciava em muito de seu aspecto real. Assim, é como se Lobato estivesse criticando o tipo literário (figurado como o herói do caboclisto que, a seu ver, nada mais é do que a evolução do herói pintado por Alencar, na construção do indianismo), e não o tipo social (HEY, 2020, p. 5).

[...] apanha, em média, 2 mil-réis, que ao câmbio de 10 mil-réis por dólar correspondem a 20 centavos – a vigésima quinta parte do jeca americano!” (ibidem).

Dessa forma, a falta de mecanização do campo brasileiro não parece ser a única que corrobora para um cenário de modernização tardia (se comparada à nação norte-americana), mas também, o próprio tratamento que o homem do campo recebia no Brasil.

Na sequência da narrativa, o próximo assunto discutido foram as habitações rurais dos Estados Unidos do final da década de 1920, que, como afirma o narrador, em nada diferem das urbanas, com todas as comodidades “modernas” que se possa imaginar: “O rádio para a captação da voz do mundo e supressão do isolamento antigo, a máquina de lavar, a máquina de passar, a máquina de aspirar pó, a máquina de lustrar, a máquina de descascar laranjas, a máquina de matar mosquitos... E, fora, a máquina de devorar milhas – esse Ford inconcebível” (idem, p. 78).

Diferentemente da caracterização anterior, a saber, com a função de reduzir o uso da força no trabalho e, assim, facilitar o desenvolvimento das atividades econômicas, a máquina agora aparece representada como um instrumento que aproxima as pessoas; seja quando ilustrada através do automóvel – que possibilita às pessoas vencerem distâncias em períodos menores de tempo –, seja quando exemplificada através do rádio – que consegue conectar diferentes áreas que passam a compartilhar das mesmas informações, notícias e produções culturais que circulam pela nação –, ou ainda no momento em que é figurada pelos demais artefatos modernos enumerados no trecho anterior – que se apresentam como facilitadores da vida doméstica rural assim como o fazem na vida doméstica urbana. Dessa maneira, podemos afirmar que a modernidade está sendo representada, neste momento da narrativa, como um processo capaz de diminuir as distâncias entre o mundo rural e urbano, dando mostras de que eles partilham, ainda que em diferentes proporções, da experiência da modernidade.

Do ponto de vista do narrador, as comodidades modernas estão todas associadas à existência de maquinismos, perceptível pela ênfase dada no discurso por meio da repetição do substantivo “máquina” durante a enumeração dos artefatos tecnológicos encontráveis tanto nas habitações rurais quanto nas urbanas – já que para ele as habitações rurais “em nada diferem das urbanas” (ibidem). Esclarece-se, neste ponto, não apenas a estreita relação que o narrador percebe haver entre vida moderna e máquina – como se aquela não fosse possível sem esta –, mas, também,

a própria concepção que ele tem sobre o significado de modernidade ou vida moderna. Para ele, por estar tão intimamente ligada à existência da máquina, a modernidade apresenta-se de modo positivo (constantemente elogiada e admirada, sendo até este ponto da narrativa pouco questionada<sup>100</sup>), atuando como elemento facilitador da vida social e econômica de uma nação, sendo, dessa forma, responsável por aproximar o ser humano a uma vida mais civilizada (e, portanto, menos animalizada) – que exija menor ocorrência de trabalho manual e de uso da força.

Os artefatos modernos, símbolos do processo de modernização norte-americana, são representados, também, como fatores de distinção e ascensão social; sintetizados, principalmente, na figura do Ford (“cabrito de aço mais abundante nesta terra de Tio Sam do que besouros num país tropical” (ibidem)). A existência dessas tecnologias em uma sociedade e a possibilidade que seus cidadãos têm de adquiri-las a preços baixos, proporciona a eles um alto padrão social de vida, que de acordo com Mister Slang, “jamais fora alcançado em país nenhum” (ibidem). Padrão de vida que não apenas garante um alto poder de compra, mas que também possibilita um maior acesso aos serviços de saúde e educação, além de proporcionar uma expectativa de estabilidade política e econômica. É dessa forma que, para os personagens, a melhora no padrão de vida de um sujeito ou de uma nação está fortemente associada ao grau de dependência que eles têm da máquina – quanto mais se encontram dependentes de seu uso, mais modernos eles se apresentam.

Mister Slang, ao concordar com o narrador, percebe que o uso intensivo da máquina implicou a modernização de diversos setores da economia e da sociedade norte-americana. O progresso visto nos Estados Unidos e que, para ele, ainda não é encontrável em nenhum outro país, é resultado do uso extensivo que ali se faz dos novos artefatos modernos:

Tudo consequência lógica do aumento da eficiência do homem graças ao uso progressivo da máquina. Segundo os cálculos, está o americano com um índice de eficiência igual a 42, quando o do europeu é igual a 13 e o do homem natural é igual a 1. Cada americano produz tanto quanto 42 homens naturais, isto é, 42 homens desmaquinados, que só usam os músculos que Deus lhes deu. (LOBATO, 2009, p. 78)

---

<sup>100</sup> A crítica ao processo de modernização, em *América*, se apresenta de forma mais significativa nos momentos finais da narrativa, em que os personagens discutem, dentre outros assuntos, sobre: o consumo em excesso, o abuso de crédito, a “standardização” cultural, e a perda da individualidade. Esses tópicos serão apresentados e analisados no terceiro capítulo desta dissertação.

É nesse momento, porém, como em poucos na narrativa, que o narrador aponta para um possível aspecto negativo relacionado ao uso da máquina. Mostrando-se contrário à atitude entusiástica de Mister Slang (presente na última citação), ele acredita que tudo aquilo era excessivo e que, graças ao uso extensivo das máquinas, uma crise geral emergiria, algo que, em suas palavras, ele ouvira toda a gente prever (ibidem). Ao que Mister Slang objeta ser a opinião de Toda-Gente um erro.

O raciocínio que pode ser estabelecido a partir das ideias e opiniões do narrador (que, para Mister Slang, é o mesmo raciocínio desenvolvido por Toda-Gente, representantes do senso comum, “o único animal de estupidez maior que a do peru (ibidem)), é de que a máquina viria, com o tempo, a substituir o homem, uma vez que já o ultrapassava em força de trabalho, como apontado por Mister Slang na passagem anterior – ideia que não deixara de rondar o imaginário popular, visto que o medo das máquinas parece ser tão antigo quanto o processo de industrialização das sociedades.

Para ilustrar melhor essa situação e o raciocínio a que chegou o narrador (junto a Toda-Gente), cito dois momentos da História Ocidental em que esse imaginário esteve presente de forma decisiva, seja como fator desencadeador de ações revoltosas (i), seja como propulsor de novas ideias que serviram para desafiar a ordem econômica vigente (ii). O primeiro deles refere-se à primeira fase da Revolução Industrial, no início do século XIX, em que trabalhadores da indústria têxtil inglesa, levados pela ideia de que as máquinas causariam quedas salariais (já que a partir daquele momento elas poderiam ser operadas por profissionais menos capacitados) e/ou perdas de postos de trabalho (já que as máquinas poderiam desempenhar as funções antes atribuídas aos trabalhadores), destruíram várias máquinas para protestar contra as mudanças advindas dos novos processos técnicos de industrialização, automação, informatização e de inclusão de novas tecnologias – os trabalhadores ingleses que aderiram a esse movimento (o Ludismo) ficaram conhecidos como *Luddites*. O segundo momento ocorreu em meados do século XIX, quando Karl Marx, em seu *O capital* (1867), afirmou que o processo de acumulação de capital, facilitado pelo uso extensivo da máquina, produziria constantemente um “exército industrial de reserva” (p. 673) (uma espécie de massa de desempregados temporários, a que ele chamou também de “superpopulação relativa” (ibidem)). Esse exército, representante da força de trabalho excedente à necessidade de produção, de acordo com o autor, sempre se apresentaria ao sistema capitalista como

disponível, ainda que “dizimado durante parte do ano pelo mais desumano trabalho forçado e, durante a outra parte, degradado pela falta de trabalho” (ibidem). Essa massa de desempregados, que se encontraria em situação vulnerável, contribuiria, por sua vez, para a inibição de reivindicações trabalhistas, assim como, para a diminuição dos salários dos trabalhadores, o que se explica através da relação de oferta e demanda, em que as variações dos ordenados dependeriam fundamentalmente da expansão e contração do número desse exército. Assim, para Marx, a existência de um “exército industrial de reserva” desmente a crença econômica liberal de que haveria liberdade ou mesmo disponibilidade de trabalho para todos, uma vez que o capitalismo se alimentava desse exército para se manter em posição hegemônica.

Porém, contrariando muitas das ideias estabelecidas por Marx, dados recentes, que analisam a relação entre acumulação de capital, desemprego e salário médio, apresentam outros resultados. Eles indicam, entre outros aspectos que, “quanto maior é o estoque de capital per capita em uma economia, maior é o salário médio” (GONÇALVES, GUIMARÃES, 2008 p. 36). Em países desenvolvidos, por exemplo, “há mais capital, mais máquinas e os salários são muito mais altos e o desemprego não é maior que em países com pouco capital” (ibidem).

No intuito de desmistificar a questão levantada pelo narrador, Mister Slang argumenta – utilizando ideias econômicas liberais – que sempre houve crise no trabalho, seja ela decorrente do uso extensivo da máquina ou não, sendo que o estado de crise “não passa dum lógico efeito de lentidão da adaptação humana” (LOBATO, 2009, p. 78), querendo, com isso, dizer que quanto mais rápido o ser humano se adaptar às novas condições de trabalho, colocadas, principalmente, com o advento das inovações tecnológicas, menos ele sentirá a crise.

Em seguida, o inglês tece um raciocínio sobre a chamada ‘crise do trabalho’, que para ele não passa de um simples deslocamento de atividades, como podemos ver a partir do trecho abaixo:

Cada vez que aparece alguma nova máquina, ou nova invenção – e progredir é isso, maquinar, inventar –, criam-se condições novas de vida, que provocam deslocamentos de homens. Quando apareceu o automóvel, milhares de cocheiros foram deslocados das suas boleias, milhares de tratadores de cavalos foram para o olho da rua. **Crise? Deslocamento apenas. A máquina nova não veio diminuir o trabalho, sim aumentá-lo, como os fatos o provam. Apenas criou trabalho novo.** Surgiu a tarefa nova do *chauffeur*, e as dos reparadores de carros, lavadores, vendedores de gasolina

e todo esse mundo da indústria automotora. E aqui temos o ponto. Os cocheiros e mais homens postos à margem pelo auto foram em número tremendamente inferior ao dos homens chamados a desempenhar as tarefas novas que o automobilismo criou. (idem, p. 79, **grifo meu**)

A evolução nos processos de produção, que num primeiro momento se apresenta e é entendida como crise do trabalho (em especial por aqueles que são diretamente afetados por ela), e as consequentes mudanças nos salários e na natureza dos empregos não são fenômenos recentes, assim como não o é aquilo que Mister Slang chamou de ‘deslocamento’ de trabalho – que se resume na perda rápida e significativa de postos de emprego em um dado momento, para no seguinte criar outros que não foram previamente imaginados. Essa história começa bem antes da Revolução Industrial, como ilustra o trecho abaixo:

Antes de domesticar as primeiras plantas selvagens (ou seja, adaptá-las ao cultivo agrícola), há cerca de 11.000 anos atrás, os homens viviam em pequenos bandos nômades de caçadores-coletores. Por volta daquela data, segundo nos relata o biólogo Jared Diamond em seu livro *Guns, Germs, and Steel*, foram domesticadas as primeiras espécies de plantas na região da Eurásia, dando origem à agricultura e ao sedentarismo. A domesticação das plantas, dentre várias consequências, diminuiu a utilidade dos caçadores para os bandos, apesar de não eliminá-la completamente. Não era mais preciso tanta gente correndo pela mata ou se aventurando pelos rios atrás de alimento. Ao proporcionar comida de modo mais farto e fácil, a domesticação das plantas – um avanço tecnológico importantíssimo – **gerou provavelmente a primeira onda de re-alocação de emprego mundial**. Caiu a demanda pelos serviços dos caçadores-coletores e cresceu a necessidade de agricultores. (GONÇALVES, GUIMARÃES, 2008, p. 36, **grifo meu**)

Mister Slang parece orientar o seu raciocínio sobre deslocamento de trabalho (que ele não considera ser uma crise), em teorias da Economia semelhantes àquelas defendidas pelos autores da citação anterior, que afirmam que a perda de um posto de trabalho gera um novo tipo de trabalho antes inimaginável – situação ilustrada na citação acima pela redução do número de caçadores-coletores, e o consequente aumento do número de agricultores. Além disso, e ainda de acordo com as ideias de Mister Slang sobre o assunto, constituir-se-ia em um erro pensar que as máquinas viriam, com o passar do tempo, a roubar o trabalho dos homens, pois isso implicaria na ideia de que o tipo de atividade e número de postos de trabalho são algo fixo, quando, para ele, não o são — isso porque, como afirmam os autores, “ainda não se encontraram limites para as possibilidades de se produzir mais, ou de se produzir coisas diferentes” (idem, p. 39)

Aquilo que o narrador chama de crise, e Mister Slang de deslocamento, é mais uma dentre outras facetas da modernidade que se vê representada nesta obra. Nesse momento, por meio do impasse de ideias dos personagens, ela é vista como uma experiência contraditória. Ao mesmo tempo em que é descrita como uma espécie de ameaça a uma pretensa estabilidade (representada pela perda de empregos), ela é também avaliada como uma situação capaz de criar novas oportunidades (novos empregos).

## 2.4 A modernização da arte – canned music

[...]

*Tal como a água, o gás e a eletricidade, vindos de longe, chegam a nossas casas, com um gesto quase imperceptível da mão, para nos servirem, assim recebemos também, através de um pequeno gesto, quase um sinal, imagens ou sequências sonoras que, do mesmo modo, depois nos deixarão*

[...]

Paul Valéry (1871 - 1945)<sup>101</sup>  
*Pièces sur l'art* (1934)

Para exemplificar aquilo que chamou de “deslocamento de trabalho” (LOBATO, 2009, p. 79), Mister Slang relata ainda um caso envolvendo o surgimento e a popularização repentina do cinema falado, ocorrido nos Estados Unidos entre as décadas de 1920 e 1930. Em um curto espaço de tempo, e em razão do advento da reprodução mecânica da voz dos personagens e outros sons nos filmes, os músicos empregados pela indústria cinematográfica com a função de produzir, durante a exibição das películas, os mais variados sons (música incidental, trilha sonora, ruídos, etc.), foram demitidos do trabalho que até então realizavam.

Destituídos de seus antigos empregos, esses músicos entenderam a situação não como ‘deslocamento’ – forma como Mister Slang a designa –, mas como crise, o que (segundo a percepção distanciada do inglês) os impeliu a “berrar, a declamar, a insistir pela volta atrás”, reivindicação que Mister Slang acreditava ser a “marcha a ré contra todas as leis da avançada humana” (idem). Segundo Mister Slang, “esses velhos sopradores de canudos de metal amarelo, esfregadores de cordas de tripa, bochechadores de flautas, marteladores de teclados” (ibidem) eram, na época do cinema mudo, os “homens que tiravam de cordas de tripa e canudos de latão sons combinados segundo certas regras, com as quais substituíam, para o ouvido dos espectadores, os sons articulados que *deviam* sair das bocas dos personagens” (ibidem, grifo do autor).

---

<sup>101</sup> Tradução de João Barrento in BENJAMIN, Walter. *Estética e sociologia da arte*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 13.

Ao se referir aos músicos de orquestra, Mister Slang os caracteriza com adjetivos detratores que servem ao fim de ridicularizar, não propriamente a arte que eles produzem, mas os seus atos repetidos (soprar, esfregar, bochechar, martelar) e o material de que é feito o seu instrumento de trabalho (canudo de metal, corda de tripa). De forma um tanto quanto caricata, as descrições funcionam como recursos argumentativos de Mister Slang contra a inércia de grande parte de uma classe frente às mudanças no cenário tecnológico, cultural e econômico – que nesse episódio se vê simbolizada por muitos dos músicos de orquestra que se recusavam a aceitar a inserção da *canned music* nos cinemas. Esses recursos que, pelo jogo de palavras, trazem certo humor ao texto, também expressam a insensibilidade do inglês quanto à situação de dificuldade econômica enfrentada pelos músicos com a perda de seus empregos em tempos de crise; além disso, podem comunicar também a sua falta de interesse pelo produto musical, seja ele mecânico ou artesanal.

Na opinião do inglês, o que os músicos deveriam ter feito, em vez de reclamar, era “compreender os tempos e adaptarem-se às novas condições” (ibidem), uma vez que a própria função que até então exerciam era resultado da evolução do cinema, que também chegara a existir em sua versão não musicalizada – de acordo com o inglês, “por ser chocante para o público que tanta gente da tela falasse sem que nenhum som fosse ouvido, houve a necessidade de criar um corpo de milhares e milhares de “tapeadores” sônicos” (ibidem, grifo do autor).

Novamente, para reforçar o seu argumento, Mister Slang qualifica a função desempenhada pelos músicos de forma pejorativa. Ao chamá-los de “tapeadores sônicos”, o inglês está a diminuir valorativamente o seu trabalho, como se esse estivesse limitado à função de ocupar os silêncios deixados pelas películas na época do cinema mudo, não apresentando com isso grande valor artístico e, uma vez que o cinema aprendera a falar, a antiga ocupação dos músicos, seguindo essa lógica, tornar-se-ia obsoleta, descartável, e, portanto, substituível. Sobre esse assunto ainda, MARTINS (2015) afirma que

Se a atitude dos músicos cobria uma falha do cinema e era portanto uma “tapeação” do público, ela merecia chegar ao fim. Para intensificar o argumento, Mr. Slang se refere a eles e a seus instrumentos por meio de termos depreciativos, tais como tapeadores, velharia, instrumentos feitos de corda de tripa (o que, mesmo sem ser falso, é nomeado de forma depreciativa). Seguindo o argumento de Mr. Slang, se os músicos são tapeadores, sua eliminação é positiva. O que é negativo, segundo ele, é a

atitude dos músicos de resistência à “evolução” das técnicas de sincronia entre som e imagem. (p. 70)

Para Mister Slang, o cinema estava a completar a sua “viagem evolutiva” no momento em que aprendera a falar (idem p. 80) – da simples e silenciosa projeção de imagens em movimento, ao acompanhamento de música ao vivo, e mesmo da produção de efeitos especiais, da narração e da inserção dos diálogos presentes entre as cenas. E chegando “à reprodução da voz”, segundo Mister Slang, “muito naturalmente, teve que dispensar o concurso dos “tapeadores”” (ibidem).

Mister Slang esperava que os músicos se conformassem com a existência das novas formas de reprodução musical, simbolizadas, na época, pela música em lata (também conhecida como *recorded music* ou *canned music*) que ia, aos poucos, ganhando espaço no cenário cultural norte-americano. Para o inglês, ao contrário do que proclamavam os músicos insatisfeitos com a realidade que se apresentava, a popularização da *canned music* não deveria ser concebida como a morte da música, mas antes, como a existência de “mais música, [...] multiplicação da música – música para todos, mais barata – e melhor” (idem, p. 80). O recurso argumentativo utilizado por Mister Slang nessa passagem insiste na suposta democratização da indústria musical, em oposição ao elitismo de uma arte feita por poucos e que alcançava, por esse motivo, um público reduzido.

Cita-se, nesse momento da narrativa, a campanha dos músicos em prol da manutenção da música ao vivo nos cinemas. As manifestações, empreendidas por meio de pressões exercidas pelos sindicatos (representados, principalmente, pela *American Federation of Musicians*<sup>102</sup>, cujo alcance Mister Slang deprecia), vinham a público através de anúncios e reportagens veiculadas nos principais jornais da época. Entre essas formas de protesto, reproduz-se, em *América*, uma peça publicitária intitulada “Making musical mince meat”<sup>103</sup> (idem, p. 236) – título provocativo que compara as novas formas de reprodução musical à fabricação de carne enlatada. Nessa peça, atesta-se, entre outros fatores, para a inferioridade da música enlatada frente à música ao vivo, sendo anunciado ainda que os custos dos ingressos para o público continuariam os mesmos, de forma a não ser justificável que uma performance considerada, pela Associação e seus afiliados, tão superior fosse preterida: “And now,

---

<sup>102</sup> Sindicato que representa os músicos profissionais nos Estados Unidos. Disponível em: <<https://www.afm.org/>>. Acesso em: 07 julho 2020.

<sup>103</sup> Tradução minha: “Preparo de carne picada musical”.

the music-loving public, buy your theatre tickets and sit there waiting IN VAIN for the old familiar, thrilling turning-up of the orchestra... listening IN VAIN for Living Music which only living musicians can play”<sup>104</sup> (ibidem). Ao final do texto, há um apelo àqueles que igualmente se opõem à eliminação da música ao vivo dos cinemas, pede-se a eles que se juntem ao movimento, como forma de mostrar seu desacordo em relação àquilo que se anuncia como a morte da “gloriosa arte da música” nos Estados Unidos (ibidem). A ilustração que acompanha o artigo mostra a música de orquestra sendo processada de maneira a fornecer como resultado a *canned music*, técnica análoga à utilizada na fabricação de carne enlatada, implicando na ideia de que a música de lata não apresenta a mesma qualidade que a música ao vivo, da mesma maneira que a carne processada não é melhor do que sua versão não enlatada (ainda que naquele tempo – e hoje – ela possa ser considerada mais prática, acessível, facilitadora da alimentação cotidiana).

As ideias apresentadas em *América* quanto à nova condição dos músicos nessa sociedade de rápida maquinização podem ser encontradas em vários artigos de jornais norte-americanos dos anos de 1930. Destaco, agora, duas dessas matérias que abordaram a questão.

A primeira delas, intitulada “To discuss canned music”<sup>105</sup>, aparece nas páginas do *The New York Times*, no dia 8 de janeiro de 1930, e compõe-se de uma pequena nota cujo propósito é divulgar a conferência a ser realizada pela Federação Americana de Trabalho, que terá entre os seus temas a discussão da situação de desemprego dos músicos ocasionada pelo advento do cinema falado. A nota também informa que aproximadamente um quarto dos músicos fora retirado dos teatros americanos por conta do que eles chamam de música de lata ou música mecânica (que é a música gravada). Nessa mesma matéria, Joseph N. Weber (vice-presidente do conselho e líder da American Music Association – a Associação Americana de Música) opina que a música mecânica já atingira o seu ponto de saturação, e afirma que as pessoas desejavam que as orquestras voltassem aos teatros: “eles [o público] querem a música que só é possível através do talento humano que eles podem ver e ouvir”<sup>106</sup>.

---

<sup>104</sup> Tradução minha: “E agora, o público amante da música, compre seus ingressos de teatro e sente-se lá esperando EM VÃO pela antiga e emocionante performance da orquestra ... ouvindo EM VÃO a música ao vivo que apenas músicos de carne e osso podem tocar”.

<sup>105</sup> Tradução minha: “Para se discutir a música mecanizada”.

<sup>106</sup> O que consta no original é “They want the music that is possible only through human talent that they can see and hear”.

Em uma segunda peça publicitária da Associação, num editorial do *The New York Times*, de 10 de novembro de 1930, intitulado “O Fairest Flower! No Sooner Blown but Blasted”<sup>107</sup>, também se argumenta que a música de orquestra perdera espaço na cena cultural norte-americana para a música mecanizada. Num apelo em prol da música de orquestra, o texto insta os leitores a resistirem à mecanização: “devemos continuar a nutrir e valorizar essa bela flor [referência à música tocada pelas orquestras] ou devemos deixá-la se rebaixar e morrer sob a maldição servida por robôs mecânicos?”<sup>108</sup>. Ao final dessa peça, encontra-se um pequeno formulário que permite o registro do leitor na Liga de Defesa da Música, associação que intenciona angariar adeptos à manutenção da música ao vivo nos teatros – esse mesmo formulário também se encontra reproduzido pelo artigo anteriormente mencionado, *Making music mince meat*.

As imagens a seguir representam os dois artigos citados nos discursos dos personagens:

---

<sup>107</sup> O título desse anúncio é o verso inicial do poema *The Pity of It On the Death of a fair Infant*, do poeta John Milton (1608-1674). “Ó Flor Mais Justa! Mal floresceu, e já se encontra amaldiçoada”, tradução minha.

<sup>108</sup> Tem-se no original: “Shall we continue to nurture and cherish this beautiful flower, or shall we let it dwindle and die under blighting *Canned Music* poured out by mechanical Robots?”.

FIGURA 6 – “TO DISCUSS CANNED MUSIC”

## TO DISCUSS ‘CANNED MUSIC.’

Federation of Labor Council Will  
Take Up Musicians’ Cause.

ST. PETERSBURG, Fla., Jan. 7 (AP).—“Canned music” in theatres will be one of the principal matters to be discussed by the executive council of the American Federation of Labor at a ten-day conference that begins here tomorrow.

Joseph N. Weber of New York, eighth vice president of the council and head of the American Federation of Musicians, said tonight that machine-made music “already has thrown approximately one-fourth of the organized musicians out of American theatres.”

“I think it has about reached its saturation point,” he said. “Already people are voicing their desire for a return of orchestras to the theatres. They want the music that is possible only through human talent that they can see and hear.”

Unemployment, injunctions, child labor and world peace also are expected to come up for discussion by the council, which is composed of President William Green of the Federation, Frank Morrison, secretary; Martin F. Ryan, treasurer, and eight vice presidents.

(“To discuss canned music”. *The New York Times*. New York, EUA, 8 de janeiro de 1930).

FIGURA 7 – “O FAIREST FLOWER! NO SOONER BLOWN BUT BLASTED”



## “O Fairest Flower! No Sooner Blown but Blasted!”

**G**OOD MUSIC in our country has grown to a glorious blossoming.

American orchestras, American musicians now rank with the finest in the world. Shall we *continue* to nurture and cherish this beautiful flower, or shall we let it dwindle and die under blighting *Canned Music* poured out by mechanical Robots?

Which do *you* prefer for the money you pay at the theatre box office? The stirring performance of *Living Music* played and felt by flesh-and-blood musicians, or a strident din from the throat of a heartless piece of machinery? Shall it be glamor or clamor?

Millions of men and women who love *real* music are demanding that it shall *not* be blighted . . . demanding that they shall *not* be deprived of enjoy-

ment to which they're entitled. These millions are giving force to their demands by enrolling in the Music Defense League. *You* can swell this chorus of protest by mailing this coupon today. Do it!

AMERICAN FEDERATION OF MUSICIANS  
1440 Broadway, New York, N. Y.

Gentlemen: Without further obligation on my part, please enroll my name in the Music Defense League as one who is opposed to the elimination of Living Music from the Theatre.

Name .....

Address .....

City..... State.....

## THE AMERICAN FEDERATION OF MUSICIANS

(Comprising 140,000 professional musicians in the United States and Canada)  
JOSEPH N. WEBER, President, 1440 Broadway, New York, N. Y.

(“O Fairest Flower! No sooner Blown but Blasted!”. *The New York Times*. New York, EUA, 10 de novembro de 1930)<sup>109</sup>.

<sup>109</sup> As imagens dos artigos de jornal, aqui apresentadas, são da pesquisa da Profa. Dra. Milena Ribeiro Martins, que gentilmente as disponibilizou.

Os autores das duas peças publicitárias mostram-se favoráveis à manutenção das orquestras nos cinemas, acreditando que elas produzem aquilo que eles consideram ser a verdadeira música, manual e artística, ou seja, a música destituída de caráter maquinal, ao menos, no que diz respeito a sua reproduzibilidade por meios técnicos. O contraste entre esses dois tipos de música se faz ainda mais evidente no segundo artigo, em que se indaga, de forma tendenciosa, a preferência do público: “Which do you prefer for the money you pay at the theatre box office? The stirring performance of Living Music played and felt by flesh-and-blood musicians, or a strident din from the throat of a heartless piece of machinery”<sup>110</sup>. Associa-se, nessa passagem, a música de orquestra à música natural, uma vez que produzida por seres humanos, e a música gravada a uma performance menos natural e, portanto, menos artística, dado o seu caráter mecânico – de maneira a afirmar que a máquina não consegue produzir a arte superior que apenas músicos de carne e osso são capazes.

A imagem que acompanha essa última peça reforça o argumento transmitido pelo texto. Nela, um jardineiro mecânico (simbolizando a *canned music*) rega uma árvore (referência ao futuro da “cultura musical americana”) (MARTINS, 2015, p. 74-75); tal ação, em vez de fazer com que a planta dê frutos (mais produções musicais de qualidade) e, assim, prospere, acaba por destruí-la – movimento que, analogamente, a Associação acreditava estar acontecendo com a música de orquestra por conta do avanço da música enlatada.

Dessa última peça publicitária (*O Fairest Flower! No Sooner Blown but Blasted*) são as imagens que aparecem nas páginas 234 e 235 de *América* (localizadas no capítulo XXXI). Denuncia-se, nelas, em ordem de apresentação: i) a chegada da *recorded music* aos cinemas e a subsequente expulsão dos músicos de orquestra de lá; ii) o casamento oportunista entre a indústria cinematográfica e a música enlatada (que rendia àquela despesas menores e, portanto, lucros maiores do que os obtidos com a música de orquestra); iii) o encantamento que a música enlatada exercia sobre o público inocente (representado na imagem através de crianças sendo atraídas pelo flautista mágico<sup>111</sup>, que é a própria figuração da “canned music”); iv) a destruição da

<sup>110</sup> Tradução minha: “O que você prefere pelo dinheiro que paga na bilheteria do cinema? A emocionante performance de música ao vivo, tocada e sentida por músicos de carne e osso, ou um ruído estridente vindo da garganta de uma máquina sem coração”.

<sup>111</sup> Referência ao conto folclórico “*O Flautista de Hamelin*”, reescrito pelos Irmãos Grimm e, mais tarde, em 1933, adaptado para o curta metragem de animação produzido pela Walt Disney. A imagem do flautista de Hamelin é utilizada, na charge, em *América*, de forma a ilustrar os tipos de perigos a que a população estaria exposta ao se deixar seduzir pela música enlatada (encarnada na própria figura do

cultura musical americana com o ingresso da música enlatada nos cinemas; e v) a representação da *canned music* como uma forma de reprodução artística incapaz de produzir arte de verdade, o que se justifica, na charge, pelo aspecto robótico/mecânico tanto do artista quanto de seu trabalho.

Essas ilustrações, assim como a peça publicitária (*Making musical mince meat*), estampadas nas páginas de *América*, comprovam que Lobato não apenas teve acesso aos artigos do *The New York Times*, mas também, utilizou-os para construir a sua obra que, como discutido pelo primeiro capítulo desse trabalho, é formada por diálogos que apresentam “temas, notícias e ideias circulantes nos Estados Unidos do final dos anos 1920 e início dos anos 1930” (MARTINS, 2014, p. 252). Os conteúdos desses artigos, no que diz respeito ao plano interno da obra, ajudam a construir a imagem de uma colcha de retalhos, em que cada retalho conta uma história (ou faz um comentário sobre algum aspecto desse país) que, por sua vez, é oriunda de diversas fontes (os retalhos) – que apresentam os mais variados assuntos. Os retalhos, nesse novo texto, *América*, passarão por uma ressignificação, orientarão ou serão submetidos às avaliações e pontos de vistas do narrador e de Mister Slang quanto às discussões que seus temas suscitam e, a partir disso, ajudarão a criar uma imagem multifacetada da nação norte-americana. O retrato a que aqui fazemos referência será discutido com maior profundidade pelo terceiro capítulo desse trabalho.

Assim, ao incorporar a *América* discussões presentes no cotidiano norte-americano da época, o autor deixa em evidência alguns dos aspectos que formam essa nação, de maneira a esboçar o seu retrato, ou ainda, construir no imaginário do público leitor um quadro em que se revelam alguns dos principais elementos que compunham o país naquele momento – mostrando, assim, do que os Estados Unidos eram feito: “a apropriação do texto alheio revela um desejo de traduzir a América para os brasileiros por meio dos homens e das ideias com que Lobato conviveu, das ideias que conheceu e com as quais se pôs em diálogo” (ibidem).

Nesse sentido, a imagem dos Estados Unidos criada pela narrativa lobatiana, ou a ‘grande narrativa norte-americana’<sup>112</sup>, é formada, para além do que Mister Slang

---

flautista), servindo, também, de metáfora ao silêncio deixado na rua em memória das crianças desaparecidas, como forma de dizer que a música ali nunca mais seria tocada, ao menos, não aquela considerada a música de verdade (já que a *canned music* não o era).

<sup>112</sup> Há no final do primeiro capítulo dessa dissertação a apresentação de uma outra possível leitura sobre os intertextos que compõem a estrutura de *América*: eles são compreendidos como integrantes

e o narrador mostram, relatam e/ou discutem, a partir daquilo que os próprios cidadãos norte-americanos manifestam: opiniões, ideias, críticas e notícias que transitavam por essa nação (através, principalmente, da imprensa) e que a ela diziam respeito; tanto se considerarmos, aqui, a leitura de *América* fecundada pelo conhecimento dos intertextos (investigando as fontes e os conteúdos de seus intertextos que, como já vimos, podem ser identificados como oriundos do *The New York Times* e, possivelmente, de outros jornais ainda não identificados), quanto se apenas nos detivermos na análise daquilo que a obra de Lobato mais explicitamente apresenta, como, por exemplo, as imagens retiradas de artigos de periódicos norte-americanos e a peça publicitária – impressas em *América* –, que ajudam, no momento em que aparecem na narrativa, a ilustrar a situação dos músicos naquele contexto de mecanização da música do cinema.

Ao inserir nos diálogos dos personagens de *América* a discussão de questões que circulavam nos Estados Unidos, o autor deixa refletir, consciente ou inconscientemente, a atualidade de sua obra. Dessa maneira, as discussões são motivadas por assuntos que fizeram parte do entorno não só dos personagens, mas também da sociedade norte-americana da época – principalmente se trouxermos para a interpretação de *América* as ideias figuradas pelo capítulo VIII, claramente atuais para o momento vivido pelos cidadãos daquele país (registradas nos jornais dos anos de 1930, como mostramos).

Entre as passagens da narrativa que mostram que os conteúdos discutidos pelos personagens em *América* são atuais, encontra-se o testemunho dado por Mister Slang. No capítulo VIII, por exemplo, o inglês afirma estar a par de toda a discussão sobre a revolução que a *canned music* estava causando no cenário industrial e cultural da nação, confirmando a sua condição de leitor de jornais americanos, assim como de crítico das ideias que circulavam nos Estados Unidos daquela época: “Tenho acompanhado a guerra contra a música em lata, como eles chamam à coisa nova. É

---

de uma narrativa de encaixe (da forma como a definiu Todorov em *As estruturas narrativas*), ou seja, como pequenas narrativas encaixadas que, conectadas pela sequência de ideias da narrativa encaixante, ora se contradizem, ora se opõem, ora se complementam de maneira a formar uma grande representação dos Estados Unidos da época. Essa leitura destinada em primeiro momento ao caráter intertextual da obra pode ser ampliada ao seu aspecto representacional, que privilegia as análises das representações que a obra faz do modo norte-americano de vida, da modernização e modernidade dos/nos Estados Unidos. Ler *América* como uma narrativa encaixante é, de certa forma, afirmar ser ela uma *mimese* da ‘grande narrativa norte-americana’ – que os americanos contam a si mesmos e aos estrangeiros, e que os estrangeiros também contam a outros estrangeiros e aos próprios norte-americanos.

extremamente pitoresca essa campanha promovida pela American Music Association, mas serve apenas para divertir o público” (LOBATO, 2009, p. 80).

Mister Slang mostra-se, através de suas falas, incrédulo quanto à possibilidade de haver retrocessos nesse movimento de implementação e disseminação de novas tecnologias no cenário cultural norte-americano, simbolizadas, nesse episódio, pela modernização dos processos de reprodução musical que, a partir, daquele momento, também passaram a ocorrer por meios técnicos; da mesma forma como também não houve a volta dos antigos copiadores de manuscritos quanto ao aparecimento da imprensa de Gutenberg, ou mesmo o retorno “dos antigos cocheiros de tálburis, caleças, vitórias, landaus e *coupés*” (ibidem) com o surgimento do automóvel (exemplos que, retirados da História, são utilizados pelo próprio Mister Slang com a intenção de dar maior força e sustentação à sua tese).

O inglês, naquele momento um “terrível e incondicional amigo do progresso” (ibidem), considera as manifestações da American Music Association apenas como mais uma forma de distração para o público que acompanhava de perto, através dos jornais, essa “guerra contra a música em lata”. Em sua opinião, esta disputa se configura como uma causa perdida para os músicos, uma vez que a música em lata não se adequaria às exigências dos músicos de orquestra; ocorreria o processo inverso, no qual os músicos teriam que aceitar os novos tempos, conformando-se a sua nova conjuntura, a saber, a de serem cada vez mais obsoletos nos teatros: “Desse exército de músicos sem trabalho os espertos cortaram a cabeleira e insinuaram-se pelos novos campos que a “música em lata” abriu. Estão salvos. Os outros, esperançosos de que a humanidade depois dum passo à frente lhes atenda à grita e volte atrás, esses estão perdidos” (idem, p. 81, destaque do autor).

A campanha empreendida pelos “antigos copiadores de manuscritos” – “convencidos de que seria melhor para o mundo a conservação da classe de copistas do que o desenvolvimento da arte gráfica mecânica” (idem, p. 80) –, quando comparada ironicamente na narrativa à campanha dos músicos, serve ao inglês como um argumento que fortalece o seu ponto de vista em relação às ideias que giravam em torno da discussão sobre o conceito de “deslocamento de trabalho”, já que para Mister Slang, a humanidade não poderia ter evoluído se continuasse a conservar as antigas formas. No caso dos copistas, se levado adiante o projeto de manutenção dessa classe, talvez não tivéssemos visto o surgimento dos datilógrafos e, em seguida, dos microcomputadores, de acordo com a argumentação de Mister Slang.

Como vimos, em relação às opiniões emitidas pelos articulistas das três matérias anteriormente apresentadas – *Making musical mince meat, To discuss canned music* e *O Fairest Flower! No sooner blown but Blasted* –, Mister Slang se posiciona de forma contrária aos argumentos desses textos, porque não acreditava que a orquestra de músicos deveria voltar aos teatros: “já não há mais lugar para eles nos cinemas, onde modulavam nos seus velhíssimos instrumentos músicas dolentes, enquanto os personagens mudos da tela fingiam falar” (idem, p. 79). Igualmente, o inglês não acreditava que a música ao vivo morreria sufocada pela música mecanizada, mas sim, que os músicos se adequariam a uma nova realidade, a saber, a do cinema falado: “Breve, os fundos dessa sociedade estarão esgotados e os músicos, afinal, no bom caminho – isto é, à procura de novas ocupações. Só isso têm eles a fazer – adaptarem-se. Resistir às correntes do tempo vale por inépcia supina. Não há tal morte da música, como eles proclamam” (ibidem).

Porém, nem todos pensavam como Mister Slang. Para parte da sociedade norte-americana da época – ao menos para os músicos que tocavam ao vivo nos teatros durante a exibição dos filmes, e para os apoiadores da campanha em prol da manutenção das orquestras nos cinemas –, a música era apenas considerada como uma das grandes artes quando performada à maneira de orquestra (reprodução manual de uma composição previamente criada), em oposição a sua reprodução por meio de maquinarias industriais que tinham entre suas funções a padronização da performance musical, mostrando como um de seus resultados a privação do público da oportunidade de acompanhar cada apresentação como um espetáculo único, produto de uma manifestação que eles (seus executores) acreditavam ser genuinamente artística – ainda que a orquestra estivesse a apresentar, exibição após exibição de determinada película, uma mesma obra.

Ao qualificar a música enlatada como uma arte menor ou nem mesmo considerá-la como arte, a Liga de Defesa da Música, nos Estados Unidos, parece adotar como critérios de sua avaliação certa reflexão que pairava no imaginário artístico e popular da época quanto à percepção de a reprodutibilidade da música por meios técnicos ser inferior à arte considerada genuína – aquela a que apenas os músicos humanos, em apresentações ao vivo, eram capazes de realizar, quase como uma forma de declarar que a máquina não é capaz de produzir arte, ao menos não a arte que esteja à altura da produzida pelas orquestras, como se apontasse para a falta de alguns elementos na música gravada que estão presentes na música ao vivo e que

a tornam superior. As reflexões que geram esse tipo de percepção encontram, posteriormente, respaldo nas teorias e ideias discutidas por obras de autores como Walter Benjamin (1892-1940).

Em seu ensaio “A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica” (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit*), de 1936, Benjamin discorre, entre outros assuntos, sobre a forma como os meios técnicos afetaram aquilo que ele conceituou como “aura” da obra de arte – característica que, segundo o autor, todas elas possuem –, associada à ideia de “singularidade”, “autenticidade” e “unicidade”. Em outras palavras, a “aura” está relacionada com “o aqui e o agora da obra de arte – a existência única no lugar onde se encontra” (BENJAMIN, 2017, p. 13). E são exatamente essas as características da obra de arte que o autor afirma faltar ao produto dos novos meios de reprodução, por mais perfeita que se apresentasse.

O “aqui e o agora” da obra de arte original são aspectos que, segundo Benjamin, encerram a sua autenticidade (idem, p. 14), revelam o caráter de sua singularidade, visto não ser possível reproduzir a autenticidade de uma obra – “tudo o que se relaciona com a autenticidade escapa à possibilidade de reprodução técnica, e naturalmente não só técnica [mas também manual]” (ibidem). A autenticidade é, assim, descrita como a essência de tudo que a obra “comporta de transmissível desde a sua origem, da duração material à qualidade de testemunho histórico” (idem, p. 15). Para o autor, todas essas ideias podem ser compreendidas através do conceito de “aura”, uma vez que é a aura da obra de arte que se vê enfraquecida na época em que a sua reprodução técnica é uma possibilidade.

Já no início de seu ensaio, Benjamin afirma que a obra de arte sempre foi reproduzível – “sempre os homens puderam copiar o que outros tinham feito. Essa imitação foi também praticada por alunos que queriam exercitar-se nas artes, pelos mestres para a divulgação de suas obras, enfim, por terceiros movidos pela ganância do lucro” (idem, p. 12). A novidade do período histórico vivenciado por Benjamin (e representado pela narrativa *América*) repousa na reprodução da obra de arte por meios técnicos:

Por volta de 1900 a reprodução técnica tinha alcançado um nível em que não só começou a transformar em seu objeto a totalidade das obras de arte do passado e a submeter a sua repercussão às mais profundas transformações, como também conquistou um lugar próprio entre os modos de produção artística. (idem, p. 13)

Com o advento da reprodução técnica, muitas das obras de arte produzidas no passado ganharam maior visibilidade, sendo inclusive atualizadas para o momento em que sua reprodução por meios técnicos tornou-se uma realidade – as atualizações eram pautadas, entre outros aspectos, em transformações que possibilitaram a existência de diferentes e novas formas de repercussão, o que acontecia, por exemplo, quando a obra de arte era reproduzida através da fotografia ou do disco.

Tanto a reprodução da obra de arte por meios técnicos quanto a arte cinematográfica – dois tipos de manifestação artística que diferem não apenas entre si, como também da obra de arte em sua forma tradicional – conquistaram “um lugar próprio entre os modos de produção artística”, o que modificou, até mesmo, a maneira como eles foram subsequentemente avaliados, a partir daquele momento, segundo suas próprias lógicas estruturantes e não mais através da obra de arte em sua forma tradicional<sup>113</sup>, uma vez que alteravam a própria natureza do objeto artístico:

Se anteriormente se tinha gasto muita perspicácia inútil para resolver a questão de saber se a fotografia seria ou não uma arte – sem primeiro ter perguntado **se a descoberta da fotografia não teria alterado totalmente a natureza da arte** –, em breve os teóricos do cinema retomaram a mesma questão prematura (idem, p. 24, **grifo meu**).

A possibilidade de reproduzir por meios técnicos a obra de arte, figurada na obra lobatiana pela música em lata, assim como a própria arte cinematográfica, seguindo a argumentação de Benjamin, não deveriam ser mensuradas ou valoradas criticamente através dos antigos parâmetros utilizados para se discutir as formas mais tradicionais de arte, pois estas apontam para uma existência diferente da daquelas.

---

<sup>113</sup> No ensaio de 1936, Benjamin afirma que o modo primitivo de integração da obra de arte no contexto da tradição encontrava sua expressão no culto, que nada mais era do que a própria formulação da ideia de aura – “o aparecimento único de algo distante, por muito perto que esteja” (idem, p. 18) –, usada para referenciar a impossibilidade de aproximação entre o objeto/ sujeito cultuado e o praticante do culto, o que analogamente, aqui, refere-se à obra de arte e ao seu espectador: “Por natureza, ele [o culto] não deixa de ser “distância, por mais perto que esteja”. A proximidade, que é possível estabelecer com a matéria em nada prejudica a distância que conserva depois de seu aparecimento” (ibidem). É desta forma que, segundo o autor, “o valor singular da obra de arte “autêntica” tem seu fundamento no ritual, em que ela teve o seu valor de uso original e primeiro” (ibidem). Porém, com a secularização da arte, observam-se algumas mudanças, o que antes era entendido como valor de culto fora substituído pela ideia de autenticidade, e ao chegarmos na era da possibilidade de reprodução técnica da obra de arte, vemos a sua emancipação, “pela primeira vez na história universal, da sua existência parasitária no ritual” (idem, p. 19). Ao retirar da obra de arte o seu valor de culto, as novas formas de produção artística (reprodução técnica e cinema) repercutem na estrutura das formas tradicionais de arte, pois “a obra de arte reproduzida será cada vez mais uma obra orientada para a reprodução” (ibidem) e não mais para o culto e/ou busca da chamada “autenticidade”.

De acordo ainda com o texto de Benjamin, o cinema, e não apenas a reprodução técnica, se vê destituído de sua aura, já que ela “depende do seu aqui e agora” (idem, p. 27), sem que se possa haver cópia da aura. Pela primeira vez, “o homem [ator de cinema] vê-se na situação de ter que atuar e viver totalmente por si” (ibidem), sem a vigência do público espectador, como ocorre no teatro – em que “a aura que rodeia Macbeth no palco não se separa da que, para o público presente, envolve o ator que o representa”<sup>114</sup> (ibidem) –, ocupando o seu lugar a aparelhagem, símbolo da modernização das estruturas sociais e culturais. Na arte cinematográfica, segundo o autor, “desaparece a aura do intérprete, e com ela simultaneamente a do seu personagem” (ibidem).

Se aceitarmos a argumentação de Benjamin como um modo de compreender o conflito que se representa em *América* no que diz respeito à mecanização da música do cinema, não só a reprodução técnica da música estaria destituída de um elemento capaz de aproximá-la das formas mais tradicionais de arte, ou mesmo daquilo que se compreendia por arte (ou arte superior) naquela época, mas também as exposições cinematográficas igualmente careceriam de aura. Dessa maneira, aquilo que os músicos de orquestra contestam em relação à música em lata, na obra lobatiana – colocando em questão o seu pertencimento ao rol de manifestações artísticas ditas superiores –, poderia ser interrogado à própria arte cinematográfica, de que estes músicos costumavam se servir em suas performances.

O cinema, compreendido como um espetáculo, desde a montagem da película até o momento de sua exibição, tem sua existência essencialmente vinculada a máquinas e seus processos – “aparelhagem de iluminação, auxiliares estranhos à própria ação, etc.” (idem, p. 33) –, o que em termos de “visão não mediata da realidade” (idem, p. 34) e de ausência de “uma existência única no lugar em que se encontra” (idem, p. 13) (possibilitada pelo aqui e agora que dão condições para a presença da aura na obra de arte), equipara-se às técnicas de reprodução de arte duramente criticadas pelos músicos de orquestra em *América*.

Tais aproximações permitem identificar e qualificar os argumentos utilizados pelos músicos para atacar e desvalorizar a música gravada como frágeis e relativos, uma vez que oportunamente direcionados a um único nicho, a saber, àquele que

---

<sup>114</sup> Segundo Benjamin, “o público só se identifica com o mundo do ator na medida em que se identifica com a aparelhagem. Assume, portanto, a atitude desta: a atitude de quem avalia capacidades” (idem, p. 26).

concerne à própria permanência dos músicos nos teatros, a *canned music*. Assim, apesar de os músicos depreciarem a reprodução mecânica da música no cinema, essa reclamação não se estende ao conjunto ou mesmo a todos os tipos de reprodução técnica – o que incluiria, seguindo esse raciocínio, o próprio questionamento da arte cinematográfica da qual eles se servem –, mas apenas àquela que lhes afeta e interessa diretamente, a música mecanizada.

O aspecto positivo que, ao mesmo tempo, é também aquele que aponta para a maior independência da reprodução técnica em relação ao original – de um lado defendido por Mister Slang e de outro refutado pelo músicos a que ele se refere –, está em pensá-la, a exemplo do que eles veem acontecendo aos cinemas, como uma ferramenta capaz de colocar “a cópia do original em situações que não estão ao alcance do próprio original” (idem, p. 14), fazendo com que a reprodução chegue a mais receptores, a um público que os criadores da obra de arte, num primeiro momento, não tinham previsto, ou mesmo àqueles aos quais a obra não tenha originalmente se destinado – “possibilita-lhe sobretudo ir ao encontro do receptor, seja na forma de fotografia ou em disco. A catedral deixa o seu lugar para entrar no estúdio de um apreciador de arte; uma obra coral, executada numa sala ou ao ar livre, pode ser ouvida num quarto” (idem, p. 15). Esse movimento, no que se refere ao plano interno da obra, está alinhado às ideias de Mister Slang quanto a sua defesa de que a arte cinematográfica e a música gravada simbolizam avanços em termos de democratização da arte. Já no plano documental, esse movimento é similar ao que ocorre em *América* se considerarmos a narrativa lobatiana como uma colcha de retalhos, em que os textos norte-americanos que a compõem chegam a lugares mais distantes do que aqueles prefigurados por seus autores – o público brasileiro, por exemplo — ainda que filtrados/adaptados pelos personagens.

Os músicos não conseguem enxergar esse aspecto (o maior alcance da obra de arte através da sua possibilidade de reprodução técnica) como uma vantagem, ou mesmo conceber a música gravada da mesma forma que Mister Slang a concebe: como a existência de “mais música, [...] multiplicação da música – música para todos, mais barata – e melhor” (LOBATO, 2009, p. 80). Isso ocorre porque o antigo espaço por eles ocupado passa, agora, a ser dominado pela indústria cinematográfica, que desenvolve, de forma cada vez mais rápida, as suas técnicas de reprodução:

Pode-se dizer, de um modo geral, que a técnica da reprodução liberta o objeto reproduzido do domínio da tradição. Na medida em que multiplica a reprodução, substitui a sua existência única pela sua existência em massa. E, na medida em que permite à reprodução vir em qualquer situação ao encontro do receptor, atualiza o objeto reproduzido. (BENJAMIN, 2017, p. 15)

Os atos de multiplicar a obra de arte via reprodução e de atualizá-la são dois processos que, como afirma Benjamin, abalaram “violentamente os conteúdos da tradição”, configurando-se como o “reverso da renovação da humanidade” (ibidem), movimento que culminou, também, na decadência da aura, já que eles representam o “desejo apaixonado das massas do presente” em “aproximar de si as coisas, espacial e humanamente” e a tendência que elas têm “para ultrapassar a existência única de cada situação através da recepção da sua reprodução” (ibidem).

No próximo capítulo, discutiremos mais a fundo como a cultura de massa foi representada em *América*, assim como a forma pela qual a narrativa lobatiana figura a relação das massas com a arte na era da possibilidade de sua reprodução técnica.

Ao levantar a questão a respeito daquilo que pode ou não ser considerado arte no âmbito musical, *América* parece fazer uma objeção – que ultrapassa essa discussão e a despeito das opiniões enfáticas emitidas por seu personagem inglês – em relação ao suposto consenso, que atravessa a narrativa, quanto à função desempenhada pela máquina na sociedade norte-americana da época, vista, por Mister Slang, como gloriosa, imprescindível e sempre bem-vinda, já que atrelada à ideia de modernização de uma sociedade.

O papel exercido pela máquina, figurada nesse ponto da narrativa pela *canned music*, não é o de geração de riquezas de incontestáveis valores artísticos – ainda que o seja em termos monetários com o seu casamento com a indústria cinematográfica –, mas o de tomadora de trabalhos (do ponto de vista da Associação). Se os leitores brasileiros se compadecem da situação de desemprego em massa dos músicos é porque essa questão continua a pulsar na obra, o que acontece, entre outros fatores, por meio da inserção da peça publicitária da Associação de músicos, ou mesmo pela presença na obra do conjunto de imagens que satirizam a *canned music*.

A caricatura que Mister Slang faz dos músicos, assim como os exageros do inglês quanto à situação que eles estão a enfrentar, são tão acentuados que podem suscitar a reflexão do contrário daquilo que tão enfaticamente afirmam (a menos que o leitor visse os músicos como “bochechadores de canudo de metal”). Porém, mesmo

se os leitores concordarem com o inglês, a reprodução das peças publicitárias e a menção a essa disputa apresentam-se, nesse momento, como uma voz dissonante na narrativa, uma voz que não vê na máquina e no processo de modernização a resposta a todas as questões, mas, ao contrário, a causadora de muitos problemas – como, por exemplo, o chamado “deslocamento de trabalho”, eufemismo suscetível a olhares críticos num tempo de tão aguda crise financeira.

## CAPÍTULO 3

### MODERNIDADE EM *AMÉRICA*

### 3.1 Estratégias narrativas

[...]

*[...] Booth, ultrapassando a noção de narrador, vai se deter no exame desse ser que habita para além da máscara, e do qual, segundo ele, emanam as avaliações e o registro do mundo erigido. Manejador de disfarces, o autor, camuflado e encoberto pela ficção, não consegue fazer submergir somente uma sua característica – sem dúvida a mais expressiva – a apreciação. Para além da obra, na própria escolha do título, ele se trai, e mesmo no interior dela, a complexa eleição dos signos, a preferência por determinado narrador, a opção favorável por esta personagem, a distribuição da matéria e dos capítulos, a própria pontuação, denunciam a sua marca e a sua avaliação.*

Maria Lúcia Dal Farra (1944, p. 20)  
*O narrador ensimesmado* (1978)

No capítulo anterior, este trabalho analisou de que formas a modernização<sup>115</sup> da sociedade norte-americana foi representada em *América*. Discutiram-se, assim, questões relativas à mecanização, industrialização e urbanização, aspectos do processo de modernização dos Estados Unidos figurados na narrativa lobatiana através, principalmente, dos diálogos dos personagens sobre: i) a quantidade volumosa de estradas usadas pela população norte-americana e a prosperidade financeira de sua indústria automobilística; ii) as linhas de metrô e a eficiência com que o sistema de transportes como um todo operava nessa nação; iii) a mecanização da agricultura e o alcance que as máquinas e novas tecnologias passaram a ter inclusive nos espaços rurais; e iv) as mudanças vivenciadas pela indústria cinematográfica com o advento do cinema falado nos Estados Unidos e a questão da mecanização da arte na época em que sua reprodução técnica tornou-se uma possibilidade – simbolizada na narrativa pela *canned music*.

---

<sup>115</sup> Como visto anteriormente, o conceito de modernização é entendido, aqui, pelo seu sentido mais comum, a saber, o de processo de transformação por que passa uma sociedade, que assume um caráter progressivamente mais tecnológico, científico e industrializado, deixando para trás seus elementos mais tradicionais.

Esses tópicos, abordados na ordem em que se apresentam por cada um dos subcapítulos que compõem o capítulo anterior, foram centrais para o estudo das formas utilizadas em *América* para a representação da modernização – tanto da sociedade norte-americana dos anos 1920 e 1930 (que aparece na narrativa em primeiro plano) quanto da brasileira (em segundo) –, assim como alguns dos aspectos envolvidos nessa sequência de transformações pelas quais passavam esses países – ainda que, como destacado pela obra, mais rápidas e constantes nos Estados Unidos –, de maneira a esboçar um retrato das principais características desse processo e a estratégia narrativa utilizada por Lobato para apresentá-las aos leitores.

Até este momento, pode-se verificar que a modernização, sob o ponto de vista dos personagens em *América*, é entendida como um movimento positivo e até mesmo necessário a uma sociedade, motivo pelo qual ela é constantemente admirada e elogiada pelos dois personagens. Depreende-se, também, a partir dos diálogos entre Mister Slang e o narrador, que o progresso e o desenvolvimento de um país, seja no âmbito econômico, político, social ou cultural, estão fortemente ligados ao investimento feito por esse mesmo país na modernização de suas estruturas, o que qualifica positivamente o processo de modernização – tornando-o, assim, sob o ponto de vista do narrador brasileiro (principalmente), mais do que desejável, sobretudo se levarmos em consideração a expressão reiterada do desejo de que seu país alcançasse a mesma riqueza e desenvolvimento que vislumbra nos Estados Unidos daquela época.

Na narrativa, a modernização se revela reiteradamente através da figura da máquina – “o rádio para a captação da voz do mundo e supressão do isolamento antigo, a máquina de lavar, a máquina de passar, a máquina de aspirar pó, a máquina de lustrar, a máquina de descascar laranjas, a máquina de matar mosquitos [...] a máquina de devorar milhas – esse Ford inconcebível”<sup>116</sup> (LOBATO, 2009, p. 78), para além: “o telefone, o cinema falado, [...], o aeroplano e o dirigível”<sup>117</sup> (idem, p. 160); em

---

<sup>116</sup> Nesse momento da narrativa, o narrador está se referindo a máquinas em casas rurais. Admira-se porque elas rompem o isolamento do homem do campo, e conferem à vida rural o mesmo nível de conforto da vida urbana (segundo sua argumentação).

<sup>117</sup> A passagem é parte de uma fala do arquiteto norte-americano Allan Jacobs, personagem com quem o narrador e Mister Slang dialogam no momento em que discutem sobre arquitetura nos Estados Unidos. Para Mister Jacobs tudo é novo na América, “novo até acima da loucura imaginativa de Júlio Verne” (LOBATO, 2009, p. 160). O capítulo XX, do qual essa citação fora retirada, reproduz diversos trechos de um artigo de jornal intitulado “New architecture based on utility” – do *The New York Times* de 30 de novembro de 1930, artigo assinado por Harry Allan Jacobs –, em que se lê: “[...] This is a materialistic, scientific and practical age that Jules Verne could not picture with his wildest imagination: Radio, the spanning of the continent with the telephone, the talkies, television, the airplane and dirigible,

grandes escalas, ela se vê representada, por exemplo, pelo maquinário responsável pela automação dos processos industriais que possibilitavam a produção em massa de todas as máquinas anteriormente mencionadas.

Para discutir sobre as questões relativas à modernização, o trabalho adotou como perspectiva crítica a leitura de *América* como um texto híbrido – “misto de impressões de viagem, romance de ideias e crônica social” (MARTINS, 2014, p. 254) –, o que permitiu analisar a narrativa lobatiana, dentre outros aspectos, por seu caráter polifônico<sup>118</sup> e intertextual. Essa perspectiva esteve fundamentada teoricamente na discussão crítica de textos de caráter biográfico, filosófico, sociológico e historiográfico (sobre o Brasil e os Estados Unidos) – que ajudaram a compreender a imagem construída por Lobato da nação norte-americana daquela época –, e também, na investigação de fontes utilizadas pelo autor na produção de sua obra, tais como os já mencionados artigos e notícias de jornais retirados, em sua maioria, do *The New York Times*.

A partir deste terceiro capítulo, que estuda as representações da modernidade em *América*, esse trabalho deixará de lado alguns dos aspectos documentais até então investigados (ainda que não abandone por completo a perspectiva anteriormente adotada), e privilegiará a análise de elementos da composição ficcional dessa obra lobatiana, tais como: a estratégia retórica e o foco narrativo. Através dessa análise, busca-se entender de que maneiras a escolha feita por seu autor em relação à forma utilizada nessa obra se adequa ao tema por ela apresentado, bem como o efeito alcançado e os valores transmitidos através dessa combinação.

Para essa discussão se faz necessário, em primeiro momento, identificar e analisar os recursos retóricos utilizados por Lobato na construção de *América*, ou seja, a técnica de ficção desenvolvida nessa narrativa. Ao falarmos de retórica da ficção, estamos pensando aqui na estratégia narrativa presente em cada obra literária ou,

---

mass production, newest machinery and what not, cannot be expressed in an Italian Renaissance or other styles of the past, and so at last we have a new style, which in a hundred years from now history will record as distinct and as clearly defined an epoch as any of the past”. Tradução minha: “[...] Esta é uma era materialista, científica e prática que Júlio Verne não poderia ter figurado com sua imaginação mais selvagem: Rádio, a conexão de todo o continente através do telefone, o cinema falado, a televisão, o avião e o dirigível, a produção em massa, maquinários mais novos e tudo o mais, não podem ser expressos em um Renascimento italiano ou em outros estilos do passado, e assim, finalmente, temos um novo estilo, que em cem anos a partir de agora a história registrará como distinto e claramente definido como em qualquer outra época do passado”.

<sup>118</sup> Designa o efeito de sentido construído no interior de uma narrativa a partir das várias vozes que a compõem: as do narrador, do inglês Mister Slang, dos americanos com quem os personagens têm contato, de articulistas do *The New York Times*, dentre outras.

como também é designada pela crítica, na figura de seu autor implícito – perspectiva literária estudada por Wayne C. Booth (1921-2005) em *A retórica da ficção* (1961).

O sentido que temos do autor implícito inclui não só os significados que podem ser extraídos, como também o conteúdo emocional ou moral de cada parcela de ação e sofrimento de todos os personagens. Inclui, em poucas palavras, a percepção intuitiva de um todo artístico completo; o principal valor para com o qual *este* autor implícito se comprometeu, independentemente do partido a que pertence na vida real – isto é, o que a forma total exprime. (BOOTH, 1980, p. 91, destaque do autor)

Em sua teoria crítica, Booth se posiciona de forma antagônica à crença do desaparecimento do autor e da existência de uma narrativa objetiva<sup>119</sup>, assim como é contrário à pretensa superioridade desta em relação a outras formas de se narrar uma história – referência principal, mas não exclusivamente, às narrativas primitivas, nas quais predominavam, entre outros aspectos, as interferências do narrador. Essas categorias foram defendidas tanto por teóricos que o precederam, tais como Percy Lubbock (1879-1965) (LEITE, 2006, p. 17-18), quanto por autores que imaginavam estar concretizando tais pressupostos em suas obras (como Flaubert e Chekhov) (BOOTH, 1980, p.86).

O crítico literário estadunidense desloca, portanto, a questão do “ponto de vista” – “de uma abordagem crítica e normativa para a abordagem retórica (preocupada não em valorizar mas em entender os recursos retóricos utilizados para estabelecer essa comunicação mediada pela autonomia do mundo de ficção criado” (LEITE, 2009, p. 18) – para defender, assim, a existência de inúmeras maneiras de se contar uma história. Para ele, o autor não desaparece, mas, ao contrário, está sempre presente, e sua presença é evidente a quem saiba procurá-la: “é preciso não esquecer que, embora o autor possa, em certa medida, escolher os seus disfarces, não pode nunca optar por desaparecer” (BOOTH, 1980, p. 38). Na verdade, os disfarces ou máscaras utilizados pelo autor se revelam constantemente através, por exemplo, dos “movimentos do narrador, das personagens, dos acontecimentos narrados, do tempo cronológico e psicológico, do espaço e da linguagem em que se narram indiretamente

---

<sup>119</sup> Booth (1961) se opõe, assim, ao “mito” de que a história estaria a contar-se por si própria, posicionamento comumente adotado por críticos que percebiam nas obras de Gustave Flaubert (1821-1880), em especial *Madame Bovary* (1856), certa maestria nesse tipo de composição, a que eles elogiavam por sua pretensa objetividade, associada, segundo o crítico, à neutralidade, imparcialidade e *impassibilité* (BOOTH, 1980, p. 85).

os fatos ou em que se expressam diretamente as personagens envolvidas na história” (LEITE, 2006, p. 19).

Tais ideias se conjugam ainda às do romancista e crítico literário Umberto Eco (1932-2016), que, em *Seis passeios pelo bosque da ficção* (1994), discorre a respeito de uma entidade narrativa análoga à identificada por Booth como “autor implícito”, a qual denomina “autor-modelo”. Para ele, o autor-modelo é “uma voz que nos fala afetuosamente (ou imperiosamente, ou dissimuladamente), que nos quer ao seu lado. Essa voz se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como o leitor-modelo”<sup>120</sup> (ECO, 2010, p. 21).

Essas entidades narrativas – “autor implícito” e “autor-modelo” –, apesar de não serem sinônimas, compartilham de sentidos comuns, referem-se à voz, ou estratégia textual, que designa a escolha que esse autor faz a respeito, por exemplo, dos personagens, dos episódios, das cenas, do desenvolvimento da trama, da linguagem, do tipo de enciclopédia, do patrimônio lexical e estilístico, enfim, do gênero usado na construção de um universo ficcional único – que assumirá ares diferentes a depender das necessidades de cada obra (mesmo em obras de um mesmo autor). Essa voz preverá sempre um diferente leitor que se comporte como um colaborador capaz de atualizar o texto e de seguir as estratégias de interpretação previstas por ele, que se distinguirá, ainda, por mais próxima ou distante que possa estar, das vozes tanto do autor empírico quanto do narrador.

O conjunto de normas e escolhas a que Booth chama de autor implícito foi muitas vezes designado por nomes como “estilo”, “tom” e “técnica” (BOOTH, 1980, p. 91) – termos que, segundo o autor, mostram-se insuficientes para refletir a amplitude e a complexidade que uma obra literária pode alcançar, uma vez que eles foram comumente usados para destacar o aspecto meramente verbal da narrativa literária. A obra, de acordo com Booth, se configura como um “produto duma pessoa que escolheu e calculou e não como existência autônoma” (idem, p. 92), o que faz com que seu autor implícito seja aquele que “escolhe, consciente ou inconscientemente,

---

<sup>120</sup> Segundo Eco, o leitor-modelo é aquele que sabe observar as regras da ficção, encarando-a mesma como um jogo, é, em suas palavras, “uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar” (ECO, 2010, p. 15). Para o autor ainda, “no amplo leque de obras sobre a teoria da narrativa, sobre a estética da recepção e sobre a crítica orientada para o leitor existem várias entidades chamadas Leitores Ideais, Leitores Implícitos, Leitores Virtuais, Metaleitores, e assim por diante – cada qual evocando como sua contrapartida um Autor Ideal ou Implícito ou Virtual” (ibidem, p. 21-22).

aquilo que lemos; inferimo-lo [o autor implícito] como versão criada, literária, ideal num homem real” – ele é a soma de suas próprias escolhas (ibidem)<sup>121</sup>.

Assim, aquilo a que chamamos de autor implícito, imagem do autor real criada pela narrativa, por mais próximo que esteja da ideia que temos do autor empírico – nesse caso, Monteiro Lobato – dele se distingue, visto que, “enquanto escreve, o autor não cria, simplesmente, um ‘homem em geral’, impessoal, ideal, mas sim uma versão implícita de ‘si próprio’, que é diferente dos autores implícitos que encontramos nas obras de outros homens” (BOOTH, 1980, p. 88). Dessa maneira, como afirma Booth, temos que discutir a “intrincada relação do chamado autor real com as várias versões oficiais de si próprio” (idem, p. 89):

Temos que falar em várias versões porque, independentemente da sinceridade que o autor intenda, cada uma de suas obras implicará diferentes versões, diferentes combinações ideais de normas. Tal como as cartas pessoais de cada um de nós implicam diferentes versões de nós próprios, dependendo das diferentes relações que temos com cada correspondente e da finalidade de cada carta, **o escritor assume diferentes ares, dependendo das necessidades de cada obra.** (ibidem, grifo meu)

Tendo em vista essa formulação, podemos afirmar que Lobato constrói em sua narrativa um indivíduo soberano (o autor implícito) – ou seja, um indivíduo cuja identidade é autônoma em relação à identidade do sujeito biográfico –, pensado e estruturado de forma a atender às necessidades de sua obra (*América*). Esse indivíduo autônomo, por sua vez, encontra-se, muitas vezes, bastante próximo de seu autor real (ou, ao menos, da imagem que temos desse escriba oficial e de suas opiniões e ideias<sup>122</sup>), o que, em diversas ocasiões, pode levar os leitores de sua obra a confundi-los; ainda que aquele esteja inserido no campo da ficção e este não.

O ponto de partida dessa discussão pode ser situado logo no início de *América*, em seu prefácio, no qual uma figura ficcional, comandada pelo autor implícito desta obra, se serve do expediente da advertência para informar aos leitores sobre aquilo que eles poderiam encontrar nos Estados Unidos do final da década de 1920 e início dos anos de 1930 (período retratado pela obra), assim como para expressar uma pretensa (disfarçada de “naturalíssima”) “incompreensão do fenômeno americano”

<sup>121</sup> Na edição em inglês: “The “implied author” chooses, consciously or unconsciously, what we read; we infer him as an ideal, literary, created version of the real man; he is the sum of his own choices”. (BOOTH, 1983, p. 74-75)

<sup>122</sup> Opiniões, ideias e reflexões que se encontram registradas, por exemplo, em cartas e artigos de jornais que o autor escreveu ao longo de sua vida.

(LOBATO, 2009, p. 27) – pretensa porque a obra se dedica, entre outros aspectos, não só a investigar, mas também a responder sobre os motivos que levaram a nação norte-americana daquela época a se projetar como um símbolo de desenvolvimento e progresso.

Na falta de parâmetros melhores que estejam à altura de descrever aquilo que é percebido por essa figura ficcional em relação aos Estados Unidos – e aquilo que sustenta o caráter misterioso e aparentemente indecifrável do que chama de “fenômeno americano” –, ela assume como estratégia comparar essa nação às europeias. Ainda que estas se apresentassem ao mundo como países desenvolvidos, elas não mais logravam da posição hegemônica (de centros culturais, políticos, econômicos e sociais) que até então ocuparam. Imersas em seu passado e tradição, “atravancadas”, nas palavras do prefácio, pelo “Ontem” (ibidem), as nações europeias estariam distantes da situação vislumbrada nos Estados Unidos, já que esse país é descrito pelo sentido contrário àquele utilizado para caracterizar a Europa, ou seja, como um lugar que não só representa o futuro – o “‘Amanhã’ da humanidade” (ibidem) –, mas também como um lugar em que o futuro acontece de forma acelerada, e mesmo avançada para a própria ideia que a palavra (futuro) carrega.

O tom de advertência que aparece no prefácio, associado às comparações feitas entre os Estados Unidos e os países europeus (que antes serviam de referência ao imaginário de progresso e desenvolvimento), soa como um elogio àquilo que a nação norte-americana passa a representar no contexto mundial, bem como adverte o leitor de que ele não poderia bem avaliar o país com base naquilo que sabia sobre a Europa. A posicionamentos semelhantes também chegaram os personagens de *América* que, no decorrer da narrativa, endossam algumas dessas ideias apresentadas pelo prefácio. Identificaremos a seguir três momentos da obra em que tal postura pode ser encontrada.

O primeiro deles acontece quando o narrador se põe a refletir sobre o “novo” sistema de som (idem, p. 127) dos cinemas norte-americanos da época, em especial, aquele utilizado pelo teatro *Roxy*; suas impressões estão registradas no trecho abaixo:

A América tem sido muito mal compreendida pelos que nela esperam encontrar apenas as clássicas formas da criação artística universal. Esquecem-se os observadores capengas de notar “o mais” que a América está dando, o novo, o inédito, na sua ânsia de arrancar-se ao status quo da civilização cristalizada na Europa. Bárbaros, lhes chamam os incompreensivos – esquecidos de que foram os bárbaros os criadores de toda

a civilização europeia, depois de aniquilada a golpes de machado a civilização greco-romana. (idem, p. 128)

Ao mencionar as “clássicas formas da criação artística musical”, o narrador está se referindo à música ao vivo, de orquestra (a exemplo da performada nos teatros na época em que o cinema era mudo), cujos sons, segundo ele pode observar, partem sempre de um mesmo ponto – “do piano, do trombone, do violino que os produz” (idem, p. 127) –, em contraste com a música gravada que se encontra “disposta de maneira que os sons ora defluem dentre os ornatos das paredes da esquerda, ora dos da direita, ora do teto, ora do chão”, o que produz como efeito o envolvimento de seus espectadores “numa tontura de imprevisto” (ibidem), a qual ele avalia positivamente.

Esse mesmo narrador, que em momento anterior da narrativa (capítulo VIII) se mostrara preocupado com a crise desencadeada pela *canned music*, encontra-se nesse momento extasiado com a experiência de assistir a um filme cuja sonoplastia é feita através de recursos técnicos próprios da música gravada, e não mais da música ao vivo. Ao demonstrar o seu contentamento quanto ao espetáculo produzido pela música enlatada, o narrador não deixa de enaltecer a qualidade acústica de sua execução, indicando mesmo certa superioridade da música gravada em relação à música de orquestra; entre os critérios de sua avaliação se encontram aspectos relativos à recepção sensorial dos espectadores que, segundo ele, apresentava-se de maneira mais elevada, “envolvente, circum envolvente” (ibidem).

Assim como no prefácio, menciona-se, no trecho destacado acima, certa falta de compreensão quanto àquilo que pode ser encontrado nos Estados Unidos. Novamente, essa incompreensão tem sua motivação na carência de parâmetros capazes de mensurar “o mais”, o “novo”, o “inédito”, ou seja, as novas formas que a América produzia. O narrador aponta, então, para a evolução das antigas formas, entendida tanto pelo viés “da criação artística universal” (discussão privilegiada pelo trecho), quanto como um movimento mais amplo, resultado do processo acelerado de mecanização e industrialização pelo qual passava a sociedade norte-americana da época.

Em diversas passagens da narrativa, sustenta-se, através das falas dos personagens, o elogio à evolução, atrelado ao grau de civilização alcançado por uma sociedade, como um caminho natural a ser percorrido pelas nações – caminho que já fora atravessado pela Europa em momentos anteriores da História, e que naquele momento era apresentado como um fenômeno mal compreendido. Esse caminho era

percorrido por alguns países a passos mais largos do que por outros e, naquele contexto, tinha seu protagonismo nas ações dos Estados Unidos. É dessa forma também que a ideia de evolução frequentemente anunciada por Mister Slang, desdobrada em exemplos e nuances, vai aos poucos sendo assimilada pelo narrador.

O segundo momento – no qual se constata certa proximidade entre as ideias expressas pelo prefácio e as opiniões dos personagens – pode ser ilustrado por uma das falas de Mister Slang, localizada no capítulo XXXI<sup>123</sup>. Nele discute-se, dentre outros assuntos, a questão da arte nos Estados Unidos. Segundo Mister Slang, ainda não houvera tempo para a arte ali se desenvolver, ao menos não da forma como outros aspectos dessa mesma sociedade se desenvolveram. Porém, quando esse dia chegasse, as manifestações artísticas norte-americanas seriam, para ele, como todas as coisas naquele país:

– [...] diferentes... Serão outra coisa... Uma sincronização única no mundo ocorreu aqui. Tudo, casas e sociedades, se desenvolveu ao mesmo tempo, de ímpeto, cogumeladamente. Por pressa apenas, urgência de erigir, é que se voltaram para a Europa e tomaram os seus modelos. Foi a fase do provisório. Doravante, na construção do definitivo, a América tirará tudo de si, e o que faz na arquitetura e está fazendo na música fará em todos os mais campos (idem, p. 239).

A fase indicada por Mister Slang como provisória refletiria, assim, a trajetória inicial dos Estados Unidos nas artes, que ainda se voltava, em alguns aspectos, para os moldes da Europa para erigir a sua nação. Porém, extrapolado esse período, a América passaria a construir o novo, o diferente, o que não mais encontraria respaldo nas produções europeias e naquilo que ela representava para época, nas palavras do inglês: “este povo [o norte-americano] jamais usará roupas velhas, as roupas surradas do europeu” (ibidem).

As ideias recém-apresentadas de Mister Slang nos permitem estabelecer um paralelo com as opiniões de um arquiteto nova-iorquino com o qual os personagens centrais de *América* interagem no capítulo XX<sup>124</sup> da narrativa. É sob a perspectiva de um personagem americano, Mister Allan Jacobs, que apresentamos, agora, o terceiro

<sup>123</sup> Capítulo intitulado: “A palavra *saving* está escrita no ar. Quanto o americano põe de parte cada ano. O que gasta com a vida, o que economiza, o que despense com seguros. A formação do maior centro monetário do mundo”.

<sup>124</sup> Capítulo intitulado: “Encontro ocasional. Opiniões de um arquiteto nova-iorquino. O estilo americano. Novo, tudo novo. Arranha-céus de mais de milhas de altura”.

momento em que se identifica certa proximidade entre as opiniões dos personagens e a reflexão expressa pela figura ficcional que se manifesta no prefácio dessa obra:

Os jovens arquitetos da América deram de emular os dois mestres, copiando as velharias da Europa e adaptando-as às nossas modernas condições, nem sempre de maneira feliz, mas com o resultado de desenvolver o gosto público por meio de demonstrações do que o passado já havia feito em matéria de arquitetura. Isso preparou o caminho para um estilo novo, realmente inédito. (idem, p. 159)

Através de um encontro casual – entre o narrador, Mister Slang e Mister Jacobs, um arquiteto norte-americano que os dois personagens conheceram no topo do Chrysler Building –, como anunciado pelo título do capítulo, os personagens se põem a discutir sobre arquitetura, em especial, sobre o novo estilo que ia aos poucos dominando o cenário urbanístico norte-americano. Para Allan Jacobs, arquiteto transformado em personagem na narrativa, a arquitetura de um país (ou seja, o estilo arquitetônico predominante de uma nação em determinado momento de sua história) nada mais é do que o reflexo de sua sociedade (ibidem). Em suas palavras: “[...] a arquitetura exprime com grande fidelidade as ideias, crenças, usos e costumes dos povos” (ibidem).

De acordo com Mister Jacobs, os Estados Unidos começaram, desde muito cedo, “criando alguma coisa” em termos de arquitetura (ibidem). Em seu período colonial, por exemplo, adotou-se o “estilo georgiano inglês da época” que, para Jacobs, poderia ser interpretado bem mais como uma adaptação do original do que como uma cópia (ibidem). O mesmo pode ser dito, ainda segundo ele, em relação aos estilos da Renascença francesa e italiana, incorporados pelas tendências arquitetônicas norte-americanas do final do século XIX, e representados pelos trabalhos de arquitetos como Hunt e McKim – mestres que os “jovens arquitetos da América deram de emular” (ibidem).

Com o advento da “era da máquina”, associado ao “alto senso prático” dos norte-americanos e a “abundância de materiais novos – tudo coincidindo com o surto das ideias revolucionárias” (ibidem) –, os Estados Unidos passaram a exigir o novo, o inédito, o personalizado, ou seja, aquilo que se configurasse como a expressão da realidade que única e exclusivamente estava sendo experimentada por aquela nação e que, por isso mesmo, não encontrava referência ou parâmetro em parte alguma do globo; de acordo ainda com Jacobs: “detalhes dispendiosos, ornatos – tudo eliminado.

Só importam as massas. Dela tirará o arquiteto os seus efeitos de luz e sombra – e temos afinal o estilo novo – belo porque honesto e sincero para com o objetivo da construção” (idem, p. 160).

Os arquitetos da América estavam a explorar, segundo Jacobs, “campos até [então] desconhecidos, onde não há precedentes que os guiem” (idem, p.160). O argumento do arquiteto reforça os posicionamentos iniciais de Mister Slang, expressos em capítulo anterior<sup>125</sup> – cujas ideias chamaram a atenção de Mister Jacobs, dando início a toda essa conversa que se estenderia pelo capítulo seguinte. Para o inglês, a concepção norte-americana de arquitetura, uma vez afastada da preocupação com a beleza, “limita-se a ser a arte de construir honestamente, logicamente, sem vergonha, sem pretensão ou subserviência para com as formas do passado que já não se coadunam com a vida moderna” (idem, p. 155).

Todos os pedaços de diálogos anteriormente mencionados proporcionam a sensação de haver uma distância muito pequena entre as reflexões apresentadas pelo prefácio e algumas das opiniões expressas pelos diferentes pontos de vista em *América* – do narrador brasileiro, do inglês Mister Slang e do arquiteto norte-americano Allan Jacobs, como visto a partir dos trechos selecionados.

Por estarmos lidando com o prefácio que, de acordo com a convenção, estaria livre do perigo da invenção literária do plano ficcional, tendemos a associar a sua autoria à do escritor Monteiro Lobato. Para além, essa percepção e perspectiva podem levar leitores e críticos literários a relacionar a figura do escritor à de seus personagens ou mesmo à do autor implícito dessa obra, quando o que temos, segundo a leitura aqui proposta, é uma relação de proximidade<sup>126</sup> – mensurada pela afinidade de ideias e raciocínios – entre essas entidades narrativas (narrador e personagens) e a voz manifesta no prefácio que, em nossa leitura, não é a mesma de Lobato (ainda que bem próxima daquela que encontramos em seus artigos de opinião e cartas), mas criada pelo autor implícito de sua obra. Ao instalar nesse espaço (o prefácio) uma figura ficcional, o autor o reveste de ficcionalidade. Em vez de

---

<sup>125</sup> Referência ao capítulo XIX, intitulado: “No Chrysler Building. Nova York à noite, vista do alto. O céu na terra. Os 25 dólares de Peter Minuit. A cidade dos pica-paus”.

<sup>126</sup> Em *A retórica da ficção*, Wayne Booth argumenta haver, em qualquer experiência de leitura, “um diálogo implícito entre autor, narrador, os outros personagens e o leitor” (1980, p. 171). Segundo o teórico, “cada um destes quatro pode ir, em relação a cada um dos outros, desde identificação a completa oposição, sobre qualquer eixo de valores morais, intelectuais, estéticos ou mesmo físicos” (ibidem). Esses distanciamentos serviriam para “controlar o sentido de que estamos a lidar com um objeto estético” sem, contudo, confundirmos estes “com os efeitos igualmente importantes de crenças e qualidades pessoais no autor, leitor, narrador e todo o grupo de personagens” (ibidem).

considerar que esse paratexto remete ao campo do documento, consideramo-lo como elemento interno da narrativa, peça integrante do campo ficcional criado em *América*. A esse respeito, Booth (1961) afirma que: “Quando os críticos se interessam especialmente pelo autor e olham para aquilo que, nas obras, é sinal de certos atributos do autor, então é provável que procurem sinais dos mesmos atributos em todas as obras” (1980, p. 53) – situação que acontece não só em *América*, mas também em outras obras de Lobato.

O autor implícito se vale do prefácio, cuja natureza a princípio poderia dar a impressão de estar a se referir ao campo da realidade objetiva, para expor as suas impressões sobre o “fenômeno americano”. Nesse movimento, o autor implícito acaba por anunciar o assunto que será um dos principais temas de sua obra, a saber, a discussão da América e da experiência norte-americana – como não só o prefácio, mas o próprio título do livro deixa entrever. Os Estados Unidos assumem, dessa forma, um papel central na narrativa; é em relação a esse país que se apresentam e se discutem as demais nações, inclusive, o Brasil – usam-se, portanto, características da nação norte-americana para refletir sobre a brasileira.

Através do movimento realizado pelo narrador e Mister Slang, de passear e conversar sobre a América, ficamos sabendo bem mais sobre ela do que sobre aqueles que são responsáveis por conduzir essa jornada; ainda que as ideias, opiniões e crenças que eles manifestam digam muito sobre quem são esses personagens. Na obra, a nação norte-americana é o objeto sobre o qual majoritariamente se fala, configurando-se, portanto, como o personagem principal dessa narrativa.

A nação norte-americana é mais contada do que mostrada, em *América*; sua imagem é construída com base em comentários que integram a estrutura narrativa e reflexiva adotada pelo autor como estratégia ficcional – cuja análise passamos agora a aprofundar.

Em *América*, somos apresentados, logo de cara, a um personagem narrador brasileiro ao qual não se nomeia. A falta de um nome que, a princípio, poderia indicar a impossibilidade de se ver reconhecido no outro, ou mesmo a existência de uma distância física e/ou emocional entre o narrador e o leitor (já que somos privados de certa intimidade que viria através de um tratamento mais pessoal proporcionado pelo nome e pela sua história pregressa), cumpre o papel de fazer com que esse narrador, pelo modo como se comporta e se apresenta na obra, se aproxime do leitor, ou, ao

menos, de grande parcela daqueles que se configuraram como o público potencial para o qual a obra originalmente se destinou, a saber, a elite brasileira da época, que através das ideias e reflexões do narrador se vê representada. O narrador funciona, assim, como um membro da elite, representante de valores e opiniões que essa classe potencialmente sustentava e/ou admirava. Referimo-nos à classe social que possuía capital econômico e cultural suficientes tanto para custear uma viagem aos Estados Unidos, quanto para analisar de forma razoável o funcionamento das estruturas (políticas, sociais, econômicas e culturais) daquele país – é esse, em linhas gerais, o perfil do narrador de *América*.

A escolha de não se nomear o narrador pode estar associada, ainda, à estratégia do autor implícito de dar um destaque maior ao objeto central da narrativa: os Estados Unidos do final dos anos de 1920 e início dos anos de 1930. Recebemos, portanto, mais informações a respeito da nação norte-americana, a partir do ponto de vista estrangeiro do narrador e de Mister Slang<sup>127</sup>, do que sobre os sujeitos através dos quais nos chegamos esse conjunto de impressões sobre os Estados Unidos e o seu processo de modernização. Ao que parece, não há interesse por parte do autor implícito em realizar uma análise psicológica pormenorizada dos personagens, razão pela qual não avançamos muito sobre os universos subjetivos do narrador e de Mister Slang. Desta forma, sabemos bem mais sobre esses personagens por aquilo que eles nos contam – ou seja, por meio do que nos revelam suas opiniões, ideias e interesses –, do que por aquilo que eles nos mostram, uma vez que há muito pouco de ação dramática nessa obra.

Apesar de ser nomeado, Mister Slang também recebe o mesmo tratamento genérico conferido ao narrador – pouco sabemos sobre a vida pessoal desse inglês e pouco nos é fornecido para que haja um envolvimento que suscite aproximação com esse personagem. Mister Slang, cuja autoridade pode ser questionada e/ou ironizada

---

<sup>127</sup> A construção dessas personagens estrangeiras (uma brasileira e outra inglesa) parece indicar a vontade daquele que nos conduz pela grande narrativa sobre os Estados Unidos, o autor implícito dessa obra, de apresentar aos leitores a realidade norte-americana através de olhares não viciados (diferentes daqueles para quem essa realidade representa o cotidiano, o rotineiro, o dia-a-dia de suas experiências de vida); olhares que trazem para a discussão as relações de alteridade e o elemento comparativo – esse último utilizado por Mister Slang, em vários momentos da narrativa, para mensurar as demais nações, como a brasileira, por exemplo, pela régua dos Estados Unidos. São os pontos de vista estrangeiros que refletem e analisam esse país e os assuntos a ele relacionados (e que por lá circulavam). Essa escolha do autor implícito parece buscar uma aproximação e identificação entre os potenciais leitores dessa obra, a elite brasileira, e as vozes que emitem, em *América*, os juízos de valor sobre os Estados Unidos.

pelo nome que recebe na narrativa<sup>128</sup>, é um sujeito movido por suas convicções, incorporando mesmo a figura de um estrangeiro que, vindo de um país desenvolvido – e tendo como interlocutor um indivíduo oriundo de uma nação tropical (forma como se refere ao Brasil) –, reveste-se a si próprio de uma competência superior a respeito dos assuntos sobre os quais discorre; colocando-se, por meio desse comportamento, no papel de conduzir e de interpretar os Estados Unidos para o narrador e os leitores brasileiros dessa obra. Porém, é justamente porque se apresenta como um sujeito seguro e convencido de suas “verdades”, afetado, em outras palavras, por suas opiniões e juízos, que o inglês acaba por se tornar tão superficial quanto o narrador – cuja volubilidade está pautada na adesão rápida e quase sem questionamentos aos “ensinamentos” de Mister Slang.

A postura dos personagens e a forma como interagem na narrativa, como anteriormente descritas, podem ser ilustradas, dentre outras passagens, pelos trechos finais de dois capítulos de *América*. A primeira citação é do capítulo I e a segunda do capítulo III. Vejamos:

– Esse processo já vi usado no Brasil – disse eu – por certos advogados manhosos. Levam ao júri chorasas mães ou filhas do réu – às vezes mães e filhas que nunca viram o réu mais gordo. Aceito a psicologia de Mister Love, mas...

Parei no “mas”. Mister Slang estava absorto, com o pensamento longe de mim. Talvez que a minha observação fosse pueril, fora de propósito ou tola. E como o sábio era não concluí-la, não a concluí. (LOBATO, 2009, p. 33)

– Onde se conclui que... – provoquei eu, apesar de saber que Mister Slang não tinha a conclusão fácil.

– Que são cinco horas – respondeu ele puxando o relógio –, e que tenho um encontro marcado. Apareça mais vezes. Fico em Washington por poucos dias. Já visitou o monumento de Lincoln? Bem. Serei seu companheiro nessa homenagem, amanhã pela manhã. Esteja cá às nove horas. Adeus. (LOBATO, 2009, p. 45)

A primeira passagem é o desfecho de uma conversa entre o narrador e o inglês sobre as novas leis que vinham sendo aprovadas nos Estados Unidos daquela época em defesa dos direitos e deveres dos cães. Nesse momento da narrativa, Mister Slang acaba de narrar um “caso tipicamente canino” – retirado de um recorte de jornal –, o qual contava a história do senador norte-americano Love que, para aprovar seu

---

<sup>128</sup> Slang, que para o português poderia ser traduzido como “gíria”, “jargão” ou “calão”, refere-se ao uso de figuras de linguagem extravagantes, forçosas ou jocosas. Adjetivos estes que descrevem a postura e muitas das opiniões emitidas por Mister Slang.

projeto de lei, levava ao Congresso os maiores interessados na questão, a saber, uma delegação de cães. A princípio, o narrador concorda com a atitude do senador, demonstrando-se, inclusive, conhecedor dessas artimanhas jurídicas, dentre as quais cita o processo que já viu sendo utilizado no Brasil “por certos advogados manhosos” (idem, p. 33) de transformar a cena jurídica num teatro emocional. Porém, ao dizer que aceita a “psicologia de Mister Love”, o narrador encerra sua fala com um “mas”, de forma a indicar que teria ressalvas em relação à questão, algo que não leva adiante porque o seu interlocutor, Mister Slang, não demonstra prestar atenção naquilo que ele teria a dizer, encontrando-se, como observa o narrador, “absorto, com o pensamento longe” (ibidem). Essa atitude do inglês faz com que o narrador conclua que sua última opinião era “pueril, fora de propósito ou tola”, quando, na verdade, o comportamento do inglês poderia refletir sua falta de interesse, ou até mesmo o descaso para com as ideias e experiências do narrador. Ao emitir seu juízo sobre a situação dos cães, Mister Slang se coloca como aquele que tem a autoridade e a palavra final no assunto, motivo pelo qual não mais escuta o seu interlocutor. O narrador, por sua vez, consente com essa postura, submetendo-se, assim, às ideias do inglês. O tipo de relação entre esses dois personagens, da forma como ilustrada, repete-se em diversos outros momentos da narrativa.

Um caso semelhante a esse se encontra destacado pelo segundo trecho, que é a parte final da discussão sobre a atenção que os norte-americanos dedicavam aos cães e outros animais (como gatos, pássaros e esquilos). Para ilustrar a situação, o inglês novamente se utiliza de uma notícia retirada de um recorte de jornal, a qual informa sobre um sujeito que recebera uma multa por atirar em um *robin* (LOBATO, 2009, p. 45). A conversa se encerra, como podemos ver pela citação, sem que haja uma reflexão mais aprofundada sobre o tema, sem que se chegue, afinal, a uma conclusão.

As reticências deixadas de forma proposital pela fala do narrador não são preenchidas por opiniões de Mister Slang que venham a esclarecer por que os norte-americanos eram tão devotos à causa animal, em especial a dos cães, ou mesmo elucidar o que tamanha devoção poderia significar e o quanto isso dizia sobre essa sociedade. O silêncio do inglês quanto a essas questões, e aquilo que delas poderia se concluir, é antecipado pelo próprio narrador – “provoquei eu, apesar de saber que Mister Slang não tinha conclusão fácil” (ibidem) –, que ao realizar esse movimento também não conclui coisa alguma sobre todas essas páginas dedicadas até esse

ponto da obra à narração de casos envolvendo, principalmente, cães nos Estados Unidos.

A maneira reticente com que o narrador encerra o assunto, já que não ocupada pelas ideias de Mister Slang, parece se destinar, então, aos leitores dessa obra, como uma estratégia do autor implícito em fazer com que estes não adotassem as mesmas posturas de seus personagens – Mister Slang, de um lado, a emitir juízos autoritários sobre os assuntos, e o narrador, de outro, a se deixar conduzir (quase que cegamente, mas não sempre<sup>129</sup>) pelas ideias do inglês e por aquilo que ele chamou de o pensamento de “Toda-Gente”, ou seja, o senso comum. Dito de outra forma, o autor implícito aparece nesse momento, como em outros tantos, a fazer com que seus personagens encenem situações para as quais não há conclusões formuladas – em que as histórias parecem ter mais importância do que suas conclusões –, e, assim, estimula que os leitores dessa obra pensem por si próprios em relação a tudo aquilo que é apresentado ao longo da narrativa, motivo pelo qual ele escolhe figurar justamente esses tipos de personagens, nos quais não se pode confiar plenamente. Não quero dizer com isso que eles não sejam dignos de confiança; eles são, mas suas ideias não devem ser aceitas de forma acrítica; merecem, ao contrário, reflexão.

As lacunas deixadas pelo texto servem, então, ao propósito que poderia ser atribuído à própria obra, a saber, o de fazer refletir sobre as questões apresentadas e discutidas. Essa ideia se encontra verbalizada pelos comentários do narrador em um momento futuro da narrativa (capítulo VI), em que afirma: “Um livro é uma ponta de fio que diz: ‘Aqui parei; toma-me e continua, leitor’. ‘Platão pensou até aqui; toma o fio do seu pensamento e continua, Spinoza.’” (idem, p. 60). Essa narrativa pode ser concebida, portanto, como um meio de reflexão que nos permite, se assim escolhermos, nos afastarmos das ideias e opiniões desses personagens, e darmos um passo adiante em direção ao desenvolvimento de um pensamento mais crítico, estimulado por ideias alheias, polêmicas e não conclusivas.

---

<sup>129</sup> Em alguns momentos de *América*, tais como nos capítulos XV e o XXI (que tratam de assuntos como o cinema e o voto, respectivamente), Mister Slang não se encontra presente e, assim, temos acesso apenas às ideias e reflexões do narrador. É curioso observar que, nesses capítulos, os raciocínios do narrador facilmente se confundiriam com os do inglês; uma leitura menos atenta poderia, inclusive, nos passar a impressão de estarmos em contato com o próprio Mister Slang. Isso indica que os personagens não estão muito distantes um do outro em termos intelectuais, e que o narrador só se coloca em posição inferior quando próximo do inglês. Quando eles estão juntos, configura-se uma relação de poder entre aquele que vem de um país mais desenvolvido (e que, por isso, permite-se expressar com mais autoridade as suas opiniões) e aquele que vem de um país ainda em processo de desenvolvimento (e que, portanto, teria menos a contribuir para as discussões).

O autor implícito, portanto, ao contrário dos personagens, não tenta controlar aquilo que o leitor pensa e, sim, convida a pensar a partir das estratégias por ele adotadas na construção de sua obra – estratégias que serão em seguida analisadas.

### 3.2 Enfim, a modernidade...

[...] — *Olha, agora! Miguilim olhou. Nem não podia acreditar! Tudo era uma claridade, tudo novo e lindo e diferente, as coisas, as árvores, as caras das pessoas. Via os grãozinhos de areia, a pele da terra, as pedrinhas menores, as formiguinhas passeando no chão de uma distância. E tonteava. Aqui, ali, meu Deus, tanta coisa, tudo... O senhor tinha retirado dele os óculos, e Miguilim ainda apontava, falava, contava tudo como era, como tinha visto. Mãe esteve assim assustada; mas o senhor dizia que aquilo era do mesmo modo, só que Miguilim também carecia de óculos, dali por diante.*

João Guimarães Rosa (1908-1967)  
*Manuelzão e Miguilim: Corpo de baile* (1964)

Os capítulos iniciais de *América*, responsáveis por apresentar e chamar a atenção dos leitores para o que de tão fantástico poderia ser encontrado nos Estados Unidos do final da década de 1920 e início dos anos de 1930 – já que antecidos pela advertência do prefácio que anuncia a nação norte-americana como a representante do futuro da humanidade –, versam, em tom leve e anedótico, sobre histórias envolvendo cachorros. Esse aspecto curioso pode fazer com que os leitores se ponham a refletir se era isso que os Estados Unidos tinham a oferecer; em outras palavras, se era dessa matéria que esse país era composto.

O aspecto contraditório dessa relação – a diferença entre os temas apresentados pelo prefácio e os primeiros capítulos da obra – se torna ainda mais acentuado se colocarmos ao lado desses capítulos iniciais a maioria dos subsequentes, que apresentam ideias e opiniões dos personagens sobre aspectos admiráveis e elogiáveis dos Estados Unidos daquela época (de que são exemplos: o sistema de estradas, os arranha-céus, o processo de industrialização e a mecanização da agricultura), além de fornecer, como vimos em análises anteriores, possíveis explicações para o grau de desenvolvimento e progresso alcançados por essa sociedade.

O movimento realizado por *América*, de começar a narrativa com o registro de um encontro casual num cenário pitoresco para em seguida apresentar as

características envolvidas no processo de modernização dos Estados Unidos – as quais os personagens avaliam de forma positiva e em tom eloquente –, é uma das estratégias narrativas adotadas pelo autor implícito dessa obra. Ele destaca, através das mudanças no teor dos episódios relatados – desde os que mais significativamente se aproximam de explicar o fenômeno americano até aqueles que não parecem ter esse propósito –, o aspecto contraditório e, em certa medida, paradoxal da experiência norte-americana, que na obra funciona como uma reflexão sobre a própria experiência da modernidade.

A modernidade está em todos os lugares e, portanto, inclui o Brasil, ainda que este país estivesse num ponto da modernidade e os Estados Unidos em outro, mais avançado se associarmos a experiência da modernidade aos processos de modernização.

Aquilo a que aqui chamamos de modernidade está em consonância com o sentido a ela atribuído por Marshall Berman: em *Tudo que é sólido desmancha no ar* (1982), o autor descreve a modernidade como um conjunto de experiências vitais, relacionadas, dentre outros aspectos, à vivência de “tempo e espaço, de si e dos outros, das possibilidades e perigos da vida”, “uma experiência compartilhada por homens e mulheres em todo o mundo” (2007, p. 24). Segundo Berman,

A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, “tudo que é sólido desmancha no ar”. (ibidem)

O turbilhão<sup>130</sup> a que ele faz referência designa o estado de agitação e instabilidade vivenciado pelos seres humanos na experimentação da modernidade, da qual, uma vez anuladas as antigas fronteiras, não se pode escapar.

As fronteiras que Berman cita – “geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia” – são usadas para caracterizar as antigas sociedades pré-modernas. Em *As consequências da modernidade* (1990), Anthony

---

<sup>130</sup> Para Berman, os processos sociais do século XX responsáveis por promover esse turbilhão, “mantendo-o num perpétuo estado de vir-a-ser” (BERMAN, 2007, p. 25), podem ser chamados de “modernização” (ibidem). Sendo assim, *Tudo que é sólido desmancha no ar* configura-se como um “estudo sobre a dialética da modernização e do modernismo” (ibidem).

Giddens discorre sobre os aspectos envolvidos nas “descontinuidades que separam as instituições sociais modernas das ordens sociais mais tradicionais” (1991, p. 16), entre eles: o ritmo de mudança, em que se destaca a rapidez com que ela ocorre na era da modernidade; o escopo da mudança, relacionado ao alcance das ondas de transformação social – “conforme diferentes áreas do globo são postas em interconexão, ondas de transformação social penetram através de virtualmente toda a superfície da Terra” (ibidem); e a natureza intrínseca das instituições modernas, que diz respeito às novas formas de organização social que não estavam presentes em períodos históricos anteriores, tais como “o sistema político do Estado-nação, a dependência por atacado da produção de fontes de energia inanimadas, ou a completa transformação em mercadorias de produtos e trabalho assalariado” (ibidem).

A modernidade que a todos engloba, e que afeta alguns de forma mais intensa do que a outros (a depender da nacionalidade do indivíduo e de sua situação socioeconômica, cultural, racial, ideológica e religiosa), é uma experiência, tal como a define Berman, paradoxal e contraditória, é uma “unidade de desunidade”, é estar inserido em um ambiente que “promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas ao redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos” (ibidem).

A ambiguidade dessa experiência também é analisada por Anthony Giddens (1990), que a descreve como um “fenômeno de dois gumes” (1991, p. 17). De um lado, afirma o autor, estão as oportunidades criadas a partir do desenvolvimento das instituições modernas e de sua difusão – “bem maiores para os seres humanos gozarem de uma existência segura e gratificante que qualquer tipo de sistema pré-moderno” (ibidem). De outro, do “lado sombrio”, encontram-se as consequências degradantes da era da modernidade, dentre as quais: i) a forma como se realiza o trabalho industrial moderno, que submete “muitos seres humanos à disciplina de um labor maçante, repetitivo” (idem, p. 17-18); ii) a destruição em larga escala do meio ambiente (idem, p. 18); iii) o uso do poder político de forma autoritária, que revela que a “possibilidade de totalitarismos [fascismo, nazismo, stalinismo] é contida dentro dos parâmetros da modernidade ao invés de ser por eles excluída” (ibidem); e iv) o fortalecimento do poder militar, que inclui a ameaça de confronto nuclear e a realidade do conflito armado, além do fenômeno da “industrialização da guerra” (idem, p. 19).

De forma a complementar as definições de modernidade até então fornecidas (dos autores Marshall Berman e Anthony Giddens), apresenta-se, agora, a de Stuart

Hall (1992), que, em diálogo com Giddens, afirma que a modernidade também pode ser entendida como uma experiência de “convivência com a mudança rápida, abrangente e contínua”, além de ser uma forma altamente “reflexiva de vida”<sup>131</sup> (HALL, 2011, p. 15) – noção que perpassa quase toda a narrativa lobatiana, sendo por ela representada e problematizada.

A experiência da modernidade, segundo afirma Berman (1982), é formada através de um processo contínuo, alimentado por diversas fontes, dentre as quais:

[as] **grandes descobertas nas ciências físicas**, com a mudança da nossa imagem do universo e do lugar que ocupamos nele; a **industrialização da produção**, que transforma conhecimento científico em tecnologia, cria novos ambientes humanos e destrói os antigos, acelera o próprio ritmo de vida, gera novas formas de poder corporativo e de luta de classes; **descomunal explosão demográfica**, que penaliza milhões de pessoas arrancadas de seu *habitat* ancestral, empurrando-as pelos caminhos do mundo em direção a novas vidas; **rápido e muitas vezes catastrófico crescimento urbano**; **sistemas de comunicação de massa**, dinâmicos em seu desenvolvimento, que embrulham e amarram, no mesmo pacote, os mais variados indivíduos e sociedades; **Estados nacionais cada vez mais poderosos**, burocraticamente estruturados e geridos, que lutam com obstinação para expandir seu poder; **movimentos sociais de massas e de nações**, desafiando seus governantes políticos ou econômicos, lutando por obter algum controle sobre suas vidas; enfim, dirigindo e manipulando todas as pessoas e instituições, **um mercado capitalista mundial**, drasticamente flutuante, em permanente expansão. (idem, 2010, p. 25, **grifos meus**)

O turbilhão que o autor menciona e cujas fontes explicita também se vê representado em *América*, refletindo mesmo o movimento estrutural realizado por essa obra, ou seja, as estratégias de seu autor implícito.

De um lado, a narrativa lobatiana apresenta aspectos da experiência da modernidade que remetem às suas inúmeras possibilidades, sendo, portanto, avaliadas pelos personagens favoravelmente.

De modo a designar os produtos dos processos de industrialização, mecanização, burocratização e urbanização que podiam ser encontrados nos Estados Unidos daquela época, o autor implícito de *América* escolhe representá-los por meio da figuração de: i) estradas, vias capazes de transportar mercadorias e pessoas, de diminuir as distâncias de acesso a bens e serviços; ii) linhas de produção em massa, que garantiam um barateamento tanto do processo de fabricação quanto do produto final e, portanto, um maior alcance das mercadorias; iii) riquezas que as indústrias

---

<sup>131</sup> Termo cunhado por Giddens em *As consequências da modernidade* e retomado por Stuart Hall (1992) para explicar o “caráter da mudança na modernidade tardia” (HALL, 2011, p. 14).

geravam não apenas aos próprios setores de atuação, mas também, e indiretamente, ao Estado e aos indivíduos através do aumento da produção industrial; iv) crescimento no nível de urbanização, que refletia a expansão demográfica dos centros urbanos e ensejava, no caso norte-americano, o surgimento de soluções urbanísticas e arquitetônicas inovadoras, como, por exemplo, os arranha-céus; e v) descobertas tecnológicas que se propagavam rapidamente, e que tiveram entre os seus resultados as mudanças nos costumes e nas leis: a maior presença e participação das mulheres nas ruas e no mercado de trabalho, o divórcio como uma importante conquista feminina e o voto secreto como uma prática social.

Esses tipos de mudança podem ser associados ainda àquilo a que Anthony Giddens (1990) chamou de “reflexividade da vida social moderna”, termo utilizado para denominar o fato de “as práticas sociais [serem] constantemente examinadas e reformadas à luz de informação renovada sobre estas próprias práticas, alterando assim constitutivamente seu caráter” (1991, p. 49), ou seja, o fato de haver em todas as culturas práticas sociais que são constantemente alteradas a partir do surgimento de novas e sucessivas descobertas, que por sua vez, passam a modificá-las (ibidem). Na modernidade, segundo o autor, esse movimento de revisão de práticas sociais é radicalizado para se aplicar, em princípio, a todos os aspectos da vida humana, “inclusive à intervenção tecnológica no mundo material” (ibidem). O autor também discorre sobre o caráter dialético da modernidade, já que para ele “estamos em grande parte num mundo que é inteiramente constituído através de conhecimento reflexivamente aplicado, mas onde, ao mesmo tempo, não podemos nunca estar seguros de que qualquer elemento dado deste conhecimento não será revisado” (idem, p. 50). Em relação ainda à “reflexividade da vida social moderna”, Giddens afirma que:

Todas as formas de vida social são parcialmente constituídas pelo conhecimento que os atores têm delas. Saber “como ir adiante” no sentido de Wittgenstein é intrínseco às convenções que são tiradas da, e reproduzida pela, atividade humana. [...] Diz-se com frequência que a modernidade é marcada pelo apetite pelo novo, mas talvez isto não seja completamente preciso. O que é característico da modernidade não é uma adoção do novo por si só, mas a suposição da reflexividade indiscriminada – que, é claro, inclui a reflexão sobre a natureza da própria reflexão. (idem, p. 49)

De outro lado, *América* mostra aspectos não tão elogiáveis da sociedade norte-americana segundo a avaliação dos próprios personagens, aspectos que remetem a consequências da modernidade.

Dentre eles, podemos citar: i) o consumismo exacerbado – que levou milhares a comprar de maneira acelerada mercadorias que não eram de primeira necessidade; ii) o abuso de crédito por parte dos cidadãos e das empresas – que de um lado refletia a euforia econômica do momento através do sentimento de prosperidade (idem, p. 249) vivenciado pela nação norte-americana, e de outro, apontava para um endividamento cada vez maior das empresas e indivíduos; iii) a superprodução de mercadorias e o crescimento da especulação financeira – que estão entre as causas responsáveis pela queda da bolsa de valores de Nova Iorque em 1929; iv) o movimento de cultura de massa – que se destaca, em grande parte, pela padronização das novas formas de produção artística, assim como pela formatação dos desejos e expectativas do público (a massa que essa indústria cultural desejava alcançar); e v) o movimento de “colmeização” (idem, p. 243) – que declara a morte do indivíduo por meio da intensificação do corporativismo.

A “colmeização” descreve o movimento de vida agregada que tende à uniformidade e ao padrão; ela está representada, segundo Mister Slang, pela “produção em massa, a entrefusão das empresas (*mergers*), os *chain stores*, os *chain teatros*, os *chain jornais* e todas as modalidades do emassamento, da coletivização” (ibidem, *destaques do autor*). Ela reflete ainda a situação do indivíduo nesse tipo de sociedade, que tem sua individualidade calcada pelas necessidades do coletivo, o que, para o inglês, evidencia as tendências futuras do mundo, que caminha em direção à “coorporatividade” (ibidem).

As questões que foram recém-apresentadas estão figuradas, em sua maioria, nas discussões presentes nos capítulos finais de *América*, e serão, ao longo deste terceiro capítulo, analisadas com maior profundidade.

Enquanto os aspectos positivos da sociedade norte-americana, destacados pelos personagens de *América* ao longo de quase toda a narrativa, configuram-se como formas mais evidentes de representação da modernização e reflexões sobre ela nessa obra; os aspectos negativos, que não se manifestam de forma tão clara uma vez que figurados em menor quantidade, estão presentes nos diálogos que esse texto estabelece com a modernidade, assim como no modo como ele escolhe representá-

la, a saber, como uma experiência paradoxal, contraditória e altamente reflexiva de vida.

Ao mesmo tempo em que *América* apresenta os benefícios e as conveniências do processo de modernização norte-americano, ela também conjectura o custo de todo esse progresso e desenvolvimento. São as oportunidades e consequências da experiência da modernidade, e a forma dialética como elas são representadas na obra, que mostram, enfim, ser possível analisá-la através de uma leitura que privilegia a discussão de questões relativas à modernidade.

A primeira delas pode ser localizada nos discursos que se posicionam de forma ideologicamente contrária ao processo de modernização, são visões mais críticas que se opõem à estandardização e à homogeneização produzidas pela sociedade industrializada e de massa – que é a própria descrição da sociedade norte-americana da época. Estas visões só podem ser bem compreendidas na narrativa lobatiana por meio do diálogo que ela estabelece com a obra *Walden* (1854), de Henry David Thoreau (1817-1862), cuja análise é fundamental para o estudo sobre a representação da modernidade e do sujeito moderno em *América*.

Esse diálogo é apresentado no capítulo XXXII<sup>132</sup>, já quase no fim da obra, no momento em que o narrador se põe a relatar mais um dos “muitos passeios instrutivos” pelos Estados Unidos que fizera com Mister Slang (LOBATO, 2009, p. 242). É nesse ponto da narrativa que os personagens visitam *Walden Pond* (o Lago Walden).

Logo no início do capítulo, o narrador fornece uma espécie de chave de leitura para o tipo de dinâmica estabelecida entre ele e o seu interlocutor inglês durante quase toda a obra, diz que os seus “passeios instrutivos” lembram o movimento realizado pelos filósofos gregos, os chamados “peripatéticos”, que filosofavam enquanto caminhavam (ibidem) – esse termo pode ser usado ainda para se referir àqueles que aprendem enquanto caminham. Porque a narrativa menciona filósofos gregos peripatéticos, o leitor pode ser levado a imaginar a conhecida relação “mestre e aprendiz” desenvolvida entre Aristóteles e seus discípulos (LAËRTIOS, 2008, p. 129), que seria desempenhada analogamente, em *América*, por Mister Slang e o narrador – dinâmica anunciada já no início da obra, pelo seu prefácio, em que o narrador descreve Mister Slang como um jardineiro que tem o poder de fecundar nele

---

<sup>132</sup> Capítulo intitulado: “Walden Pond. Henry Thoreau. Seu personalismo. A morte do indivíduo. Colmeização. A bacanal do consumo. Abuso de crédito”.

“gêrmens de ideias” capazes de transformá-lo “num lindo jardim de coisas raras, se não novas” (idem, p. 28).

Mister Slang considera que, no lago Walden, “esteve, fará mais de oitenta anos, [...] o mais individual dos individualistas americanos”, o escritor norte-americano Henry David Thoreau (LOBATO, 2009, p. 242). O movimento realizado por Thoreau, o eu-ficcionalizado que apresenta *Walden*<sup>133</sup>, é descrito pelo inglês da seguinte maneira:

Construiu com as suas próprias mãos sua cabana tosca na qual passou dois anos a escrever *Walden*, livro hoje clássico. Vivía com o dispêndio de 1 dólar por mês, para a alimentação, e soube realizar um período de absoluta vida livre. Contam que certa vez lançou ao lago os três únicos enfeites que havia na cabana – três pequenos pedaços de calcário que ele mesmo recolhera numa das suas excursões pelos arredores. “Escravizam-me. Exigem que eu os espane...”. (ibidem)

*Walden* ou *A Vida nos Bosques* apresenta em sua composição vários relatos ficcionalizados das experiências e experimentos realizados por Thoreau, assim como inclui uma série de reflexões sobre o período em que o autor viveu às margens do Lago Walden, entre os anos de 1845 e 1847. Já nas primeiras páginas de sua narrativa, Thoreau discorre sobre aquilo que se configura como o movimento principal por ele realizado em sua obra, a saber, a mudança para o Lago Walden e toda a experiência que incluía viver em contato com a natureza e, principalmente, afastado da civilização – e que em parte já fora apresentado por Mister Slang na citação anterior; vejamos:

Quando escrevi essas páginas seguintes, ou melhor, o principal delas, eu vivia sozinho na mata, a um quilômetro e meio de qualquer vizinho, numa casa que eu mesmo tinha construído à margem do Lago Walden, em

<sup>133</sup> Blasing (1977), em *The Art of Life: Studies in American Autobiographical Literature* (1977), afirma ser a autobiografia a ficcionalização de uma vida (p.3). Em sua obra, o autor discute, dentre outros aspectos, o caráter ficcional de autobiografias como *Walden*. Para ele, “Due to the discrepancy in autobiography between the time of the action and the time of the narration, a fictional situation already exists, since the experiencing “I” is being created out of the memory and within the conceptual framework of the recording “I.” In the case of *Walden* this process of fictionalization becomes rather complicated, because the recording went through seven different versions before the final version emerged. What we find in *Walden*, then, is [...] a narrating “I” that is continuously moving through some seven or eight years” (p. 3-4). Tradução minha: “Por conta da discrepância que há em autobiografias entre o tempo da ação e o tempo da narração, pode-se afirmar que uma situação ficcional já existe, uma vez que a experiência do “eu” está sendo criada a partir da memória e dentro do quadro conceitual do registro do “eu”. No caso de *Walden*, esse processo de ficcionalização torna-se bastante complicado, pois o registro passou por sete versões diferentes antes que a versão final surgisse. O que encontramos em *Walden*, então, é [...] um “eu” narrativo que se move continuamente por cerca de sete ou oito anos”. Ao concordarmos com essa perspectiva crítica, também concordamos em realizar a leitura de *Walden* como ficção, o que nos leva a separar o escritor Henry David Thoreau de sua versão ficcionalizada, o “eu-Thoreau” da obra, personagem-narrador de *Walden*.

Concord, Massachusetts, e ganhava minha vida apenas com o trabalho de minhas mãos. Vivi lá dois anos e dois meses. Hoje em dia sou de novo um hóspede da vida civilizada (THOREAU, 2010, p. 17).

Essa obra, que se afasta do estilo convencional da prosa de ficção, como também *América*, constitui-se como uma mistura de observações sobre a natureza, experiências pessoais e também dados históricos. Para Blasing (1977), as atitudes e expectativas dos leitores em relação a *Walden* têm um papel importante na determinação de seu conteúdo: “For example, *Walden* has been read as a factual account and as fiction, as a nature book and as a highly symbolic transcendental text, and as a political-economic manifesto and as poetry”<sup>134</sup> (BLASING, 1977, p. 3-4). Ela reflete sobre a existência humana, de um lado como resposta às indagações particulares do narrador, e de outro como resposta às questões sociais, políticas, econômicas e espirituais que diziam respeito aos propósitos e modos de vida de uma sociedade desenvolvimentista – referência à nação norte-americana que, em meados do século XIX, vivia seu apogeu industrial e urbano, derivado de um crescimento exponencial que intensificava a complexidade da vida social.

Em *Walden*, Thoreau afirma estar insatisfeito com aquilo que ele via como resultado do progresso e do desenvolvimento, isto é, os desatinos cometidos contra a natureza e o ser humano, causados pelo advento de um consumismo, descrito por ele como viciante e vicioso. Ao discutir sobre o que é necessário à vida, o narrador afirma ainda que: “Não só a maioria dos luxos e muitos dos ditos confortos da vida não são indispensáveis, como são francos obstáculos à elevação da humanidade. Quanto a luxos e confortos, os mais sábios sempre levam uma vida mais simples e frugal do que os pobres” (THOREAU, 2010, p. 27). Contrapondo-se a esses rumos do desenvolvimento social, ele decide mostrar na prática uma possibilidade de se viver com o mínimo necessário à sobrevivência – para ele, “as coisas necessárias à vida humana [...] podem ser classificadas de maneira razoavelmente precisa sob as várias rubricas de Alimento, Abrigo, Roupas e Combustível; pois apenas quando dispomos delas é que estamos preparados para enfrentar os verdadeiros problemas da vida com liberdade e alguma perspectiva de êxito” (THOREAU, 2010, p. 25). Em *Walden*, ao se refugiar na natureza, Thoreau constrói com suas próprias mãos a sua moradia

---

<sup>134</sup> Tradução minha: “Por exemplo, *Walden* foi lido como um relato factual e como ficção, como um livro sobre a natureza e como um texto transcendental altamente simbólico, e como um manifesto político-econômico e como poesia”.

e se alimenta daquilo que ele mesmo cultivara em sua horta tentando provar ser possível levar uma vida simples e viável em termos financeiros – ao menos, é o que ele diz estar fazendo.

*Walden* é composto ainda por várias partes que apresentam observações e discussões do autor acerca da natureza. Muitos críticos de literatura norte-americana, como Walter Harding (1969), afirmam serem estas as partes mais aproveitáveis do livro, mais do que as reflexões filosóficas tecidas por Thoreau:

Muitos veem a obra como uma espécie de declaração de independência pessoal, uma experiência social e também uma descoberta espiritual, assim como um manual de sobrevivência na mata, prevendo a autossuficiência daquele que decidir seguir os mesmos passos do autor. Pode ser estudado também como manifesto poético em face ao grande desenvolvimento da civilização industrial que ganhava forças nos Estados Unidos (HARDING, 1969, p. 151).

Pelas reflexões sobre a natureza e a relação que o homem civilizado tem com ela, *Walden* é considerado por autores como Garrard (2006, p. 97) um dos pontos de partida para as discussões de Ecocrítica, dentro do tropo *Wilderness*<sup>135</sup>, no pensamento teórico norte-americano. Para esse autor, “*Walden* de Thoreau pode ser visto como o término da pastoral do Velho Mundo na literatura norte-americana [tropo que antecede o *Wilderness*], ao colidir com a tecnologia e a confiança cultural autônoma da jovem república” (GARRARD, 2006, p. 97). Isso porque Thoreau afirmava estar mostrando, através de sua experiência, que era possível viver consumindo menos e em harmonia com o mundo natural – aspectos que estão entre os pressupostos defendidos por essa corrente teórica, ainda que o movimento realizado por Thoreau seja interpretado por muitos autores como “política reacionária” e “misanthropia ocasional” (idem, p. 104).

Thoreau, em *Walden*, constrói sua própria cabana perto do lago, alimenta-se a partir do que planta nos arredores, e gasta apenas o necessário para a sua sobrevivência, dispensando, assim, o que considerava supérfluo. Agir dessa maneira configurava-se como uma resposta ao progresso e ao desenvolvimento desenfreado da civilização, que simbolizavam para ele, além de uma ameaça à natureza e ao ser humano, formas de escravização. O autor afirmava, portanto, que viver em liberdade

---

<sup>135</sup> “Mundo natural” na tradução de Vera Ribeiro (GARRARD, 2006). O tropo *Wilderness* refere-se à natureza “em estado não contaminado pela civilização, é o mais poderoso constructo da natureza de que dispõe o ambientalismo do Novo Mundo” (idem, p. 88).

(aquilo que ele estava mostrando na prática) era uma maneira de renovação espiritual. Em *Walden*, ele vai morar afastado da civilização com o desafio de encarar apenas aquilo que declarava serem os fatos relevantes da vida (a possibilidade de conhecer-se a si mesmo a partir de um contato mais próximo com a natureza, e de encontrar, através dessa experiência solitária, os seus próprios caminhos).

Após Mister Slang introduzir a história de Thoreau na narrativa, motivado pelo lugar em que eles se encontram, o narrador afirma compreender a atitude desse autor em se isolar; para ele: “A disciplina social exaure. O chamado progresso não passa duma escravização mais apertada, que as massas consentem e aplaudem e, portanto, impõem à minoria individualista. Conheço a obra de Thoreau. É o meu homem em momentos de desespero” (LOBATO, 2009, p. 242-243). Ambos, narrador e Mister Slang, parecem se refugiar em Thoreau no momento de cansaço da civilização. E embora Mister Slang fosse o mais “ímpetuoso justificador do progresso sob a sua forma *yankee* de aplicação em massa da ciência ávida”, ele também, como muitos, afirma o narrador, “tinha o passo mais curto que o progresso americano” (idem, p. 243).

Aquilo a que o narrador chama de “minorias individualistas” remete a algumas das principais características da corrente teórica da qual Thoreau fazia parte, o chamado movimento “transcendentalista” – uma reação contra o racionalismo do século XVIII; uma filosofia liberal que privilegiou a natureza em lugar da estrutura religiosa formal, a percepção individual em lugar do dogma, e o instinto humano em lugar da convenção social, podendo ser chamado também de filosofia idealista (TRANSCENDENTALISM-LEGACY in ROCHA, 2018, p. 68). Em *Walden*, a atitude individualista – que Mister Slang também espera do narrador no que concerne à adesão irrefletida ao pensamento de “Toda-a-Gente” – pode ser ilustrada pela seguinte passagem:

Eu não gostaria que ninguém adotasse meu modo de vida em hipótese alguma; pois, além de poder encontrar algum outro antes que ele tivesse aprendido direito este de agora, desejo que possa existir o maior número possível de pessoas diferentes no mundo; mas gostaria que cada uma delas se dedicasse a encontrar e seguir *seu próprio* caminho, e não o do pai, da mãe, do vizinho (THOREAU, 2010, p. 77, *destaque do autor*).

A autonomia de pensamento, representada, em *América*, pelo estilo de vida adotado por Thoreau, o qual Mister Slang descreve como “independência pessoal”,

apresenta-se como um movimento contrário àquele realizado pela civilização norte-americana daquela época, que cada vez mais, avançava em direção à conformidade das massas, ao “ideal coletivo”, recuando, desta forma, em subjetividade – “vamos tendendo para a vida da colmeia, onde o indivíduo não conta” (LOBATO, 2009, p. 243).

Ao expor os dois extremos da situação, de um lado a vida que tende ao corporativismo, de outro a postura individualista voltada à total reclusão, Mister Slang argumenta que o progresso e o desenvolvimento têm os seus custos, ou seja, que as rápidas transformações por que passava a sociedade norte-americana cobravam o seu preço. Independentemente do lado que se escolha, haverá sempre consequências inseparáveis desse processo, uma vez que a modernidade é isto, uma experiência paradoxal e dialética, que está em todos os lugares, afetando uns mais do que a outros, porém, sem deixar de mover todas as pessoas que dela fazem parte, mesmo aqueles que desejam, como Thoreau, dela se distanciar – “Presos na sua engrenagem, o espernear dos indivíduos se torna pueril” (ibidem).

Nesse movimento dialético percebemos novamente a presença do autor implícito, que diferente dos personagens e, principalmente, do narrador – que assume uma postura de conformidade frente a um cenário que ele próprio afirma ser ruim<sup>136</sup> –, espera que os leitores reflitam com cautela sobre a situação apresentada ao invés de simplesmente assimilar ou mesmo adaptar-se passivamente a ela. Ao que parece, o autor implícito não pretende, com esse movimento, que o leitor escolha um lado, mas apenas que compreenda que os avanços do processo de modernização, tomados em grande parte da narrativa como ideais, trazem a sua contrapartida. Aquilo que fora, até então, elogiado também apresenta seus aspectos negativos (matéria da qual a modernidade também é composta, sendo parte do que faz dela uma experiência tão complexa). Os lados apresentados – o do isolamento e o do corporativismo – são, ambos, resultados indesejáveis, porém, possíveis da modernidade, são contrários que convivem.

A partir da referência a Thoreau, os personagens vão discutir temas até então pouco abordados, como o questionamento do progresso, do desenvolvimento e da modernização. Assim, o que predomina até esse momento nessa obra lobatiana, é aquilo que aparenta ser um aplauso exacerbado e até certo ponto irresponsável (já

---

<sup>136</sup> “Excesso, excesso, eis o verdadeiro mal da América, o não sei quê causador do indefinível mal-estar que todos sentimos” (idem, p. 245).

que suas consequências não são consideradas) ao desenvolvimento alcançado pelos Estados Unidos. Ao chegarmos ao capítulo XXXII, em que se fala de Thoreau, certos aspectos desse mesmo progresso passam a ser relativizados. Não parece casual que o capítulo imediatamente seguinte trate da quebra da bolsa de Nova York, reiterando o tom melancólico com que os rumos do desenvolvimento norte-americano são avaliados no desfecho da viagem.

Diferentemente das leituras mais habituais que consideram *América* um conjunto de elogios acríticos à modernidade norte-americana, consideramos que, especialmente a partir do capítulo XXXII, com a menção a Thoreau e a crítica à colmeização ou standardização, o livro também critica os rumos da modernidade, especialmente no que concerne à perda da individualidade em favor da submissão a padrões industriais e sociais. Não seria a primeira vez que, a caminho do desfecho, um texto ficcional de Lobato convidaria a uma leitura mais crítica da representação ficcional e do mundo ao qual ela se refere. Na cena final do conto “Duas Cavalgaduras”, o narrador percebe seu equívoco:

“As convicções por ele apresentadas anteriormente começam a ruir, porque estavam fundadas sobre terreno pouco seguro. Em outras palavras, o narrador defende algumas ideias mas, ao final, conclui que elas estavam equivocadas.”  
(MARTINS, 2019, p. 90)

Tendo em vista os movimentos realizados pelo autor implícito dessa obra na construção de sua estrutura narrativa, é possível afirmar que ele opera de maneira a exigir de seus leitores, não a adesão ou a repulsa imediata àquilo que está sendo discutido sobre a modernidade, mas a reflexão mais a sério sobre essa experiência, que é ao mesmo tempo paradoxal e dialética – um “turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia” (BERMAN, 2010, p. 24). Pede, enfim, que os leitores pensem por si próprios (como também sugere Thoreau, em *Walden*), levando em consideração não apenas aquilo que os personagens dizem, mas também o que escolhem omitir, assim como a forma como apresentam e discutem os temas relativos à modernidade nos Estados Unidos.

O caráter paradoxal dessa experiência se faz ainda mais evidente quando observamos a forma utilizada pelos personagens para apresentá-la. Ao falar do movimento de formação das massas, por exemplo, Mister Slang o descreve utilizando-se de expressões como: “colmeização”, “standardização”, “corporativismo” e

“emassamento” – além de denominar aquele que faz parte dessa estrutura como “homem-abelha”, associando, desta forma, o comportamento humano ao animal. Essa mesma situação acontece em momento anterior da narrativa, quando o narrador qualifica os “bilhões” de passageiros de *subways* nova-iorquinos como “formigas humanas” (LOBATO, 2009, p. 177). Não por acaso, o modo de vida norte-americano é correlacionado ao de formigas e abelhas – insetos “sociais” (uma vez que vivem em colônias) conhecidos pelo trabalho incessante em atividades diárias.

Essas escolhas não são arbitrárias; ao contrário, servem para mostrar certo descontentamento dos personagens diante do processo de despersonalização (ou mesmo de desumanização) pelo qual passa o indivíduo na modernidade – ou ainda, se tivermos como parâmetros “formigas” e “abelhas”, poderíamos afirmar estarmos diante do processo de animalização do homem. Nessa situação, o sujeito moderno tem sua individualidade tolhida em prol da eficiência do sistema – representado, na narrativa lobatiana, pelas máquinas e ícones da modernização. Estamos, pois, frente a um cenário em que os sujeitos vivenciam, pouco a pouco, a perda de sua identidade em função do fortalecimento do coletivo, em que, cada vez mais, se veem prestes a desaparecer no meio da multidão (POE, 1988)<sup>137</sup> ou do turbilhão da vida moderna (BERMAN, 2007, p. 24). Todos esses aspectos, que também eram responsáveis por assegurar aos Estados Unidos a posição de potência econômica mundial, figuram-se, em *América*, como uma guerra contra o indivíduo e a individualidade, em que cada “novo invento, significa um passo à frente para a vida agregada, para a uniformidade, para o padrão” (LOBATO, 2009, p. 243).

A modernidade, dessa forma, não é representada pela via do entusiasmo, mas sim, pela via mais complexa. Interessa para esse autor implícito colocar em discussão os limites da modernidade como uma força positiva para as coletividades humanas e para os indivíduos que dela fazem parte, apresentando também suas limitações.

Quase na metade do capítulo XXXII, após a apresentação de Thoreau e a discussão sobre o processo de “colmeização”, Mister Slang menciona o articulista Raymond Fosdick, a quem o inglês atribui o lema de “simplificar” (que é, na verdade, um moto proposto e repetido inúmeras vezes em *Walden*). Segundo o inglês, esse autor “estuda muito bem o fenômeno, e tem o [seu] aplauso quando diz que estamos hoje sufocados pelo excesso de coisas” (idem, p. 244).

---

<sup>137</sup> Em “O homem das multidões”, de 1840, Edgar Allan Poe já criticava a perda da identidade individual frente ao coletivo.

Raymond Fosdick parece surgir no texto apenas de passagem, como uma menção pouco importante, porém, ele é o autor de um artigo do *The New York Times*, intitulado “The Individual’s Place in the Age of Machines”, de 22 de junho de 1930. Nesse artigo, discute-se, entre outros assuntos, o movimento realizado por Thoreau de se isolar. Muitas das ideias nele contidas estão quase que totalmente transcritas (e traduzidas) nas páginas do capítulo XXXII de *América*, e não apenas o trecho em que se analisa o movimento de simplificação em oposição à acumulação excessiva de coisas. Ainda sobre esse artigo, Martins (2017) afirma que:

Lendo o texto de Raymond Fosdick, publicado no jornal americano, observa-se que ele usa/ menciona o texto clássico de Henry Thoreau – *Walden* (1854) – para fazer críticas ao consumo e à produção em massa. Lobato, por sua vez, traduz e incorpora ao seu texto o discurso de Fosdick, parafraseando-o e citando-o, tomando suas ideias como parte das reflexões de seus personagens. A crítica feita por Fosdick tem, pois, seu público ampliado: o discurso de formatura ganha novos leitores e efeitos quando publicado em jornal; e ganha um público novo quando é traduzido e citado num livro brasileiro. (p. 27)

O narrador, após Mister Slang citar Fosdick (deixando pistas, embora não ostensivas, da origem dos argumentos dos dois personagens), afirma que é do excesso e acúmulo de coisas, e da grande quantidade de energia dispendida em trabalho para a obtenção dessas coisas, que advém o mal-estar que não só os personagens sentem, mas também aqueles a quem descrevem, os cidadãos norte-americanos:

Encontro finalmente um homem que sabe definir o que sinto e o que sentem todos os habitantes deste país. Vivemos todos sufocados pelo excesso de coisas. Coisas demais, vida intensa demais, ciência demais a serviço da indústria para promover a *gavage* de toda uma nação. [...] Oh, como compreendo Thoreau lançando ao lago as três pedras que lhe enfeitam a cabana! Simplificar!, eis tudo. Não fomos criados, nós homens, para vida assim pletórica. Temos necessidade de horizontes limpos, descampados, vazios – superfícies lisas de repouso. Sinto-o comigo muito bem. (idem, p. 245, *destaque do autor*)

Quanto ao posicionamento assumido por Mister Slang, este ora concorda com o movimento realizado por Thoreau, ora discorda clamando pela necessidade de adaptação dos indivíduos. Apesar de enunciar uma vez mais o discurso da adaptação, o inglês reconhece o mal-estar percebido pelo narrador quanto ao excesso de coisas; segundo Mister Slang, “tudo cansa, até ter”, ainda que seja essa a lógica imposta pelo

sistema capitalista que ele tanto defende: “o que estamos assistindo nessa América de após-guerra é uma verdadeira bacanal de consumo” (idem, p. 246).

De forma mais evidente nesse capítulo XXXII, se comparado aos demais capítulos de *América*, figuram-se as consequências sofridas pelos indivíduos na experimentação da modernidade. A maneira como o autor implícito escolhe representá-las é muito parecida com a figuração construída por Thoreau, em *Walden* – ao menos no que concerne à discussão dos aspectos negativos envolvidos no processo de modernização da sociedade norte-americana da metade do século XIX. Vejamos.

O homem moderno, afirmava Thoreau, gasta mais tempo ganhando seu modo de vida, com o intuito de corresponder às expectativas da sociedade e, se possível, guardar para o futuro, do que propriamente vivendo. Em uma das situações relatadas pelo narrador, em que este discute com um amigo sobre qual deles chegaria mais rápido a certa região, Thoreau declara que, indo a pé, estaria lá mais rápido do que seu amigo, mesmo que este usasse o trem, porque seu amigo precisaria trabalhar para pagar o dinheiro da passagem antes de se encaminhar a esse lugar: “A distância é de 48 quilômetros, a passagem custa 90 centavos. É quase um dia de salário [...]. Bom, eu saio agora a pé, e chego lá antes do anoitecer. Tenho andado nesse ritmo a semana toda. Enquanto isso, você vai ganhar o dinheiro da passagem, e chega lá amanhã a alguma hora” (THOREAU, 2010, p. 61).

Outro raciocínio que também atesta as consequências do progresso para a humanidade e a natureza se desenha (no texto de Thoreau) da seguinte forma: para se andar num trem é preciso que se construam trilhos, que antes seja extraído ferro de alguma mina, que os trilhos passem por alguma floresta que terá sido derrubada em nome do progresso. Ainda em nome do progresso, todo esse empreendimento custará o trabalho de muitas vidas, que não serão bem remuneradas e se afastarão de seus lares para que o trabalho seja executado. Todo esse sistema gera um grande impacto ambiental, uma vez que, derrubadas as árvores, muitos animais perderão seus territórios, além de os resíduos expelidos pelos trens serem prejudiciais ao meio ambiente. Ademais, ao construir os trilhos de trem, o homem cria uma nova necessidade, que antes não era percebida como necessidade: viajar de trem – “nós não passamos nas ferrovias; elas é que passam sobre nós”<sup>138</sup> (idem, p. 97).

---

<sup>138</sup> Na versão original: “We do not ride on the railroad; it rides upon us”.

O narrador de *Walden* evidencia, ainda, que uma vida confortável, atendendo às expectativas da sociedade, só é possível a longas penas, os homens acabam por pagar com o seu tempo, e, portanto, com sua própria vida, para obter certos ganhos materiais da civilização e, assim, manter seus padrões sociais. Uma existência simples levaria o homem a contemplar os fatos essenciais da vida, além de ser capaz de mostrar o caminho de convivência harmônica entre a natureza e a sociedade que se desenvolvia – “Essa coisa de gastar a melhor parte da vida ganhando dinheiro para gozar uma duvidosa liberdade em sua parte menos valiosa me faz lembrar aquele inglês que primeiro foi à Índia fazer fortuna para poder depois voltar à Inglaterra e levar uma vida de poeta” (idem, p. 62). Thoreau também discute como o homem, a cultura e a sociedade moderna substituíram o lugar da natureza em suas consciências. Com o avanço da civilização, houve um distanciamento entre homens e natureza. De modo semelhante, Mister Slang considera que “nós homens nos afastamos em excesso da natureza” (LOBATO, 2009, p. 247).

Raciocínios análogos a esses também se desenvolvem em *América* no momento em que Mister Slang discorre sobre o funcionamento dessa sociedade altamente industrializada, caracterizada, dentre outros aspectos, pelo consumo massivo de bens e serviços:

– Mas temos de nos adaptar ao excesso de coisas. O impulso é nessa direção. O rádio nos invadiu a vida, como a invadiram o jornal e a perseguição do reclame. Todas essas invasões vivem a serviço da indústria, que só cura de criar novas coisas e despertar no povo a necessidade de possuí-las. O demônio jamais para com as suas tentações. Prova-nos, convence-nos de que sem o automóvel é impossível a vida; ensina-nos que essa máquina devoradora do espaço é uma vitória do nosso individualismo locomotor – e destarte impele cada família americana a ter o seu automóvel. Alcançado que foi o ponto de saturação, a sereia surge agora com o programa de dois automóveis por família – e prova que isso vem aumentar a liberdade das famílias. E assim com tudo. Cada criatura na América sente-se autorizada e é provocada a ter o que o vizinho tem. A indústria, por meio da sua maquiavélica obra de sugestão, fomenta essa ânsia. Depois, graças ao preço baixo que a *mass production* e a organização econômica das vendas com bases em saques sobre o futuro permitem, dá-lhe os meios de possuir a coisa. E temos o americano transformado em freguês possível e forçado do milhão de coisas novas que em escala sempre maior a indústria lança. Comprar, comprar – ter coisas, mais coisas. Para permitir esse ímpeto inédito no mundo veio a teoria e prática do salário alto, altíssimo mesmo. O pedreiro com 15 dólares por dia. O operário de fábrica, com 7 dólares diários. A cozinheira com 40 dólares por semana. “Pagando-lhes tais salários, faremos deles clientes.” E esse freguês inédito, o operário, surgiu – freguês em massa, aos milhões e milhões. Quanto mais lhe pagavam, mais o operário comprava – e a indústria tomou a serviço toda a ciência do mundo para melhorar os seus processos, reduzir o preço de custo, vender por cinco o que antes da

entrada em campo desses milhões de fregueses só poderia ser vendido por cinquenta. (LOBATO, 2009, p. 245-246, *destaque do autor*)

Nesse trecho, Mister Slang apresenta alguns dos aspectos negativos da modernização, discorre em grande parte sobre a produção em massa e a perda da individualidade. Esses elementos são caracterizados ora por uma mitologia cristã, por meio da figuração do “demônio”, ora através da mitologia clássica, representada pela “sereia”. Em ambos os casos, essas figuras cumprem o objetivo de incitar nos indivíduos o consumismo, criando novas necessidades que antes não eram vistas como necessidades. O uso desses símbolos conhecidos, que potencialmente atingem o leitor mais ingênuo, evidencia a perda das liberdades individuais em nome do consumo desenfreado.

Mister Slang encerra esse capítulo com a seguinte reflexão: “Pobre Thoreau! Se já se sentia asfixiado pela América de um século atrás, como suportaria este arranque sem tréguas que é a América de hoje?” (idem, p. 247). Tal discurso, segundo afirma Martins (2017), atribui aos capítulos finais dessa narrativa “um toque de melancolia – que [...] funciona como um convite à releitura e reavaliação dos argumentos mais incisivos que o povoam” (p. 27).

A menção a Thoreau na narrativa lobatiana tem importância na relativização de tudo aquilo que já fora discutido em relação ao progresso e desenvolvimento norte-americano. Através da figuração de sua experiência, apresenta-se a contrapartida – própria da dialética da modernidade – do processo de modernização: o consumismo, a perda de individualidade, o mal-estar social, a infelicidade e o controle dos indivíduos por corporações. Por fim, sua presença incita o leitor a assumir uma postura crítica e refletir profundamente acerca dos modos de vida desse tipo de sociedade (altamente industrializada e moderna), propondo também novas perspectivas sobre o conceito de liberdade.

A dialética sobre o qual acreditamos que *América* se constrói pode ser, então, analisada através da discussão aqui proposta sobre modernidade, cujo sentido descreve o movimento paradoxal realizado pela obra lobatiana. Ainda sobre a modernidade, Berman considera que:

Ser moderno é viver uma vida de paradoxo e contradição. É sentir-se fortalecido pelas imensas organizações burocráticas que detêm o poder de controlar e frequentemente destruir comunidades, valores, vidas; e ainda sentir-se compelido a enfrentar essas forças, a lutar para mudar o seu mundo

transformando-o em nosso mundo. É ser ao mesmo tempo revolucionário e conservador: aberto a novas possibilidades de experiência e aventura, aterrorizado pelo abismo niilista ao qual tantas das aventuras modernas conduzem, na expectativa de criar e conservar algo real, ainda quando tudo em volta se desfaz. (2007, p. 21).

Ao que parece, “revolucionário” e “conservador” são expressões não excludentes que descrevem bem o movimento estrutural e ideológico encontrado em *América*, no esforço de reflexão sobre um mundo em constante e rápida transformação. Essa última visão de modernidade que apresento permite entender parte do retrato da sociedade norte-americana feito nessa obra, pois considera o sujeito moderno como aquele que, ao mesmo tempo em que se sente seguro por estar inserido na modernidade (representada pelo progresso, pelas transformações sociais e manifestações culturais de massa), encontra-se desconcertado pela abundância e instabilidade de possibilidades a que está exposto (cansaço e mal-estar social).

### 3.3 Os caminhos da modernidade

[...]  
*Não há conselho que sirva todos; cada um precisa experimentar por si próprio a maneira particular pela qual pode se tornar feliz. Os mais variados fatores farão valer seus direitos para lhe indicar o caminho de sua escolha. Trata-se de saber o quanto de satisfação real tem a esperar do mundo exterior, e até onde é levado a se tornar independente dele; por fim, também, de quanta força ele julga dispor para modificá-lo conforme seus desejos.*

Sigmund Schlomo Freud (1856-1939)  
*O mal-estar na civilização* (1930)

O cansaço e mal-estar que o narrador sente pelo excesso de coisas a que está exposto na América são temas majoritariamente discutidos pelo capítulo XXXII, no qual, como vimos, os personagens dialogam com as ideias de *Walden*. As origens desses sentimentos, porém, são anunciadas por capítulos que antecedem a sua enunciação.

No capítulo XXX<sup>139</sup>, por exemplo, elas aparecem no momento em que o narrador e Mister Slang conversam sobre o “enriquecimento excessivo da nação” norte-americana. Vejamos:

Muitas vezes conversei com Mister Slang sobre assuntos econômicos e principalmente sobre a verdadeira plethora de riqueza de que a América principiava a queixar-se. Sim, queixar-se. Lembro-me do diretor dum colégio experimental da Universidade de Wisconsin que em certa solenidade “censurou” o enriquecimento excessivo da nação. Esse homem estranho e fora de todos os moldes evocou a República de Platão, na qual a riqueza não tinha autoridade e as autoridades não possuíam nenhuma riqueza. (LOBATO, 2009, p. 226)

O mal-estar de que a sociedade norte-americana “princiava a queixar-se”, e que também afeta o narrador, estaria associado não apenas ao excesso de riqueza acumulado por essa nação, como anuncia o trecho acima, mas também, à rapidez com que esse mesmo enriquecimento acontece. Para dar fundamento a sua afirmação, o narrador apresenta, como de costume, discursos de cidadãos norte-

<sup>139</sup> Capítulo intitulado: “Um professor hostil à riqueza. Idealismo. Mister Slang, porém, queria mais. Abuso de crédito. Ideias de um magnata. As procelárias. Figuração concreta dum milhão”.

americanos que exemplificam suas impressões – suas percepções são moldadas por muitos dos discursos que circulavam pelos Estados Unidos daquela época e, por conseguinte, aparecem refletidos em suas opiniões. No caso relatado, o narrador insere na discussão as ideias do diretor “dum colégio experimental da Universidade de Wisconsin”, a quem ele chama de “estranho” e “fora de todos os moldes”, expressões que permitem afastar o seu discurso daquele proferido por Toda-a-Gente. Esse professor, como o título do capítulo anuncia, é hostil a certos aspectos da riqueza, e censura “o enriquecimento excessivo da nação”.

Para ele, poder e riqueza não deveriam andar juntos, já que, em suas palavras, “a riqueza material cega o homem. E como pode o cego guiar cegos?” (ibidem). Ainda com a intenção de ilustrar casos em que a riqueza atua de forma a gerar danos em áreas que, segundo ele, ela não deveria estar autorizada a exercer a sua influência, o orador compara os Estados Unidos à casa de um milionário que terá seu filho ensinado por um professor a quem o próprio milionário controla, o que se configura como o aspecto problemático dessa situação, uma vez que, “não era ele [o diretor] contra a riqueza, mas contra a intromissão em campos onde não lhe compete imiscuir-se” (ibidem).

De acordo ainda com o diretor, a relação entre riqueza e educação se constrói de forma conflituosa; o desenvolvimento de ideias deveria estar pautado em

[...] livros que não sejam feitos com o alvo de lucro; jornais isentos da influência do dinheiro; arte cujo fim único seja pintar as coisas como são; evangelismo que não queira nem precise agradar; tribunais cuja integralidade e imparcialidade estejam acima de qualquer dúvida; instituições de ensino que se devam ao estudo de quanto seja de importância para a vida humana e deem os resultados desse ensino com a mais absoluta isenção... (idem, p. 226-227)

Mister Slang não parece surpreso ao escutar uma manifestação contrária ao progresso desenfreado, que se materializa, nesse episódio, pelo discurso crítico de um norte-americano que se opõe ao excesso de riqueza gerado por seu país. Para o inglês, a “América está cheia de descontentes desse naípe” (idem, p. 227), ou seja, de indivíduos que enxergam consequências negativas do desenvolvimento acelerado e, a partir disso, propõem medidas capazes de conter os danos que esse mesmo desenvolvimento acarreta – no caso do diretor, a separação entre riqueza e educação.

O inglês considera em suas reflexões que o ideal seria atingir um estado de equilíbrio entre esses dois lados – o que se posiciona a favor do rápido enriquecimento

e aquele que vê esse movimento como problemático –, o mundo, segundo ele atesta, configura-se como um “jogo de interesses pessoais que se chocam. Se um país consegue, por meio dum conjunto de leis e duns tantos princípios de moral, manter em equilíbrio esses interesses, [...] o ideal está atingido” (idem, p. 227). Ao discorrer sobre o “sistema de equilíbrio”, Mister Slang afirma ainda que a adesão a esse outro posicionamento (ilustrado pelo discurso do diretor), motivada pela crença de que este viria a construir um “estado de perfeição”, era “mera ficção utópica” (ibidem). Em outras palavras, apesar de reconhecer a importância e a validade da crítica, Mister Slang considera utópicas as proposições do diretor mencionado. Fossem ideias utópicas, fossem realizáveis, o importante é que *América* não se furta a apresentar discussões sobre o controle de instituições educacionais e ideológicas, o que se percebe desde pelo menos o capítulo XVI<sup>140</sup>, quando os personagens dialogam sobre a censura ao cinema, movida pelo conservadorismo moral.

Para o inglês, portanto, o equilíbrio está na defesa do *status quo* dessa civilização – ou seja, na conservação desse sistema socioeconômico que investe massiva e constantemente na modernização de todas as suas estruturas – frente a outras vozes que, apesar de contrárias ao seu movimento, não o abalam significativamente, ao menos não o suficiente para que houvesse uma transformação substancial na forma como essa sociedade se organizava.

Dessa maneira, o equilíbrio ao qual Mister Slang se refere não prevê, como o nome sugere, uma convivência harmoniosa e igualitária entre os diferentes interesses, ou mesmo uma possível e eventual troca de posição entre os valores propagados pelo sistema atual (que ocupam posição hegemônica) e aqueles que com ele antagonizam; estes acabam constituindo-se como vozes secundárias e, portanto, menos influentes, mas que nem por isso deixam de ser apresentadas no texto lobatiano.

Através de suas exposições, Mister Slang não apenas se mostra ciente da existência de vozes que se opõem ao progresso desenfreado da sociedade norte-americana – vozes que apontam para os produtos negativos desse movimento, ainda que, como admite o inglês, elas não deixem de fazer parte desse mesmo processo de modernização –, como também, mostra que tem lado. Ele é a favor do progresso e do desenvolvimento, independentemente dos aspectos negativos que esse processo trouxesse consigo, independentemente também dos questionamentos do narrador ou

---

<sup>140</sup> Capítulo intitulado: “A dominação feminina. Quem manda é a mulher. O rancor de Mister Slang contra a vitória da americana. O czar do cinema. A censura. O caso *Coquette*.”

de outras vozes apresentadas no decorrer da narrativa (oriundas de articulistas norte-americanos em sua maioria), que contestam ou se opõem ao movimento de modernização. Mister Slang mostra-se, portanto, inflexível quanto aos seus posicionamentos, ele não está tão facilmente suscetível quanto o narrador a mudar de opinião, apesar das novas ideias que a todo o instante surgem em seu entorno.

Para o inglês, esses pareceres dissonantes, dos quais ele não exatamente discorda, são incapazes de frear o processo pelo qual os Estados Unidos estavam passando, porque o movimento, o que aqui chamamos de modernidade, era muito maior do que essas manifestações contrárias, as quais ele inclusive prevê como parte integrante de seu funcionamento, ainda que soubesse antecipadamente que elas não seriam fortes o suficiente para contê-lo ou modificá-lo. Evidencia-se, novamente, através desse episódio, o aspecto dialético e contraditório próprio da experiência da modernidade.

A crítica presente nessas vozes que se opõem a aspectos do progresso e do desenvolvimento norte-americano se configura, para Mister Slang, como mais uma das etapas do processo de mudança social, que ele associa à ideia de evolução. Sempre haverá, afirma ele, uma parte da população que se mostrará insatisfeita com as novas invenções e modos a partir dos quais a sociedade passa a se orientar. Mister Slang espera que as pessoas se adaptem às mudanças, em vez de se oporem a elas.

O discurso da adaptação é sugerido em algumas de suas falas ao longo de *América*, tais como: i) quando discute sobre os momentos em que a humanidade experiencia crises de trabalho, as quais ele chama de “deslocamento”, figurado, em grande parte, pela situação dos músicos que perderam seus antigos espaços de atuação com o surgimento e popularização da *canned music*; ii) quando discorre sobre as novas formas pelas quais as igrejas se revestem para se manter em funcionamento, o que acontece quando elas passam a atuar dentro de arranha-céus, conjugadas com hotéis e outros negócios (tema discutido pelo capítulo XXIX<sup>141</sup>); e iii) quando afirma que a sociedade tem que se adaptar ao excesso de coisas e à vida em colmeia, anunciando, assim, a morte do indivíduo e da individualidade.

---

<sup>141</sup> Capítulo intitulado: “Igrejas conjugadas com hotéis e mais negócios. Um olhar de dúvida. A resposta de Mister Slang. Nosso almoço numa igreja. Desconfiança em si próprio”.

Ainda sobre o discurso da adaptação, no capítulo IX<sup>142</sup> de *América*, Mister Slang relata o caso de um bispo inglês que chegara a propor um período de férias para a ciência: “[...] cinco ou dez anos, por exemplo, durante os quais nada se inventasse, nem melhoramento nenhum fosse introduzido nas máquinas existentes” (idem, p. 83). A ideia do bispo, para além de se configurar como uma resposta à rapidez com que as mudanças operavam nos Estados Unidos, reflete o mal-estar daqueles que não conseguem acompanhar o ritmo dos processos de modernização, encontrando obstáculos para se adequar às novas realidades sociais impostas pelas constantes e repentinas transformações por que passava essa sociedade.

O teor irônico da ideia, antecipado pelo título do capítulo, deve-se à contradição que há entre a inércia sugerida pelo bispo inglês e o processo de modernização, que implica a ideia de movimento e transformação do estado anterior. A ironia pode estar associada ainda à questão de os ingleses nunca terem dado um descanso à ciência – ainda que os avanços não fossem tão rápidos quanto os que ocorriam na nação norte-americana, a ciência na Inglaterra nunca estivera estagnada. Talvez o problema repousasse, então, no protagonismo com que os Estados Unidos se apresentavam ao mundo em termos de progresso e desenvolvimento, o que deixava para trás os ingleses, que antes ocupavam essa posição.

A modernidade, segundo afirma Berman (1981), compreende as inúmeras tentativas dos indivíduos de “se tornarem não apenas objetos mas também sujeitos da modernização, de aprenderem o mundo moderno e de se sentirem em casa nele” (2010, p. 11). Dessa forma, o mal-estar e cansaço que esses sujeitos sentem ao atravessarem e serem atravessados por esta experiência advém da dificuldade ou mesmo impossibilidade de se sentirem sujeitos modernos sem, no entanto, perderem sua individualidade. Tais situações podem ser vistas em *América*, por exemplo, através das representações que a narrativa faz: i) do narrador em seu momento de cansaço da civilização, que advém do excesso de coisas a que está exposto nos Estados Unidos; ii) da alusão ao bispo inglês, que reconhecia a necessidade de tempo para assimilar as inovações da ciência; e iii) de outras vozes norte-americanas (mencionadas pelos personagens) que não acompanhavam o ritmo das mudanças,

---

<sup>142</sup> Capítulo intitulado: “Ideia irônica dum bispo inglês. O “L” perigoso. Dom Pedro II e Filadélfia. Guiomar Novaes. Carlos Gomes. A ideia maravilhosa que o brasileiro faz de si próprio. Concreto, concreto, concreto...”.

como deixa entender o inglês Mister Slang, tais como as de Thoreau e dos antigos músicos de orquestra.

Ao analisar os tipos de mentalidade moderna, Berman menciona em sua obra aquela que se “dedica à paródia do passado” (2010, p. 33), desenvolvida pelo filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1844-1900), em sua obra *Além do bem e do mal* (1882):

[...] esse [indivíduo moderno] “precisa da história porque a vê como uma espécie de guarda-roupa onde todas as fantasias estão guardadas. Ele repara que nenhuma realmente lhe serve” – nem primitiva, nem clássica, nem medieval, nem oriental – “e então continua tentando”, incapaz de aceitar o fato de que o homem moderno “jamais se mostrará bem trajado”, porque nenhum papel social nos tempos modernos é para ele um figurino perfeito”. (ibidem)

De acordo com o autor, o conjunto de valores que costumava orientar a vida dos indivíduos em uma sociedade, também chamado de “tradição”, passou por constantes e rápidas transformações, impostas pela ruptura, ainda que não absoluta, que a própria modernidade simboliza. O sujeito moderno, portanto, “que jamais se mostrará bem trajado” – já que nem os figurinos antigos nem os modernos lhe servem –, apresenta uma nova forma de se relacionar com a tradição, a saber, por meio da descontinuidade com muitos de seus ideais, sem, porém, abandoná-los ou destruí-los por completo, como sugeriram, por exemplo, os futuristas, uma vez que a modernidade é fruto da tradição (ou seja, não existiria modernidade sem tradição, o novo sem o antigo).

As vozes que comunicam a modernidade, segundo afirma Berman ao se referir às ideias de Nietzsche e Marx (1818-1883), representam a “tentativa de expressar e agarrar um mundo onde tudo está impregnado de seu contrário” (ibidem), em que a qualquer momento, aquilo que é dito como verdade pode mudar, já que nada é estável:

Todas as relações fixas, enrijecidas, com seu travo de antiguidade e veneráveis preconceitos e opiniões, foram banidas: todas as novas relações se tornam antiquadas antes que cheguem a ossificar. Tudo que é sólido desmancha no ar, tudo que é sagrado é profanado, e os homens finalmente são levados a enfrentar [...] as verdadeiras condições de suas vidas e suas relações com seus companheiros humanos. (MARX in BERMAN, 2010, p. 31)

É nesse turbilhão da vida moderna que estão inseridas tanto vozes como as de Mister Slang, cujas ideias se mostram em harmonia com os valores da modernidade,

quanto vezes como as do bispo inglês, que mostram grande desconforto frente às rápidas e bruscas mudanças dessa era, em que o senso de estabilidade não está incluso – aspecto que o leva a propor um momento de pausa para a sua adaptação, já que sua assimilação se mostrara difícil num mundo em que, como afirma Marx, “todas as novas relações se tornam antiquadas antes que cheguem a ossificar”.

Ao relatar o caso do bispo inglês, apesar de todo o mal-estar que advém da situação que apresenta, Mister Slang tenta amenizá-lo afirmando que o “*mal momentâneo para uma classe, [é] benefício tremendo para a maioria*” (idem, p. 83, *destaque do autor*). Segundo ele, nada deveria ser feito no sentido de atrapalhar esse movimento: “não interferir, não contrariar, deixar que o reajuste se opere por si mesmo. *Equilíbrio – ruptura de equilíbrio – reajuste: assim marcha o mundo*” (ibidem). Mister Slang insiste, desta maneira, na lógica da adaptação, mesmo estando ciente de todas as suas implicações, que serão momentaneamente cruéis a muitos que não conseguem acompanhar o seu ritmo, tais como os músicos de orquestra e o próprio bispo inglês.

A adaptação que Mister Slang sugere como resposta às inquietações e desgostos por parte da sociedade em relação à nova realidade era algo mais difícil de ser alcançado do que as suas falas deixavam entrever, porque, de acordo com o narrador:

Embora fosse, como era, o mais impetuoso justificador do progresso sob a sua forma *yankee* [...], Mister Slang não escapava à sociedade, ou, antes, à saudade das formas de viver d’antanho. Sua adaptação, porém, ainda não se fizera completa, porque a faculdade de adaptação de Mister Slang tinha o passo mais curto que o progresso americano. (idem, p. 243)

Os aspectos contraditórios, que ganham força na narrativa por meio da representação das consequências do processo de modernização, apresentam-se como contraponto da ideia vitoriosa de modernidade que Mister Slang anuncia de forma tão insistente e persuasiva – ao narrador e também aos leitores – ao longo de quase toda a obra.

Outro movimento de *América* que reflete a experiência da modernidade, tal como a descrevemos aqui – paradoxal e contraditória –, está na forma como a crise de 1929 é representada.

O início dessa discussão acontece no momento em que os personagens conversam sobre o excesso de riqueza acumulado pela nação norte-americana, ao

que Mister Slang dirá que: “com o aparelhamento industrial de que se dotou, e os laboratórios de que se vem enchendo, e com todas as conquistas da ciência a serviço da exploração do seu imenso território, esta riqueza de hoje parecerá mediana a um século daqui” (idem, p. 228). Ele chega mesmo a afirmar que a riqueza desse país não “reconhece paralelo em parte nenhuma do mundo, em tempo nenhum” (ibidem).

Enquanto Mister Slang continua a exaltar o avanço financeiro dos Estados Unidos, o narrador se mostra preocupado com aquilo que ouvira “muita gente” prever, a saber, um cenário adverso daquele projetado pelo inglês, que teria entre seus resultados um retrocesso econômico significativo (ibidem) – referindo-se, pois, à Grande Depressão.

Aquilo que o narrador anuncia como “retrocesso”, Mister Slang chama de “parada” e “estação de repouso” (ibidem), porque ele não compreende as crises como acontecimentos devastadores e permanentes; ao contrário, ele as vê como um movimento passageiro, feito de crises cíclicas, que limpam o cenário econômico de negócios cujas bases não se encontram bem estabelecidas – “cai, e é varrido para o lixo como um castelo de cartas tudo o quanto se ergueu sobre alicerces precários” (ibidem). Segundo ele, passado o clima de instabilidade, a nação voltaria a se organizar, “crescendo com um ímpeto maior do que antes” (ibidem), como já acontecera em crises anteriores.

De acordo ainda com Mister Slang, são três as características do cenário econômico norte-americano que servem como indicativos de crise: a alta inflação por abuso de crédito, a especulação excessiva por excesso de crédito e o sentimento de prosperidade reiteradamente anunciado pelos capitães da indústria (idem, p. 229).

Porque discutem sobre os movimentos que antecedem e anunciam a crise, Mister Slang mostra ao narrador um artigo de jornal – escrito pelo economista e presidente da Metropolitan Life Insurance –, cujo conteúdo ilustra o sentimento de prosperidade anunciado por grande parte dos meios de comunicação norte-americanos, assim como pelos “capitães da indústria”, aqueles que controlavam os meios de produção. Nesse instante, Mister Slang deixa claro que uma parcela significativa dessa sociedade estava sendo manipulada e, portanto, encontrava-se alienada em relação ao verdadeiro cenário econômico dessa nação. Trechos desse artigo, que nada revelam sobre a iminente crise, aparecem na citação abaixo.

“O povo americano está como nunca esteve”, dizia esse economista. “Jamais gozou de tanta prosperidade material. Nossos 29 mil agentes (da Metropolitan), em contato permanente com dezenove milhões de *wage earners* (homens que vivem de salários), demonstram isso, fazendo-o refletir nos totais da companhia. Estamos realizando mais seguros do que nunca. O povo tem cada vez mais dinheiro para, feitos os gastos da vida, pôr de lado uma parte a fim de salvaguardar o conforto da família nos casos de doença, acidente ou morte. Nosso povo está cada vez mais liberto da doença e da pobreza. O homem vive mais. E vive melhor que antigamente. Dispõe de mais lazer e sabe como se aproveitar desse lazer. Grande satisfação devemos sentir de vivermos num período destes, assistindo às miraculosas transformações que se vão realizando”. (idem, p. 229)

Enquanto o narrador lê o artigo, Mister Slang intercala suas opiniões às do articulista explicando quais eram os diferentes tipos de *savings* do povo americano: a poupança, a compra de ações e o consumo de bens duráveis (idem, p. 233-237). Apesar de anunciar de antemão que o sentimento de *prosperity* se configurava como uma estratégia para manter os ânimos da população sob controle diante de uma crise que estava a ponto de explodir, o inglês desvia do objeto principal de sua discussão – a crise de 1929 – para ilustrar a quantidade de riqueza que os Estados Unidos continuavam a produzir<sup>143</sup>, como se ele mesmo estivesse tomado por esse sentimento e, portanto, em certa medida, alienado. Mister Slang encerra a discussão desse tópico elogiando uma vez mais aquilo que chama de fenômeno americano:

Sim, sim – disse Mister Slang. – Daí provém esse interesse tremendo que o mundo mostra hoje pelos Estados Unidos. Todos sentem, reconhecem, que as possibilidades da América são ilimitadas – note bem: ilimitadas! Seu território, todo ele habitável e utilizável, corresponde a nove décimos da Europa, a seis vezes a França. E se o dólar é o que é, se a riqueza existe na proporção que existe, unicamente a si próprio o americano o deve. Fez ele esse dólar, que não existia antes; acumulou-o em quantidades tremendas à custa de tremenda quantidade de trabalho, norteado por uma organização única. (idem, p. 237-238)

Em vez de se mostrar preocupado com a crise e as suas consequências, o inglês se põe, juntamente ao narrador, a admirar a nação norte-americana e aquilo que ela representava para o cenário mundial da época, principalmente em termos financeiros. Essa atitude evidencia de um lado a confiança quase cega que Mister Slang depositava na “grandeza” dos Estados Unidos e em sua capacidade de se

---

<sup>143</sup> Ao final do capítulo XXX, Mister Slang figura a riqueza financeira norte-americana através da imagem de caminhões em procissão, em que cada um deles conseguiria levar uma quantidade de 1 milhão de dólares (LOBATO, 2009, p. 230).

reestabelecer mesmo diante de um cenário adverso, e de outro, certa alienação e insensibilidade em relação a todos aqueles afetados pela crise de 1929.

O cenário da crise desencadeado pela queda da Bolsa de Valores de Nova Iorque representou mais do que Mister Slang deixa entrever através de suas discussões. Segundo afirma o historiador Eric Hobsbawn, em a *Era dos extremos* (1994):

Quando veio o colapso, claro que este foi muito mais drástico nos EUA porque a lenta expansão da demanda fora fortalecida por meio de uma enorme expansão de crédito ao consumidor. [...] Os bancos, já atingidos pelo *boom* especulativo imobiliário que, com a tradicional aliança entre otimistas auto iludidos e a crescente picaretagem financeira, chegara ao auge alguns anos antes do Grande Crash, estavam sobrecarregados de dívidas não saldadas, recusavam novos empréstimos para habitação e refinanciamento para os existentes. Isso não os impediu de estourar aos milhares, quando (em 1933) quase metade das hipotecas domésticas americanas ficaram em atraso e mil propriedades por dia eram executadas (Miles et al., 1991, p. 108). Só os compradores de automóveis deviam 1,4 milhão de um total de endividamento pessoal de 6,5 milhões em empréstimos de curto e médio prazo (Ziebura, 1990, p. 49). O que tornava a economia tão mais vulnerável a esse *boom* de crédito era que os consumidores não usavam seus empréstimos para comprar os bens de consumo tradicionais, que mantêm corpo e alma juntos, e têm portanto muito pouca variação: alimentos, roupas e coisas semelhantes. [...] Em vez disso, os consumidores compravam os bens supérfluos da moderna sociedade de consumo que os EUA, mesmo então, já iniciavam. Mas a compra de carros e casas podia ser adiada, e, de qualquer modo, eles tinham e têm uma elasticidade-renda de demanda muito alta.

Portanto, a menos que se esperasse que a Depressão fosse breve, ou ela acabasse logo, e não se solapasasse a confiança no futuro, o efeito de tal crise podia ser impressionante. [...] Em suma, "ao contrário das ferrovias ou navios mais eficientes, ou da introdução de aço e ferramentas automáticas – que reduziam os custos – os novos produtos e estilo de vida exigiam níveis de renda elevados e em expansão, e um alto grau de confiança no futuro, para difundirem-se rapidamente" (Rostow, 1978, p. 219). Mas era isso exatamente que estava desmoronando. (1995, p. 104-105)

Outros de seus efeitos foram: o empobrecimento de significativa parcela da população, a falência de muitas empresas, e o grande número de desempregados. A Grande Depressão não apenas abalou aos Estados Unidos, como também inúmeros países que mantinham relações comerciais com essa nação, como, por exemplo, Grã-Bretanha, Alemanha, França, Canadá e Itália. Países como Brasil e Argentina também foram afetados, porém de forma menos intensa, já que pouco industrializados em comparação aos países mais prejudicados. No caso brasileiro, a crise de 1929 acarretou diretamente na queda dos preços do café e na redução de sua demanda (idem).

Quando a crise é finalmente representada em *América*, depois da apresentação de suas principais causas, o narrador dá razão a Mister Slang que percebera de forma “antecipada” alguns de seus sintomas – dentre eles, “a ânsia com que os capitães da indústria insistiam na nota de *prosperity* permanente e na extinção de crises cíclicas” (idem, p. 249). O movimento realizado pelos capitães da indústria é designado pelo narrador pelo termo “procelárias” (ibidem), que se refere a um gênero de aves que, em bandos, prenunciam tempestades, sendo exatamente essa a função, de acordo com o narrador, de tais insistências dos capitães da indústria em relação às notas de prosperidade.

O narrador analisa a crise de 1929 através de expressões como “funesto ano”, “terremotos em perspectiva”, “tromba-d’água trazida nas asas de um ciclone”, e “pânico” (ibidem), que ajudam a formar no imaginário do leitor o retrato do impacto negativo causado por essa crise, que a todos afeta, como afirma o narrador: “pobre ou rico, milionário ou trabalhador de fábrica, não há quem não compre ações a termo [...]. Desse modo, como o país inteiro especula, as crises cíclicas a que a vida dos negócios está sujeita afetam o país inteiro e não apenas ao capitalista profissional” (idem, p. 250). Esses termos, na verdade, acabam por demonstrar certa incompatibilidade com a preocupação demonstrada pelos personagens, principalmente Mister Slang, em relação à crise.

É significativo que, durante o retrato da crise, muito pouco seja desenvolvido na narrativa no sentido de esclarecer as suas consequências, em lugar disso, privilegia-se a discussão de seus sintomas e causas. Quando suas implicações são finalmente analisadas, elas assumem um tom sóbrio, ou seja, de pouca comoção para com a forma como a crise afetou pessoalmente milhares de vidas, os personagens parecem mais interessados em falar sobre os aspectos econômicos envolvidos no processo, tais como as perdas financeiras e materiais.

Os aspectos da crise que os personagens escolhem representar, assim como aqueles que eles decidem omitir, dizem muito sobre as suas preocupações e prioridades.

Ao falar sobre a redução de valores observada durante os dezoito dias de queda brusca, ou seja, a quantidade de dinheiro perdida durante os dias de pânico da Bolsa, Mister Slang anuncia um valor estimado de 50 bilhões de dólares, que como afirma, “representa quinze vezes a riqueza nacional do Brasil” (idem, p. 253). Ao fazê-lo, o inglês reforça a ideia de que o país do narrador, em comparação aos Estados

Unidos, pouco vale, ao menos em termos financeiros, é como se dissesse também que as perdas na nação norte-americana, ainda que expressivas, não seriam capazes de destruir aquele país, como aconteceria ao Brasil caso uma crise como aquela aqui ocorresse.

É nesse momento que, novamente, percebemos a presença do autor implícito, que, através da sequência de informações, parece nos alertar para o fato de que: adotar a solução americana para tudo, inclusive para o Brasil – aquilo que é proposto a todo o instante por Mister Slang –, talvez não seja a melhor saída ou mesmo a mais inteligente no sentido de resolver a situação social e econômica brasileira. Ao menos, não se tivermos como parâmetros episódios como esse, afinal, se fizermos as mesmas escolhas que os Estados Unidos, não estaremos livres de crises devastadoras como as de 1929.

Ao final da representação da crise, Mister Slang continua a reforçar o seu aspecto cíclico e previsível, sem, contanto, mostra-se preocupado com as consequências negativas dessa situação ou mesmo dar-lhe a devida atenção e importância. Como se nada mais grave estivesse acontecendo, os dois personagens se encaminham para Detroit, onde encontrariam o metalurgista W. H. Smith para conversar sobre os caminhos que a produção industrial brasileira poderia adotar, entre elas, o investimento em ferro e aço. Movimento curioso e ao mesmo tempo paradoxal o de se falar e exaltar a eficiência de um país, e defender que outros adotem suas “soluções” sociais e econômicas, no momento em que ele experimenta uma das maiores crises que o mundo já vivenciara.

Uma das últimas passagens da obra apresenta o sonho um tanto quanto sugestivo do narrador. Nele, não se encontram, como se poderia esperar, os eventos recentes a que fora exposto – tais como: “a Bolsa, [...] o metalurgista sociólogo, [...] o ferro como agente unificador ou algum outro dos inúmeros temas de tanto interesse em Detroit” (idem, p. 264-265). Em vez disso, temos a figuração de uma conversa entre um homem sentado à beira do Lago Walden (“Thoreau, talvez” (idem, p. 265)) e uma tartaruga. Ela afirma que, se o homem deseja paz e “liberdade infinita” (idem, p. 265), ele deve ir morar junto a ela “dentro desta água” (ibidem). Mister Slang já havia dito em momento anterior da narrativa que se Thoreau vivesse nos dias de hoje (final da década de 1920 e início dos anos 1930), o que ele teria feito era se esconder no “fundo do lago, em vez de o fazer na cabana construída à margem” (idem, p. 243).

Assim, a tartaruga sugere ao homem que faça o mesmo que Thoreau faria, de acordo com Mister Slang, se vivesse naquele tempo.

Depois do convite, o homem se mostra ao mesmo tempo tentado e relutante com a ideia de entrar no lago, porém, termina por se encaminhar à direção oposta, representada pelo “grupo distante de fábricas, com grandes chaminés fumarentas” (ibidem). Esse sonho, que o narrador chama de “estúpido, sem nexos, sem beleza, sem significado” (ibidem) reinterpreta as ideias de *Walden*. Ainda que ele decida se dirigir à cidade, que simboliza os processos avançados de modernização, o movimento realizado por Thoreau (de se afastar da civilização) ressoa, em sua mente e na narrativa, como uma alternativa ao cansaço e mal-estar desencadeado pelo progresso e desenvolvimento norte-americanos; alternativa que esse homem do sonho acaba por excluir de seu horizonte.

O sonho parece representar a possibilidade de escolha feita pelo narrador, que apesar de estar ciente das consequências da modernidade e de também ser afetado negativamente por ela, tenta buscar em si mesmo as respostas para o enfrentamento do mal-estar e do cansaço que sente. A solução do narrador não é a de se isolar, mas a de aproveitar essa experiência em toda a sua intensidade, já que de visita aos Estados Unidos (um país que se encontra em um estágio avançado da modernidade), mesmo que seja essa a experiência do turbilhão, paradoxal e contraditória.

## CONCLUSÃO

*Eu vi o cego lendo a corda da viola  
Cego com cego no duelo do sertão  
Eu vi o cego dando nó cego na cobra  
Vi cego preso na gaiola da visão  
Pássaro preto voando pra muito longe  
E a cabra cega enxergando a escuridão*

[...]

*Eu vi o pai eu vi a mãe eu vi a filha  
Via novilha que é filha da novilhá  
Eu vi a réplica da réplica da bíblia  
Na invenção dum cantador de ciência  
Vi o cordeiro de Deus num ovo vazio  
Fiquei com frio te pedi pra me esquentá*

[...]

Tom Zé, José Miguel Wisnik  
*Xiquexique* (Trama, CD, 1999)

“Na mesma estante, Darwin, Clarence Darrow, Wells [...] e a Bíblia” (LOBATO, 2009, p. 112). De um lado, o cientista responsável pela formulação da Teoria da Evolução, o advogado norte-americano famoso por se opor, em um de seus mais célebres casos, *Scopes Trial*<sup>144</sup>, ao fundamentalismo cristão, e o consagrado escritor de ficção científica, conhecido por representar, em muitas de suas obras, universos que transcendem a realidade empírica, mundos, por vezes, distópicos ou utópicos. A todos eles o narrador chama de “os diretores do pensamento científico” (ibidem). De outro lado, a Bíblia, símbolo do pensamento religioso, do puritanismo, da intolerância e do antievolucionismo, segundo afirmam os personagens, principalmente, Mister Slang.

Esses dois posicionamentos, o científico e o religioso, à primeira vista antagônicos, têm em comum o fato de se configurarem, cada um à sua maneira, como invenções humanas que apresentam entre seus propósitos não apenas explicar a origem do universo, como também oferecer respostas que buscam dar significado à vida. Ambas, religião e ciência, funcionam, sob esse ponto de vista, como doadoras

<sup>144</sup> Também conhecido como *The Monkey Trial*, o caso refere-se a um processo contra um professor de ensino médio, John T. Scopes, que violara as leis do Estado ao ensinar as teorias darwinianas da evolução. Disponível em: <<https://www.britannica.com/event/Scopes-Trial>>. Acesso em: 24 dezembro 2020.

de sentido de mundo, empenhando-se em, através de seus pressupostos, afirmar e defender a sua “verdade”.

Não se trata aqui de escolher uma delas, de discutir qual cumpre melhor a sua função, ou mais satisfatoriamente fundamenta a sua verdade, mas de mostrar que essas duas correntes (a religiosa e a científica), avaliadas sob o prisma de sentido de mundo, não se encontram tão distantes uma da outra quanto as falas de Mister Slang deixam a entender. Mister Slang, “o mais impetuoso justificador do progresso sob a sua forma *yankee* de aplicação em massa da ciência ávida” (idem, p. 243), é defensor radical da corrente científicista, se opondo, portanto, à religião e àquilo que ele identifica como as suas mais graves implicações: a postura anticientíficista e a censura. O radicalismo e o fervor com que o inglês defende as causas relacionadas à ciência estão, no entanto, muito próximos ao fanatismo puritano de que ele tanto reclama em suas falas.

A ciência, desde o Iluminismo (século XVIII), passando pela publicação de *A origem das espécies*, em 1859, e chegando até pelo menos a época em que *América* situa seu enredo (final dos anos de 1920 e início de 1930) – momento em que as ideias de Darwin ainda causavam polêmica, dividiam opiniões e escandalizavam, como representa o texto lobatiano, grande parte da sociedade norte-americana –, mostra-se eufórica com as suas descobertas e os avanços tecnológicos que delas resultaram e, de forma análoga à religião, ganha novos adeptos para os seus discursos, passando mesmo a desempenhar para muitos o papel que antes era exercido pela religião.

Da forma como Nietzsche (1882) a vê, a ciência, assim como a religião, também repousa sobre uma crença, uma vez que ela não “existe [...] ‘sem pressupostos’” – “a questão da *verdade* ser ou não necessária”, segundo afirma o filósofo, “tem de ser antes respondida afirmativamente, e a tal ponto que a resposta exprima a crença, o princípio, a convicção de que “*nada* é mais necessário do que a verdade, e em relação a ela tudo o mais é de valor secundário”” (2001, p. 235). A “vontade de verdade”, associada à ideia de não enganar, que inclui, por isso mesmo, a vontade de não enganar a si próprio, reflete a busca por uma “verdade a todo custo” (idem, p. 236), presente tanto nos pressupostos científicos quanto nos religiosos. É porque também vê na crença na ciência a permanência do sentido de devoção, assim como a sua busca por uma verdade incondicional, que Nietzsche entende haver uma proximidade

entre ela e a religião. É por esse mesmo viés que entendemos aqui a representação feita em *América* da crença quase cega que Mister Slang deposita na ciência.

Tão contraditória quanto a imagem do conjunto de livros que compõe a estante de Mister Slang, é a forma como *América* decide representar a experiência norte-americana do final da década de 1920 e início dos anos de 1930, aqui associada à experiência da modernidade, que também passa pelo Brasil – através dos contrapontos feitos pelos personagens ao longo da narrativa. A modernidade por seu caráter contraditório inclui não apenas a apresentação de discursos e práticas opostas, mas também, a sua convivência. É o que se vê, por exemplo, através da representação de episódios envolvendo discussões sobre: o deslocamento de empregos (representado na narrativa pelo advento da *canned music*), o enriquecimento excessivo da América, a crise de 1929, o consumismo desenfreado, e a perda da individualidade em prol do coletivismo (anunciado pela figuração de Thoreau).

A imagem da estante de Mister Slang, que anuncia a discussão sobre a conciliação entre “as formas do passado com a essência do presente” (LOBATO, 2009, p. 113), reflete, uma vez mais na narrativa, o caráter paradoxal e dialético da modernidade. Essa experiência que, à primeira vista, se declara como um movimento de ruptura com o passado e a tradição por ele carregada, é, na verdade, parte de sua continuidade – “a tradição é uma orientação para o passado, de tal forma que o passado tem uma pesada influência ou, mais precisamente, é constituído para ter uma pesada influência para o presente” (GIDDENS; BECK; LASH, 1997, p. 80). Não há, portanto, um corte absoluto entre o novo e o antigo, mas a persistência da tradição sobre as novas formas apresentadas pela modernidade, o que ocorre através de sua constante reinvenção e remodelamento. A tradição torna-se, assim, o elemento intrínseco e inseparável da modernidade.

Ao discutirem sobre as novas formas do presente, os personagens citam as lareiras artificiais, “o aço como substituto da madeira”, “a ciência como substitua da religião” (LOBATO, 2009, p. 112); mudanças que, segundo eles, se deram de forma gradual, já que “a coragem das novas formas não vem de chofre” (ibidem). Mostram também que algumas formas do passado persistem mesmo aos cenários mais adversos (ou modernos), como é o caso das janelas nos arranha-céus. Elas simbolizam, de acordo com Mister Slang, uma espécie de concessão ao passado,

“visto como na essência tais edifícios não as necessitam, nem as justificam” (idem, p. 113).

Esse episódio, para além de apresentar algumas das características da experiência da modernidade, seu caráter paradoxal e contraditório, que também identificamos em outras passagens de *América* já analisadas por esse trabalho, revela um dos aspectos mais relevantes do movimento realizado pelo autor implícito dessa obra (referência a sua estratégia narrativa). Vejamos:

Quando Mister Slang critica de forma enérgica a religião e as implicações negativas que ele identifica em sua atuação na sociedade norte-americana, ele o faz para mostrar que não é este o seu posicionamento, ele adota, ao contrário, o lado da ciência – porém, como afirmamos, ele o faz beirando o fanatismo tão comum a alguns dos discursos religiosos que ele mesmo condena. Em uma situação como esta, dado o aspecto caricato e superficial de muitas das ideias e opiniões dos personagens, em especial, as de Mister Slang, é esperado dos leitores que estes assumam um posicionamento crítico em relação aos seus discursos, e não a sua adesão rápida e irrefletida. Através desse movimento, então, o autor implícito sugere que os leitores não simplesmente aceitem acriticamente aquilo que dizem os personagens, mas que reflitam a sério sobre muitos dos aspectos envolvidos na experiência que eles mostram.

*América*, ao tratar de questões complexas como, por exemplo, as causas e as consequências do progresso e do desenvolvimento norte-americano, o faz mesclando leveza e falta de profundidade com profundidade e complexidade. O que por vezes se ganha em leveza e diversão do leitor, como nos relatos de casos caninos e no episódio envolvendo o uso do *ain't* (que aponta para as transformações da língua inglesa), perde-se em seriedade e gravidade na discussão de outros temas, pertinentes, de um lado, à organização social dos Estados Unidos, e de outro, às soluções dos problemas brasileiros que aconteceriam, segundo deixam a entender os personagens, através da “simples” utilização de modelos norte-americanos.

Desta maneira, o que esse trabalho sugere é um novo modo de se ler *América*. Não mais como um texto que elogia acriticamente os processos de modernização dos Estados Unidos, estando, portanto, colado à interpretação que os personagens fazem do cenário que apresentam e analisam, mas através de uma leitura que evidencia a crítica trazida pelo texto lobatiano e privilegia um posicionamento crítico do leitor em relação às escolhas que a narrativa espera que se façam, independentemente dos

discursos peremptórios de Mister Slang e das avaliações ingênuas do narrador, algo que acreditamos ser o movimento mais significativo do autor implícito dessa obra.

No capítulo de abertura de *Mister Slang e o Brasil* (1927), intitulado “Da balbúrdia de ideias”, os mesmos personagens – Mister Slang e o narrador – discutem, enquanto jogam xadrez, sobre o melhor modo de o narrador se relacionar com os problemas nacionais. Em vez de acompanhar a opinião “excessivamente instável” dos jornais, Mister Slang sugere que esse personagem “simplesmente reflita” por si só a respeito do cenário brasileiro, adote, em outras palavras, o seu método, que consiste, segundo ele, em: “refletir, concluir de [si] para [si], chegar a ideias que sejam produtos lógicos de todas as observações e conclusões anteriores da [sua] vida. Depois, a título esportivo, [...] conhecer as ideias dos outros” (LOBATO, 2008d, p. 25).

O narrador em *Mister Slang* considera que o inglês menospreza a mentalidade nacional, o que faz com que aquele mencione Rui Barbosa com um exemplo de grande pensador da realidade político-econômica brasileira da época, com o intuito de, assim, dissuadir a opinião do inglês. Mister Slang não se deixa intimidar e apresenta como contra-argumento a derrota desse político para o Marechal Hermes da Fonseca (presidente do Brasil entre os anos de 1910 e 1914), cuja responsabilidade, afirma o inglês, repousa não nos políticos, como acredita o narrador, mas na escolha feita pelo povo – uma vez que os “políticos não se sustentam na sociedade com o apoio das pedras, das árvores, do ar, das coisas, em suma, e sim das pessoas” (idem, p. 27). Tal afirmação nos leva a contemplar a nossa natureza como brasileiros e a responsabilidade de nossas escolhas, que têm moldado há décadas os rumos desse país.

Mister Slang afirma que, se o narrador reconhecer como verdade aquilo que o inglês está dizendo, ele deixa de comer o bispo que de forma tão descuidada fora posicionado sob o cavalo do inglês. O narrador conclui esse episódio da seguinte maneira: “Na vida nacional ocorre muito disto. Movem-se pedras imprudentemente. Depois é preciso recuar, com deslize das regras do jogo – ou temos de vê-las comidas por um cavalo qualquer” (ibidem).

O “cavalo qualquer” que o narrador menciona no momento em que faz um paralelo entre a situação da vida nacional e a situação específica de jogo é Mister Slang – enquanto o narrador é o bispo. Se ele, o brasileiro, não prestar atenção ao que está sendo feito por sua nação, ou seja, àquilo que os próprios brasileiros estão fazendo por seu país – e não porque vem alguém e diz como temos que agir e nos

comportar –, eles serão comidos por um cavalo qualquer, seja ele inglês, seja ele americano, como no caso de *América*.

*Mister Slang e o Brasil* parece ser, portanto, uma obra que possibilita entender melhor a estratégia retórica construída por Lobato em *América*, uma vez que sugere um posicionamento crítico, uma reflexão aprofundada por parte dos leitores, e também do narrador, sobre os assuntos que lhe são apresentados. Sugere-se, portanto, através desse episódio que envolve o jogo de xadrez, não a simples e indiscriminada adoção de modelos e soluções norte-americanas e europeias, mas que se reflita a sério sobre a nossa situação (brasileira), para que, a partir disso, façam-se escolhas que melhor se adequem à nossa realidade, paralelo que também é esperado de outras discussões apresentadas pelas obras – para se fazer uma escolha é preciso pensar por si próprio em vez de se deixar conduzir fácil e irrefletidamente pelas ideias de outros.

A abordagem vista em *Mister Slang e o Brasil*, que revela os vínculos do escritor com o seu tempo, seu ímpeto de veicular análises contextuais, políticas, e estruturais dos rumos macroeconômicos da sociedade e do impacto disso na vida dos cidadãos também está presente em *América*, assim como o modo como Lobato está interessado em representar a experiência da modernidade, não pela via mais imediata, a do entusiasmo, mas pela via mais complexa, a da contradição e dialética.

## REFERÊNCIAS

AMERICAN FEDERATION OF MUSICIANS. **History**. Disponível em: <<https://www.afm.org/>>. Acesso em: 07 julho 2020.

AZEVEDO, C. L.; CAMARGOS, M. M. R.; SACCHETTA, W. **Monteiro Lobato: Furacão na Botocúndia**. São Paulo: Ed. Senac, 2001.

BAUSUM, A. **Sergeant Stubby: How a Stray Dog and His Best Friend Helped Win World War I and Stole the Heart of a Nation**. Washington, D.C.: National Geographic Books, 2014.

BELEDELI, M. **Crise acaba com era de ouro do café no Brasil**. Jornal do Comércio, 2019. Disponível em: <[https://www.jornaldocomercio.com/\\_conteudo/economia/2019/10/709138-crise-acaba-com-era-de-ouro-do-cafe-no-brasil.html](https://www.jornaldocomercio.com/_conteudo/economia/2019/10/709138-crise-acaba-com-era-de-ouro-do-cafe-no-brasil.html)>. Acesso em: 01 julho 2020.

BENJAMIN, W. **Estética e sociologia da arte**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BLASING, M. K. **The Art of Life: Studies in American Autobiographical Literature**. University of Texas Press. Edição do Kindle.

BRESSER-PEREIRA, L. C. **Modelos de estado desenvolvimentista**. São Paulo: Working Paper – FGV, 2016. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/15572/TD%20412%20-%20Luiz%20Carlos%20Bresser%20Pereira.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 02 julho 2020.

\_\_\_\_\_. **As duas fases da história e as fases do Capitalismo**. São Paulo: FGV, 2011. Disponível em: <<https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/8081/TD%20278%20-%20Luiz%20Carlos%20Bresser%20Pereira.pdf>>. Acesso em: 02 julho 2020.

\_\_\_\_\_. **A organização e o novo conceito de Capital no capitalismo dos profissionais**. São Paulo: FGV, 2011. Disponível em: <<http://www.bresserpereira.org.br/papers/2011/11.31.Organiza%C3%A7%C3%A3o-conceito-capital-TD-279.pdf>>. Acesso em: 02 julho 2020.

BIGNOTTO, C. C. **Novas perspectivas sobre as práticas editoriais de Monteiro Lobato (1918-1925)**. 2007. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas.

\_\_\_\_\_; MARTINS, M. R. The Brazilian Publishing Industry at the beginning of the twentieth century: the path of Monteiro Lobato. In: SILVA, A.C. Suriani (Org);

VASCONCELOS, S. Guardini. **Books and Periodicals in Brazil 1768-930: a transatlantic perspective**. Reino Unido: Maney Publishing, 2014.

\_\_\_\_\_. **Figuras de Autor, Figuras de Editor**: As práticas editoriais de Monteiro Lobato. São Paulo: UNESP, 2018.

BLACK, C. E. **The Dynamics of Modernization**. New York: Harper & Row, 1966.

BOOTH, W. C. **A retórica da ficção**. Trad. Marisa Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

BRITTO, P. H. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

Bureau of the Census. **Statistical Abstract of The United States**. Department of Commerce, 1931. Disponível em: <<https://www2.census.gov/prod2/statcomp/documents/1931-02.pdf>>. Acesso em: 01 junho 2020.

Casa de Oliveira Vianna. Niterói – RJ.

CAVALHEIRO, E. **Monteiro Lobato**: vida e obra. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1955.

CHIARELLI, T. **Um Jeca nos Vernissages**: Monteiro Lobato e o desejo de uma Arte Nacional no Brasil. São Paulo: EDUSP, 1995.

Confederação Nacional dos Trabalhadores em Transportes e Logística. **Modal Metroviário**: História do Metrô no Brasil. Disponível em: <<https://cnttl.org.br/modal-metroviario>>. Acesso em: 24 junho 2020.

DAL FARRA, M. L. **O narrador ensimesmado**: o foco narrativo de Vergílio Ferreira. São Paulo: Ática, 1978.

DARWIN, C. **A origem das espécies**. Trad. Pedro Paulo Pimenta. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

Departamento Nacional de Infraestrutura de Transportes (DNIT). Disponível em: <<http://www1.dnit.gov.br/ferrovias/historico.asp>>. Acesso em: 10 junho 2020.

DIAMOND, J. M. **Armas, germes e aço**: os destinos das sociedades humanas. Trad. Silvia de Souza Costa, Cynthia Cortes e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 2020.

DIAS, G. S.; SILVA, M. E. R.; DOURADO, M. M.; SÁ, G. C de; SOUSA, Waldemir Jacinto de. **Moto Perpétuo**: uma alternativa para a geração de energia sem impactos socioambientais e autossuficiente. Palmas, 2018. Disponível em: <<http://propi.ifto.edu.br/ocs/index.php/jice/9jice/paper/viewFile/9317/4133>>. Acesso em: 16 junho 2020.

DuTEMPLE, L. A. **The New York Subways**. Minneapolis: Lerner Publications Company, 2003.

EMERSON, W. R. **A Nation's Strength**. In: JEREMIAH, David. **Before it's too late**. Nashville: T. Nelson, 1982, p. 140.

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA. **Scopes Trial**. Disponível em: <<https://www.britannica.com/event/Scopes-Trial>>. Acesso em: 24 dezembro 2020.

FELGUEIRAS, C. L. T. **Os Arquitetos do Futuro**. Estudos Históricos (Rio de Janeiro), v. 27, p. 141-165, 2001.

\_\_\_\_\_. **Monteiro Lobato**: uma aventura nietzschiana. Confluências (Niterói), Niterói, v. 5, p. 49-58, 2006.

FERREIRA, A. B. de H. **Novo Aurélio Século XXI**: o dicionário da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FERREIRA, F. A. C. A. **O sonho americano de Monteiro Lobato**: relações Brasil-EUA na obra do escritor. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/31/311131/tde-19122019-123314/pt-br.php>>. Acesso em: 06 julho 2020.

Federal Highway Administration. **America's Highways: 1776-1976 – A History of The Federal-Aid Program**. U.S. Department of Transportation. U.S. Government Printing Office: Washington D.C., 1977.

Federal Highway Administration. **State Motor Vehicle Registrations, by years, 1900 – 1995**. 1997. Disponível em: <<https://www.fhwa.dot.gov/ohim/summary95/mv200.pdf>>. Acesso em: 01 junho 2020.

FONSECA, P. C. D. **Vargas**: o capitalismo em construção. São Paulo: Brasiliense, 1989.

FORD, H.; CROWTHER, S. **My Life and Work**. Whitefish: Kessinger Publishing, 2008, p. 9

FOSDICK, R. **The Individual's Place in the Age of Machines**, in The New York Times, ProQuest Historical Newspapers New York Times, 22/6/1930, p. E4.

FUNDAÇÃO INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Estatísticas históricas do Brasil**: séries econômicas, demográficas e sociais de 1550 a 1988, 2.ed. vol. 3 de Séries estatísticas retrospectivas. Rio de Janeiro: IBGE, 1990.

GARRARD, G. **Ecocrítica**. Trad. Vera Ribeiro. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 2006.

GENETTE, G. **Palimpsests: literature in the second degree**. Trad. Channa Newman; Claude Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997. Título original: *Palimpsestes: la littérature au second degré*.

GIDDENS, A. **As consequências da modernidade**. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Editora Unesp, 1991.

\_\_\_\_\_; BECK, U.; LASH, S. **Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna**. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

GONÇALVES, C.; GUIMARÃES, B. **Economia sem truques: o mundo a partir das escolhas de cada um**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2008.

GOLDEN, K. **Stubby: Dog, Hoya mascot, and war hero**. National Museum of American History, 2011. Disponível em: <<https://americanhistory.si.edu/blog/2011/05/stubby-dog-hoya-mascot-and-war-hero.html>>. Acesso em: 26 fevereiro 2020.

GRIIM, J.; GRIMM, W.; BRACKERT, H.; SANDER, V. **Germany Fairy Tales**. New York: The Continuum Publishing Company, 1985.

GUADAGNIN, M. F. **O Regionalismo Na Literatura Brasileira: O Diagnóstico de Antonio Candido**. 2007. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/10794/000601404.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 06 julho 2020.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HARDING, W. Henry David Thoreau: Walden; Or, Life in the Woods. In: **Landmarks of American writing**. Washington, D.C., Forum Editor, 1969. p. 151-160.

HEY, V. P. **Urupês e Marabá: a figuração do Romantismo em Monteiro Lobato**. Disponível em: <<https://www.uniandrade.br/revistauniandrade/index.php/ScriptaAlumni/article/view/1663/1155>>. Acesso em: 04 agosto 2020.

HOBSBAWN, E. **Era dos extremos**. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOENA, B. **Stubby the Dog Soldier: World War I Hero**. Mankato, Minnesota: Capstone, 2014.

HUNTINGTON, S. P. **A ordem política nas sociedades em mudança**. Trad. Pinheiro de Lemos. São Paulo: UNESP, 1975.

IBGE (INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA). **Estatísticas do Século XX**. Rio de Janeiro: IBGE, 2006.

Instituto Pereira Passos. Prefeitura do Rio de Janeiro. **Movimento médio diário de passageiros, segundo os transportes rodoviário, ferroviário, hidroviário e aeroviário no Município do Rio de Janeiro entre 1995-2019**. Disponível em: <<https://www.data.rio/datasets/movimento-medio-diaro-de-passageiros-segundo-os->

transportes-rodoviário-ferroviário-hidroviário-e-aeroviário-no-munic%C3%ADpio-do-rio-de-janeiro-entre-1995-2019>. Acesso em: 24 junho 2020.

JACOBS, H. A. "New architecture based on utility". **New York Times**, 30/Nov/1930. **ProQuest Historical Newspapers the The New York Times**, p.RE2.

KARNAL, L.; PURDY, S.; FERNANDES, L. E.; MORAIS, Marcus V. de. **História dos Estados Unidos**: das origens ao século XXI. São Paulo: Contexto, 2008.

KRISTEVA, J. **La revolution du langage**. Paris, Seuil, 1974.

LA BRUYÈRE, J. de. **The 'Characters' of Jean de La Bruyère**. Glasgow: Good Press, 2019.

\_\_\_\_\_. Les Caractères. Domínio Público. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.puc-campinas.edu.br>> Acesso em: 03 julho 2020.

LAÊRTIOS, D. **Vidas e doutrinas de filósofos ilustres**. Trad. Mário da Gama. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

LAMARÃO, S. T. N. Os Estados Unidos de Lobato e as respostas ao "atraso" brasileiro. **Lusotopie**. Enjeux contemporains dans les espaces lusophones, Paris, v. 9, p. 51-68, 2002.

LAJOLO, M. O regionalismo lobatiano na contramão do modernismo. In: **Remate de Males**, Campinas, v.7, p. 39-48, 1987. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636322>>. Acesso em: 06 julho 2020.

\_\_\_\_\_. **Monteiro Lobato um brasileiro sob medida**. São Paulo: Moderna, 2000.

\_\_\_\_\_. Monteiro Lobato e Isaac Goldberg: a América Latina na América do Norte. **Remate de Males**, Campinas, SP, v. 30, n. 2, p. 293-310, 2010. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636253>>. Acesso em: 29 dezembro 2020.

LE GUIN, U. K. "Direction of the Road". **The Wind's Twelve Quarters**. New York: Perennial, 1976, p. 267-74.

LEITE, L. C. M. **O foco narrativo**. Editora Ática: São Paulo, 2006.

LOBATO, M. **Cartas Escolhidas**. Obras Completas de Monteiro Lobato, 1ª série, Vol. 16. São Paulo: Brasiliense, 1959.

\_\_\_\_\_. **Cartas Escolhidas**. Obras Completas de Monteiro Lobato, 2ª série, Vol. 16. São Paulo: Brasiliense, 1959b.

\_\_\_\_\_. **Urupês**. São Paulo: Globo, 2007.

\_\_\_\_\_. **O saci-pererê**: resultado de um inquérito. São Paulo: Globo, 2008.

\_\_\_\_\_. **Ideias de Jeca Tatu**. São Paulo: Globo, 2008b.

\_\_\_\_\_. **O Presidente negro**. São Paulo: Globo, 2008c.

\_\_\_\_\_. **Mister Slang e o Brasil**. São Paulo: Globo, 2008d.

\_\_\_\_\_. **Na antevéspera**. São Paulo: Globo, 2008e.

\_\_\_\_\_. **América**. São Paulo: Globo, 2009.

\_\_\_\_\_. **Prefácios e Entrevistas**. São Paulo: Globo, 2009b.

\_\_\_\_\_. **O poço do Visconde**. São Paulo: Globo, 2010, p. 62-63.

\_\_\_\_\_. **A barca de Gleyre**. São Paulo: Globo, 2010b.

\_\_\_\_\_. **História das Invenções**. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

MARCUSCHI, L. A. **Gêneros textuais: definição e funcionalidade**. In: DIONÍSIO, A. P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA, M. A. (Org.) **Gêneros Textuais & Ensino**. 5.ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007. p. 19-36.

MARTINS, M. R. América: um país, homens e livros. In: LAJOLO, Marisa. **Monteiro Lobato, livro a livro**: Obra adulta. Organização Marisa Lajolo. São Paulo: UNESP, 2014, p. 249-262.

\_\_\_\_\_. **Dois cavalgadas**: o processo criativo como objeto da ficção. In: *Manuscrita*. São Paulo. v. 39, p. 80-91, 2019.

\_\_\_\_\_. **O Brasil na América**: imagens do Brasil e dos Estados Unidos na obra de Monteiro Lobato. in *Brasil/Brazil. Revista de Literatura Brasileira / A journal of Brazilian Literature*. Porto Alegre, RS / Providence, USA, v. 37, p. 59-71, 2008.

\_\_\_\_\_. **Monteiro Lobato e Mister Slang, leitores do The New York Times**. In: IX Congresso Jornadas Andinas de Literatura Latino-Americana (JALLA), 2010, Niterói, RJ. Anais do IX Jalla. Niterói, RJ, 2010.

\_\_\_\_\_. **Censura na América**. In: XII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada, 2011, Curitiba. Anais do XII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada. Curitiba: e-book, 2011. Disponível em:

<<http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0130-1.pdf>>.

Acesso em: 06 julho 2020.

\_\_\_\_\_. **Monteiro Lobato e os Estados Unidos**: espectador, leitor, tradutor. In: *Revista USP*, nº 112, p.19-28, 2017. Disponível em:

<<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/129725>>. Acesso em: 06 julho 2020.

\_\_\_\_\_. **Música enlatada no cinema: a América** de Monteiro Lobato. In: Revista Brasileira de Literatura Comparada, n° 26, p. 62-81, 2015. Disponível em: <<https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/344/348>>. Acesso em: 06 julho 2020.

MARX, K. **O capital**. Livro 1. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

Mass Moments. **Nation's first subway opens in Boston**. Disponível em: <<https://www.massmoments.org/moment-details/nations-first-subway-opens-in-boston.html>>. Acesso em: 23 junho 2020.

MENDES, D. R. **Monteiro Lobato, o tradutor**. 2002. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Letras: ênfase em Tradução) – Instituto de Ciências Humanas e de Letras Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora. Disponível em: <[https://www.ufjf.br/bachareladotradingles/files/2011/02/denise\\_rezende\\_mendes.pdf](https://www.ufjf.br/bachareladotradingles/files/2011/02/denise_rezende_mendes.pdf)>. Acesso em: 06 julho 2020.

Ministério da Infraestrutura. **Transportes no Brasil: síntese histórica**. Disponível em: <<https://transportes.gov.br/component/content/article/54-institucional/136-transportes-no-brasil-sintese-historica.html>>. Acesso em: 10 junho 2020.

MERRIAM-WEBSTER™, Merriam-Webster's Collegiate® Dictionary. 11 ed. United States of America: 2003.

Metrô CTPM. **Com demanda em alta, linhas de metrô já transportam mais de 5,3 milhões de pessoas por dia**. Disponível em: <<https://www.metrocptm.com.br/com-demanda-em-alta-linhas-de-metro-ja-transportam-mais-de-53-milhoes-de-pessoas-por-dia/>>. Acesso em: 24 junho 2020.

MORAND, P. **New-York**. Paris: Ernest Flammarion, 1930.  
\_\_\_\_\_. **Nueva York**. Buenos Aires: Editora Espasa, 1945.

NICHOLLS, W. H. **A agricultura e o desenvolvimento econômico do Brasil**. Fundação Getúlio Vargas Rio de Janeiro: Revista brasileira de Economia, 1972, p.169-206. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/rbe/article/viewFile/93/2918>>. Acesso em: 01 julho 2020.

NIETZSCHE, F. W. **A gaia ciência**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 84.

NITRINI, S. **Literatura comparada**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

OKUMURA, S. H. **Além da indústria automobilística: políticas de incentivo às rodovias do governo Washington Luís ao primeiro choque do petróleo (1926-1973)**. 7ª Conferência Internacional de História Econômica e IX Encontro de Pós Graduação em História Econômica. Disponível em: <[http://www.abphe.org.br/uploads/Encontro\\_2018/OKUMURA.%20AL%C3%89M%20DA%20IND%C3%9ASTRIA%20AUTOMOBIL%C3%8DSTICA\\_POL%C3%8DTICA](http://www.abphe.org.br/uploads/Encontro_2018/OKUMURA.%20AL%C3%89M%20DA%20IND%C3%9ASTRIA%20AUTOMOBIL%C3%8DSTICA_POL%C3%8DTICA)>

S%20DE%20INCENTIVO%20%C3%80S%20RODOVIAS%20DO%20GOVERNO%20WASHINGTON%20LU%C3%8DS%20AO%20PRIMEIRO%20CHOQUE%20DO%20PETR%C3%93LEO%20(1926-1973)(1).pdf>. Acesso em: 10 junho 2020.

PAULA, D. A. de (2000). **Fim de Linha**. A extinção de ramais da Estrada de Ferro Leopoldina, 1955-1974. Niterói, RJ. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense. Disponível em: <[http://www.revistaferroviaria.com.br/upload/Paula\\_Leopoldina.pdf](http://www.revistaferroviaria.com.br/upload/Paula_Leopoldina.pdf)>. Acesso em: 06 julho 2020.

PESSOA, F. **Poesias de Álvaro de Campos**. Lisboa: Ática, 1993.  
“Portrait of Stubby, dog war hero, found”. **The New York Times**. New York, EUA, 18 de janeiro de 1931.

RAMIL, V. **À Beça**. Capacete Records, 1995. CD.

REDE TEC sobre Biotônico Fontoura. Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://www.redetec.org.br/inventabrasil/biofont.htm>>. Acesso em: 02 abril 2020.

ROCHA, R. E. Natureza e sociedade no pensamento de Thoreau: do transcendentalismo ao ambientalismo. **Revista Espaço de diálogo**, São Paulo, v. 10, n.1, p.66-77, 2018. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/redd/article/view/6914>>. Acesso em: 06 julho 2020.

ROSA, J. G. **Manuelzão e Miguilim: Corpo de baile**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

SAMOYAUULT, T. **A intertextualidade**. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SCHOPENHAUER, A. **A arte de escrever**. Porto Alegre: L&PM, 2011, p. 60-61.

SERMAN, C. **Análise dos aspectos críticos em processos de concessão de rodovias**. 2008. 273 f. Tese (Doutorado em Ciências em Engenharia de Transportes) – Engenharia de Transportes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/31563872-Analise-dos-aspectos-criticos-em-processos-de-concessao-de-rodovias-carlos-serman.html>>. Acesso em: 10 junho 2020.

SEVCENKO, N. **Orfeu extático na metrópole**: São Paulo sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SHILLIAM, R. Modernity and Modernization. In Robert A. Denemark (org.). **The International Studies Encyclopedia Vol. VIII** (Oxford: Wiley-Blackwell, 2010), p. 5214-5232

SILVA, C. **País tem 1 carro para cada 5 habitantes**, 2012. Disponível em: <<https://economia.estadao.com.br/noticias/geral,pais-tem-1-carro-para-cada-5-habitantes,109273e>>. Acesso em: 26 janeiro 2020.

SMITH, A. **The theory of moral sentiments**. Eds. D. D. Raphael e A. L. Macfie. Indianapolis: Liberty Fund, 1982

STIGLITZ, J. E. **The pact with the devil**. Beppe Grillo. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20150124040716/http://www.beppegrillo.it/eng/2007/01/stiglitz.html#>>. Acesso em: 14 dezembro 2020.

SÜSSEKIND, F. **Cinematógrafo de Letras**: Literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

The Living New Deal. BUREAU OF PUBLIC ROADS (BPR) (1918). Disponível em: <<https://livingnewdeal.org/glossary/bureau-public-roads-bpr-1918/>>. Acesso em 9 de junho de 2020.

THOREAU, H. D. **Walden**. Trad. Denise Bottmann. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.

TIN, E. Em busca do “Lobato das cartas”: a construção da imagem de Monteiro Lobato diante de seus destinatários / Emerson Tin. -- Campinas, SP: [s.n.], 2007. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/270302>>. Acesso em: 06 julho 2020.

\_\_\_\_\_. **Não há nada mais raro na vida do que um companheiro**: cartas de Monteiro Lobato a Alarico Silveira. In: Revista Argumento. São Paulo, vol.13, nº1, 2005. Disponível em: <<https://revistas.anchieta.br/index.php/revistaargumento/article/view/622>>. Acesso em: 06 julho 2020.

TODOROV, T. **As estruturas narrativas**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

U.S. Department of Commerce. **Statistical Abstract of the United States**: 1941. Bureau of the Census. United States Government Printing Office: Washington D.C., 1942.

VALENTE, T. A. **Monteiro Lobato nas páginas do jornal**: um estudo dos artigos publicados em *O Estado de S. Paulo* (1913-1923). São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

VALÉRY, P. **Pièces sur l'art**. Paris, [s.d.], p. 105.

VELLOSO, M. P. **História e Modernismo**. São Paulo: Autêntica Editora, 2011.

VERBETE Alarico da Silveira. **Fundação Getúlio Vargas**. Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/silveira-alarico-da>>. Acesso em: 01 abril 2020.

VERBETE Samuel Johnson. **Oxford Dictionary of National Biography**. Disponível em:

<<https://www.oxforddnb.com/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-14918;jsessionid=D8DBC48AA8B5791498F3DECD541BFE05>>. Acesso em: 06 maio 2020.

VILLELA, G. **Após 6 anos de obras, Metrô de São Paulo, o primeiro do país, é inaugurado em 1974**. Acervo do jornal *O Globo*, atualizado em 19 de dezembro de 2017. Disponível em: <<https://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/apos-6-anos-de-obras-metro-de-sao-paulo-primeiro-do-pais-inaugurado-em-1974-12730229>>. Acesso em: 24 junho 2020.

VIVOLO, V. da M. **Gastão Cruls e a auscultação da sociedade brasileira**. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2017. Disponível em: <<https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/19885/2/Vitor%20da%20Matta%20Vivolo.pdf>>. Acesso em: 25 junho 2020.

WILLIAMS, R. **Palabras clave**. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

ZÉ, T. **Com defeito de fabricação**. Trama, 1999. CD.

ZONIN, C. D. **Polifonia e discurso literário**: outras vozes que habitam a voz do narrador na obra *Ensaio sobre a Lucidez* de José Saramago. In: *Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas*. Vol. 2, nº2, 2006. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/view/4870>>. Acesso em: 06 julho 2020.