

FERNANDO TEIXEIRA LUIZ

**REINAÇÕES NA JECATATUÁSIA:
aspectos estético-sociológicos da arte
segundo Monteiro Lobato**

ASSIS

2009

FERNANDO TEIXEIRA LUIZ

**REINAÇÕES NA JECATATUÁSIA:
aspectos estético-sociológicos da arte
segundo Monteiro Lobato**

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Doutor em Letras (Área do Conhecimento: Literatura e Vida Social).

Orientador: Dr. João Luís Cardoso Tápias Ceccantini

ASSIS

2009

A Deus, por mais esse passo nas árduas trilhas da Academia.

Agradecimentos:

Ao Dr. João Luís Cardoso Tápias Ceccantini, orientador criterioso, lobatiano convicto e interlocutor ativo no processo de construção e reconstrução dessa tese.

Aos Drs. Benedito Antunes, Alice Áurea Penteadó Martha e Maria Teresa Gonçalves Pereira, pelos comentários enriquecedores que me nortearam em meio ao fascinante labirinto de leituras.

Aos Drs. Álvaro Santos Simões Júnior e Carlos Erivany Fantinati, pelo rigor, precisão e seriedade no Exame Geral de Qualificação.

Aos Drs. Alberto Albuquerque Gómez, Ana Maria da Costa Santos Menin, Maria de Lourdes Zizi Trevizan Perez, Renata Junqueira de Souza e Rita Filomena de Andrade Januário Bettini, pelas sólidas bases que me permitiram transitar do campo educacional aos estudos literários.

Ao Dr. Tadeu Chiarelli, pela colaboração prestada no que concerne à indicação de fontes bibliográficas sobre a produção cultural brasileira do início do século XX.

Aos funcionários da Seção de Pós-Graduação, do Departamento de Literatura e da Biblioteca “Acácio José Santa Rosa” da FCT/Assis, pela eficiência, disponibilidade e cooperação.

Aos amigos Washington Luiz, Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira, Berta Lúcia Tagliari Feba, Silvia Adriana Rodrigues, Alvina Lúcia Guilherme, Francisca Ninita, Dulcinéia Beirigos, Débora Christiane, Juliana Gense e Márcia Aguillar, pelo incentivo, atenção e respeito ao longo de minha solitária caminhada.

Às professoras Denise Doce e Anita Fregonezzi, pela revisão final do texto.

À minha família, pelo carinho e motivação constante.

A todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização dessa pesquisa.

O livro multiplicou-se e envenenou a humanidade com a doença que abre os olhos.
Monteiro Lobato.

LUIZ, F. T. *Reinações na Jecatatuásia: Aspectos Estético-Sociológicos da Arte Segundo Monteiro Lobato*. 2009. 340 p. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Assis, 2009. Universidade Estadual Paulista.

Resumo:

Partindo da hipótese de que é possível flagrar nos textos de Monteiro Lobato (1882-1948) a manifestação de um particular *pensamento estético*, a presente pesquisa tem o objetivo de rastrear as declarações sobre *arte, literatura, leitura e literatura infanto-juvenil* assinaladas em sua produção ao longo de mais de quarenta anos de intensa militância intelectual (1903-1948). Nesse sentido, pretende-se efetuar o levantamento, a seleção e a análise de trinta e quatro publicações literárias – abrangendo o que convencionalmente se designou como “literatura geral” e “literatura infantil” – bem como seis coletâneas de ensaios jornalísticos e três volumes de cartas editadas pela Brasiliense. De modo geral, parte-se do conjunto de reflexões articuladas na mocidade – reunidas posteriormente no título *Literatura do Minarete* (1948) – passando pelas publicações incisivas de 1915 a 1919, e estendendo-se até os textos mais moderados contemplados nas décadas de 30 e 40. Assim, os dados desse estudo serão obtidos, compilados e organizados sistematicamente com base nas orientações da crítica especializada e nas biografias que se centram no itinerário do criador de Emília. Considerando esse quadro, a análise do material coletado permite identificar algumas diretrizes que regem suas convicções teóricas, como: a) a retórica iluminista em sintonia com o discurso republicano finissecular, centrada no anseio de “esclarecer” as diversas camadas sociais; b) o nacionalismo regenerador; c) a filiação aos pressupostos naturalistas; d) a valorização de uma perspectiva dialógica de leitura; e) a concepção de livro como mercadoria; f) a crença na educação como meio de redenção do país; g) o pacto com os princípios do movimento escolanovista; h) a ênfase à adaptação de clássicos universais e, paralelamente, o mote de democratização da cultura. Por outro lado, os registros deixados por Lobato, evidenciando múltiplas contradições, agregam a adesão a uma diversidade de correntes filosóficas, insistem na subversão aos padrões estrangeiros e acentuam um fértil diálogo com inúmeros sistemas culturais, exaltando modelos que transitam do erudito ao popular, do central ao periférico, do canônico ao não canônico.

Palavras-chave:

- a) Arte; b) Literatura; c) Leitura; d) Literatura Infanto-juvenil.

LUIZ, F. T. *Pranks in Jecatatuland: Aesthetic and Sociological aspects of Art according to Monteiro Lobato*. 2009. 340 p. Thesis (Languages and Literature Doctorate) – Sciences and Languages Faculty, Assis Campus, 2009. São Paulo State University.

Abstract:

Considering the hypothesis that it is possible to perceive the expression of *a particular aesthetic thought* in Monteiro Lobato's (1882-1948) texts, this research aims at tracing distinguished statements on *art, literature, reading and child literature* in his production during over forty years of intense intellectual militancy (1903 - 1948). Accordingly, the survey, selection and analysis of thirty-four literary publications - covering what is conventionally designated as "general literature" and "child literature" - as well as six journalistic essays selections and three volumes of letters published by Brasiliense is intended to be conducted. The starting point is a bunch of reflexive thoughts from his youth – collected later under the title *Literatura do Minarete* ("*Minaret Literature*", 1948) – passing by the incisive publications of 1915 to 1919 and unrolling to more moderated texts from the 30's and 40's. Thus, this study data will be systematically obtained, digested and organized with foundation in specialized criticism orientations and biographies centered in the Emilia's creator itinerary. The collected data analysis allows the identification of some directions which rule his theoretical beliefs, such as: a) the illuminist rhetoric in tune with the finisecular republican speech, centered in the will to 'enlighten' the various social groups; b) the renewing nationalism; c) the following of the naturalistic assumptions; d) the appreciation of a dialogical reading perspective; e) the conception of book as a commodity; f) the belief in education as a means to the country salvation; g) the agreement with the principles of the Brazilian New School movement; h) the emphasis to the adaptation of the Literature classics and, at the same time, the motto of culture democratization. On the other hand, the registers left by Lobato, showing various contradictions, aggregate the membership to a diversity of philosophical threads, insist in the subversion of the foreign patterns and stress a productive dialogue with various cultural systems, elevating models that range from the scholarly to the popular, from the central to the peripheral, from the canonical to the non-canonical.

Key words:

- a) Art; b) Literature; c) Reading; d) Child literature

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: A AVENTURA INTELECTUAL LOBATIANA - JUSTIFICATIVA, OBJETIVOS E SÍNTESE DO DESENVOLVIMENTO DO TRABALHO.....	10
1 - Considerações Preliminares.....	11
2 - Origem, Delimitação do Tema e Relevância do Estudo Proposto	15
3 - Procedimentos Teórico-Metodológicos: A Organização da Pesquisa.....	19
CAPÍTULO 1 - A CONCEPÇÃO GERAL DE ARTE	27
1.1 - Apresentação	28
1.2 - Caracterização da Crítica Lobatiana de Arte	34
1.2.1 - As Bases do Paradigma: o Diálogo com a Crítica Naturalista Francesa.....	34
1.2.2 - O Conceito de Arte: Sensibilidade e Estilização.....	36
1.2.3 - O Papel do Artista.....	40
1.2.4 - As Diretrizes da Crítica Lobatiana de Arte	46
1.3 - Cultura	58
1.4 - Modernismo.....	60
1.5 - Pintura	70
1.6 - Caricatura	74
1.7 - Arquitetura	76
1.8 - Escultura	80
1.9 - Cinema	85
1.10 - Teatro	89
1.11 - Considerações Finais	92
CAPÍTULO 2 - A CONCEPÇÃO DE LITERATURA.....	99

2.1 - Apresentação	100
2.2 - ABC da Literatura Lobatiana	104
2.3 - Caracterização do Texto Artístico	107
2.4 - Narrativa	120
2.5 - Poesia	125
2.6 - Autor	129
2.7 - Título	133
2.8 - Personagem	134
2.9 - Crítica	137
2.10 - Mercado	139
2.11 - Considerações Finais	145
CAPÍTULO 3 - A CONCEPÇÃO DE LEITURA	149
3.1 - Apresentação	150
3.2 - A Biblioteca de Lobato	156
3.3 - Uma Teoria da Recepção	161
3.4 - Formação do Leitor	169
3.5 - Metáforas de Leitura	174
3.6 - A Leitura como Espaço de Instrução e Deleite	179
3.7 - Tradução, Adaptação e Recriação	183
3.8 - O Livro Brasileiro	190
3.9 - Considerações Finais	195
CAPÍTULO 4 - A CONCEPÇÃO DE LITERATURA INFANTO-JUVENIL	202
4.1 - Apresentação	203
4.2 - A Especificidade do Texto Infanto-Juvenil	213
4.3 - O Projeto de uma Nova Literatura para Crianças.....	226
4.4 - O Processo de Construção e Reconstrução da Escrita	233

4.5 - As Incursões pela Filosofia de Nietzsche	236
4.6 - Afinidades e Influências Estrangeiras	239
4.7 - Orientações aos Sucessores	249
4.8 - Considerações Finais	252

CONCLUSÃO: DA LITERATURA À ENSAÍSTICA - CONTRIBUIÇÕES PARA OS ESTUDOS LITERÁRIOS A PARTIR DE UMA OBRA AUTO-REFLEXIVA.....	258
--	-----

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	272
----------------------------------	-----

APÊNDICES	287
-----------------	-----

APÊNDICE A - Conceção de Arte	288
-------------------------------------	-----

APÊNDICE B - A Conceção de Literatura.....	303
--	-----

APÊNDICE C - A Conceção de Leitura.....	327
---	-----

APÊNDICE D - A Conceção de Literatura Infanto-Juvenil.....	352
--	-----

INTRODUÇÃO: A AVENTURA INTELECTUAL LOBATIANA – JUSTIFICATIVA, OBJETIVOS E SÍNTESE DO DESENVOLVIMENTO DO TRABALHO

Para que haja ciência é necessário que os conhecimentos adquiridos por meio da observação se acumulem, passem de uns para outros e pelo caminho se vá juntando com os novos conhecimentos adquiridos.

Dona Benta, *Serões de Dona Benta* (1937).

1- Considerações Preliminares

A interpretação literária é o que há de mais profícuo na aproximação dos povos. Só ela suprime as muralhas que a estupidez dos governos ergue. Só ela demonstra que somos todos irmãos no mundo, com as mesmas vísceras, os mesmos defeitos, os mesmos ideais.

M. Lobato

O presente estudo, centrado na pesquisa bibliográfica e na análise documental, ocupa-se em rastrear, mapear e problematizar a complexa rede de reflexões em torno dos conceitos de *arte*, *literatura*, *leitura* e *literatura infanto-juvenil* inscritos no pensamento estético de *José Bento Monteiro Lobato*.

Antes, porém, de nos dedicarmos à exposição mais detalhada acerca do encaminhamento teórico-metodológico do proposto trabalho, é oportuno tecer alguns parágrafos com relação ao escritor em questão:

Monteiro Lobato foi o primeiro intelectual brasileiro que dedicou sólida parte de suas publicações à criança. Autor altamente versátil, edificou uma obra polêmica, heterogênea e abrangente, que se estende da ficção à ensaística.

Na notável condição de personalidade multifacetada, atuou ao longo das décadas em distintas atividades. Como jornalista, transitou pela imprensa lançando artigos que contemplavam uma significativa variedade de assuntos. Como interlocutor, nas periódicas correspondências mantidas com amigos e admiradores, preservou para a posteridade suas mais íntimas aspirações em relação ao país. Ocupando o posto de implacável escritor, fez da literatura sua tribuna, versando sobre questões políticas, sociais, econômicas e estéticas.

No que tange particularmente ao setor infanto-juvenil, Lobato rubricou produções de expressivo teor filosófico e intenso nível poético, intercalando contadores de histórias, leitores idealizados e uma vasta biblioteca povoada por personagens estilizados que, pouco a pouco, passaram a integrar o imaginário nacional. Ao mesmo tempo, acabou

desencadeando nos meandros de sua narrativa um complexo processo labiríntico que conduzia o destinatário a um vasto repertório intertextual composto pelos contos clássicos europeus, bem como pelo cinema norte-americano, a mitologia greco-romana e o folclore local.

Nessa linha, construiu uma literatura com características bem distintas da que se desenvolveu nas primeiras décadas do século XX, de conduta ufanista, conformadora e monológica. Os autores adeptos a essa vertente tentavam, por meio de seus produtos, impor ao público presente determinada visão de mundo sem admitir a possibilidade de outras divergentes. Exploravam todos os recursos formais disponíveis na escritura para justificar a postura ideológica que defendiam, não facultando ao leitor a abertura para a contestação. Já com Lobato, como atesta Filipouski (1983), há plena participação do receptor na narrativa. A ficção é tecida a partir do ponto de vista da criança, o que incide na assertiva de que a preocupação do criador do *Sítio do Picapau Amarelo* residia, antes de ensinar, em *interessar* e em *divertir* o leitor.

Assim, dispondo de uma extensa produção, Lobato adentrou o mercado editorial brasileiro com aventuras que conseguiram a aceitação imediata entre as crianças.

Perante a esse quadro, nota-se um rol de documentos que explicitam as ideias do citado escritor sobre *literatura*. Parte dessas fontes encontra-se na Biblioteca e no Museu Monteiro Lobato (SP), na Biblioteca Mário de Andrade (SP), no Instituto de Estudos da Linguagem – CEDAE¹ - UNICAMP (SP), na Fundação Biblioteca Nacional (RJ) e na Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (RJ).

Além dos diferentes e completos arquivos guardados nas apontadas instituições, destacam-se as correspondências que Lobato manteve com o romancista Godofredo Rangel desde o período da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, enfeixadas mais tarde por Edgard Cavalheiro e publicadas com o título de *A Barca de Gleyre* (1944).

Segundo Travassos (1974), *A Barca* é um documento acerca das idéias gerais que nortearam o intelectual em diferentes momentos de sua caminhada. Conhecendo o autor das epístolas, o leitor pode desvendar as concepções teóricas lobatianas implícitas

¹ Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio.

nas malhas textuais, do jovem aprendiz de redator de *O Minarete* ao prestigiado mestre dos contos infantis.

Por meio das missivas, verifica-se o parecer de Lobato sobre inúmeros ficcionistas nacionais, exaltando-os ou detratando-os, reservando sempre a Machado de Assis sua sincera preferência.

A partir do lançamento dessas cartas, o público brasileiro teve acesso ao pensamento do consagrado artista. É no conjunto de textos irreverentes que ele revelava importantes considerações sobre *arte, estética, tradução, processo de criação, recepção e literatura*. Fazia referência a uma pluralidade de escritores, descrevendo elementos que justificavam a perenidade de um texto. Delineava seu projeto de literatura infanto-juvenil, declarando que publicaria uma série de narrativas mediante recursos alternativos² que contribuiriam com o sucesso de vendas no mercado editorial nacional e garantiriam, por conseguinte, a adesão de leitores.

No longo percurso do polêmico empresário, nota-se, ante a compilação de toda a sua obra impressa pela Editora Brasiliense, que algumas categorias conceituais debatidas nas cartas eram igualmente teorizadas na literatura e na ensaística que assinara.

Em face dessa realidade, entendendo a relevância do pensamento do autor paulista, visamos, na presente pesquisa, a problematizar os conceitos de *arte, literatura, leitura e literatura infanto-juvenil* que se encontram disponibilizados, de forma implícita ou explícita, *não apenas em seus textos epistolares* - mencionados aqui com base nas referências à *Barca de Gleyre* - mas em *todos os títulos que integram a coleção organizada pelo próprio empresário na década de 40*.

Por essa razão, o *corpus* de análise do estudo agrega desde os primeiros artigos veiculados pelo periódico *O Minarete* (1903-1907), estendendo-se até as publicações póstumas lançadas no mercado após agosto de 1948 – totalizando, assim, o número de quarenta e três livros.

Nessa perspectiva, a exposta temática evoca algumas dúvidas: Qual a concepção de arte difundida por Lobato? O autor se respaldava precisamente em qual vertente artística? Como ele discutia o conceito de cultura? Como interagiu com as diversas

² Ilustrações, publicidade, capa, etc...

modalidades estéticas que integram a produção nacional, como a literatura, a pintura, a arquitetura, a escultura, a dança e a música? Efetivamente, de que modo o ensaísta dialogava com as correntes que imperavam em sua época, como o Naturalismo, o Academicismo e o Modernismo?

Há contribuições a serem oferecidas por Monteiro Lobato, por meio de textos epistolares informais e ensaios jornalísticos, à crítica literária brasileira? Como o criador do Jeca Tatu, no decorrer de sua saga, polemizava a relevância da literatura e da leitura? De que forma analisava as produções nacionais dirigidas a leitores em formação? De 1920 a 1940, é possível flagrar contradições em seu pensamento? Como *O Sítio do Picapau Amarelo* foi avaliado pelo próprio ficcionista? Sabendo que a trajetória de leitura de Lobato foi marcada por influências de representantes da literatura clássica, há registros que apontem a apreciação crítica do escritor sobre tais obras?

As indagações em relação ao artista de Taubaté prosseguem: De quais parâmetros se valia o intelectual para julgar textos estéticos? O que postulava sobre narrativas e poesias? Pelo fato de se incluir em um contexto em que o país aderira a um turbulento processo de industrialização, seu olhar a respeito do livro encontrava-se interligado a uma lógica capitalista?

De que forma se posicionava perante a questão da tradução? Já que é nítida no literato a preocupação com que novas gerações conhecessem textos cronologicamente mais distantes, a ênfase atribuída à adaptação de títulos universais está associada a um projeto endereçado à formação de leitores? Qual a concepção de infância sustentada por Lobato? O que o polemista julgava necessário na construção de textos para crianças? A poética em debate preconiza a aliança entre o estético e o pedagógico?

Com base nestes questionamentos, faz-se necessário um estudo mais aprofundado sobre as “teses” defendidas por Monteiro Lobato, em coerência com os elementos histórico-sociais que se configuram nos anos 20, 30 e 40.

Considerando que parte das dissertações disponíveis sobre o ilustre paulista se voltem a eixos relativos à sua densa obra, a originalidade da presente pesquisa está em focar as *idéias, opiniões e posicionamentos de Lobato*. Assim, por meio dos registros deixados por ele ao longo das décadas, pretende-se discorrer acerca de suas

íntimas reflexões sobre estética, as quais se pautavam nas orientações de diferentes críticos, romancistas e filósofos e indicavam, paralelamente, a manifestação de uma particular “teoria” da arte e da literatura.

2- Origem, Delimitação do Tema e Relevância do Estudo Proposto

Com o objetivo de contribuir significativamente com os estudos no campo da literatura infanto-juvenil brasileira, desenvolvemos entre 1997 e 2000 um trabalho em nível de iniciação científica intitulado *Aspectos Ideológicos na Obra Infantil de Monteiro Lobato*. Tal pesquisa dividia-se em três diferentes fases e se caracterizava pela proposta de conhecer, discutir e problematizar o caráter estético, artístico e ideológico inscrito nas malhas textuais de dois títulos que compõe a produção clássica lobatiana, bem como a recepção crítica dessas publicações no Ensino Fundamental.

Assim sendo, a primeira etapa da investigação científica consistia em uma criteriosa análise da estrutura verbal dos livros *Reinações de Narizinho* (1931) e *A Chave do Tamanho* (1942), tendo como referencial teórico Bakhtin³ (1929), Goldmann (1967) e Eco (1987). A reflexão sobre as narrativas permitia detectar, em linhas gerais, a ênfase atribuída pelo autor à infância, à desmistificação do idoso e à contínua busca de uma linguagem que retratasse o cotidiano, o regionalismo e a realidade do país.

A segunda etapa verificava como diferentes educadores da escola pública brasileira trabalhavam a prosa de Monteiro Lobato nas séries iniciais. Notava-se que os docentes não possuíam subsídios teórico-metodológicos que contemplassem os referidos escritos nas dimensões gramatical, semântica e pragmática, limitando-se à repetição dos roteiros dos livros didáticos de Comunicação e Expressão. A partir de entrevistas efetuadas com profissionais de 3ª e 4ª séries, observou-se que os textos em questão eram utilizados apenas em datas específicas do ano, como o dia do livro - por ser o aniversário do autor - e o dia do folclore, pelo fato do Saci ser uma das mais expressivas figuras do paradisíaco cenário povoado por Emília, Pedrinho e Narizinho. Percebeu-se

³ Os dados completos com relação à versão nacional que utilizamos para esse trabalho – a de 1997 - poderão ser consultados no espaço reservado às Referências Bibliográficas.

também que tanto professores quanto estudantes compartilhavam do mesmo referencial de Lobato e de suas criações fantásticas: a série adaptada⁴ por Wilson Rocha e Benedito Ruy Barbosa para a Rede Globo, apresentada entre o final da década de 70 e limiar dos anos 80, e recentemente reprisada pela TV Cultura. Todos esses percalços encaminham-se à problemática da formação acadêmica, da ausência de uma disciplina que permitisse a reflexão sobre o trabalho com leitura, interpretação e produção de textos nas primeiras séries do Ensino Fundamental.

A terceira intencionava levantar sugestões metodológicas para tentar superar o impasse delineado na fase anterior. Nesse sentido, adaptamos o método semiológico proposto por Bordini e Aguiar (1993), que se centrava no teor essencialmente sógnico do universo das terras de D. Benta, respondendo assim às lacunas deixadas no trabalho com literatura pelas práticas docentes em sala de aula.

Encerrava-se, então, um ciclo de estudos direcionado à configuração lingüística, verbal, da série *O Sítio do Picapau Amarelo*. Os títulos de Lobato, entretanto, são marcados por elementos que exercem inegável fascínio sobre o público mirim. Trata-se da ilustração, do não-verbal, do visual, os quais acabam sendo concebidos como singelos adornos para as narrativas e ignorados no contexto escolar - tendo em vista que professores e manuais didáticos priorizam o ensino dirigido ao verbal, à língua.

Nesse sentido, estendemos a discussão concernente à temática *Aspectos Ideológicos na Obra Infantil de Monteiro Lobato* para a dissertação de mestrado *A Produção de Monteiro Lobato: Contribuições para a Formação de Professores a partir de uma Leitura Semiótica da Ilustração d'O Saci*. O objetivo aqui era entender como diferentes artistas plásticos dialogavam com a saga dos moradores do Sítio, recriando, com o pincel, personagens que seduziam multidões. Para tanto, fez-se mister uma análise pautada na semiótica bakhtiniana e peirciana que consideram as relações dos signos entre si e dos signos com o mundo.

Cabe salientar, porém, que tanto no trabalho de iniciação científica quanto na dissertação de mestrado, recorreremos amiúde a uma fonte que revelava as

⁴ Rey (1989) prefere o emprego do termo “baseado na obra de...” ao que “adaptado da obra de...”, justificando que a engrenagem dos episódios da TV não poderia ser tão simplificada e retilínea como nos livros, em que os acontecimentos ocorriam de maneira concentrada.

concepções de Lobato sobre estética, arte e literatura e que constituía um documento de peremptória relevância às investigações sobre o polêmico paulista. Compreendiam as correspondências enviadas pelo autor ao ex-companheiro de república estudantil Godofredo Rangel, amalhadas na publicação *A Barca de Gleyre* (1944).

Assim, observávamos que Monteiro Lobato, além de ter sido o precursor de uma literatura para crianças no Brasil, oferecia também uma significativa contribuição aos estudos literários por meio de contundentes declarações. Atuava, porém, informalmente. Nas missivas direcionadas ao amigo Rangel, explicitava suas idéias sobre *infância, estilo e esteticidade*. Promovia uma apreciação crítica da própria obra, comparando-a a títulos renomados da produção internacional. Firmava-se como um escritor tão envolvente quanto D. Defoe, J. Barrie e H. C. Andersen. Propunha textos diferentes dos que prevaleciam no mercado, composto por traduções de contos europeus e livros que se distanciavam das expectativas do leitor iniciante, como as narrativas de Coelho Neto, Olavo Bilac e Júlia Lopes de Almeida.

Considerando *A Barca* como documento de crucial importância para se compreender o posicionamento lobatiano diante da complexidade do fenômeno literário, estudamos também, além de *Cartas Escolhidas* (1948) e *Cartas de Amor* (1948), outras fontes que versavam sobre as “teses” sustentadas pelo literato. Nessa direção, vale lembrar as biografias lançadas por Edgard Cavalheiro (1955) e Marisa Lajolo (1981), seguidas do material de Carmem Lúcia Azevedo, Márcia Camargos e Wladimir Sacchetta (1997). Todas estas compilações, expostas na pesquisa *Aspectos Ideológicos na Literatura Infantil de Monteiro Lobato* e na dissertação de mestrado *A Produção de Monteiro Lobato*, propiciavam ao leitor penetrar na vida, na obra e na fortuna crítica do grande ficcionista de Taubaté. O inegável valor dos trabalhos, contudo, estava em contemplar a articulação entre literatura e ideologia, situando *A Barca de Gleyre* (1944) como fonte em que pesquisadores de diferentes campos do conhecimento poderiam ter acesso ao pensamento do notável intelectual.

Tendo em vista a relevância das apontadas missivas, a proposta da presente pesquisa de doutorado é discutir os conceitos de *leitura e literatura* inscritos nos textos epistolares de Monteiro Lobato, estendendo a problematização também aos *ensaios*

*jornalísticos e às publicações estéticas*⁵. Tal opção metodológica deve-se ao fato de que as duas últimas tipologias citadas igualmente guardavam pertinentes pronunciamentos do ficcionista e, portanto, exigiam um estudo bastante criterioso⁶.

A essa altura, cumpre ainda salientar que as proposições levantadas pelo escritor transitavam da esfera estética à sociológica. Em outras palavras, revelava-se em sua produção um expressivo número de conjecturas em torno da arquitetura da criação artística, bem como de questões direcionadas à dimensão recepcional e mercadológica da arte.

Filiando-se a essa premissa e, conseqüentemente, considerando como plausível a hipótese de que é possível flagrar na obra de Monteiro Lobato momentos em que se instauram amplas *discussões teóricas sobre literatura e outras modalidades estéticas* (tanto no nível de sua dinâmica interna quanto no de seus impactos sociais), essa pesquisa pretende problematizar as convicções defendidas pelo citado autor.

Em harmonia com este intuito, alguns trabalhos que surgem após os anos 80 já anunciavam e reforçavam que na produção em questão evidenciava-se um individual modelo teórico que se debruçava sobre assuntos endereçados à arte: Fábio Lucas, em um curioso artigo publicado em 1983, mencionava a respeito de uma estilística particularmente lobatiana. Ainda nessa década, Vasda Landers, ancorada em uma extensa documentação bibliográfica, enfocava a *militância intelectual* de Lobato desenhada em seus textos engajados. Tadeu Chiarelli, em 1995, descrevia a concepção de arte latente em alguns artigos da publicação *Idéias do Jeca Tatu* (1946). Cinco anos depois, André Moura, em sua dissertação de mestrado, já operava com a expressão *poética lobatiana*. Termo esse igualmente referendado em 2002 na produção acadêmica de Sueli Cassal, e que ressurgia em 2004 nos estudos de Socorro Acioli de Alencar, quando examina o conceito de leitura empregado por Lobato ao longo do ciclo do *Sítio do Picapau Amarelo*. Não destoando de tal linhagem crítica, Marisa Lajolo, em 2008, chamava a atenção para o recurso da

⁵ Especificamente no campo literário, os pronunciamentos de Lobato se encontravam diluídos ora nos comentários dos personagens, ora nas intervenções do narrador heterodiegético. Nessa ótica, embora tenhamos clara a premissa de que tanto personagens quanto foco narrativo constituam máscaras utilizadas pelo autor, o texto lobatiano acaba subvertendo essa lógica. Permite, assim, que se revele nessas entidades fictícias a identidade do próprio escritor.

⁶ Quando iniciamos a pesquisa, pretendíamos tratar apenas das cartas redigidas por Lobato. O farto material que se configurou nos demais textos lançados pela Brasiliense nos fez rever a proposta inicial, levando-nos a abordar também a literatura e a ensaística.

metalinguagem presente em diversas passagens da citada série infantil – o que permitia ao autor tematizar inúmeras questões de natureza literária.

Similar a essas pesquisas, nosso estudo pretendia rastrear, frente à exegese crítica das três fontes documentais mencionadas anteriormente, as concepções de Monteiro Lobato no âmbito da arte e de seus múltiplos desdobramentos⁷, mapeando, assim, sua *poética*. Contudo, dada a abrangência das declarações encontradas, que contemplavam tanto aspectos estéticos quanto sociológicos das manifestações culturais, optamos pelos termos *pensamento* ou *paradigma artístico lobatiano*, e não mais *poética* (como nos textos de Moura, Cassal e Alencar) – vocábulo que, segundo Souza (2002), orientava-se de maneira sistemática para as especificidades das diversas modalidades artísticas, não abarcando tópicos de ordem mercadológica.

Assim, uma vez definido o eixo-temático e o material de análise da investigação científica, torna-se mister descrever os procedimentos teórico-metodológicos que nortearão as trilhas que percorreremos na composição desta tese.

3- Procedimentos Teórico-Metodológicos: A Organização da Pesquisa

Segundo Marconi e Lakatos (1983), a metodologia compreende a organização do trabalho científico fundamentada em um viés epistemológico. Frente a isso, as autoras explicitam duas formas intrínsecas de ordenamento metodológico: o *técnico* e o *teórico-conceptual*. Reconhecendo a metodologia como uma prática inserida em uma corrente de pensamento acumulado, Marconi e Lakatos enfatizam a natureza teórica de toda produção acadêmica, afirmando que a metodologia deve implicar, além de uma organização meramente formal do trabalho, ou seja, um processo de agrupamento de passos para se chegar a um fim, também um *prévio conceito direcionado ao objeto perscrutado*.

Mediante esse quadro, para se desenvolver a pesquisa acerca da temática em questão, partimos da organização conceptual calcada nas vertentes teóricas que abordam a escritura não apenas em sua imanência, mas também em sua dimensão pragmática, examinando-a, prioritariamente, em sua horizontalidade e em sua verticalidade.

⁷ Literatura, pintura, arquitetura, escultura e cinema.

Nessa linha, recorreremos aos estudos⁸ de Eco (1964, 1979, 1980, 1984, 1985 e 1991), Jauss⁹ (1967), Iser (1972) e Stierle¹⁰ (1976), bem como aos seus principais comentadores, cabendo aqui citar Lima (1979), Eagleton (1985), Zilberman (1989), Trevizan (2000) e Compagnon (2003).

Os dados coletados no trabalho são ainda interpretados com base em uma abordagem historicista centrada na investigação bibliográfica, desenvolvida a partir da recuperação, seleção e ordenação dos conceitos defendidos pelo autor que perpassam a produção em debate. A esse respeito, tomamos como subsídio teórico as contribuições de Candido (1965), Moreira (1967), Arroyo (1969), Travassos (1974), Martins (1978), Alvarez (1982), Vasconcellos (1982), Koshiyama (1982), Zilberman (1983), Lajolo e Zilberman (1984, 2003), Carvalho (1985), Hallewell (1985), Campos (1986), Sandroni (1987), Sodré (1992), Chiarelli (1995, 2002), Penteadó (1997), Gouvêa e Lopes (1999), Moura (2000), Debus (2001), Cassal (2002), Alencar (2004) e Prado (2006), entre outros.

Em sintonia com a delimitada abordagem, ressaltamos três reconhecidas biografias que nos permitem contextualizar melhor o pensamento lobatiano, inserindo-o no conturbado cenário que se configura na primeira metade do século XX. Nesse ponto, destacamos a publicação pioneira de Cavalheiro (1955), a edição hispânica assinada por Barroso (1959) e a contemporânea produção de Azevedo, Camargos e Sacchetta (1997).

No que rege à organização técnica, o trabalho se estrutura ante a compilação de quarenta e três títulos que integram a obra de Monteiro Lobato. As publicações, cotejadas à luz do aporte teórico explicitado anteriormente, são agrupadas, em princípio, em três tipologias textuais: a *literária*, a *jornalística* e a *epistolar*. Não obliterando que essas tipologias já tenham sido apropriadamente definidas por um número expressivo de teóricos, optamos por conceituá-las com base na apreciação de Kaufman e Rodriguez (1997), como se discorre a seguir:

⁸ É importante aqui assinalar que o repertório teórico será citado *obedecendo a data da primeira edição de cada livro*. As informações completas acerca dos textos que utilizamos encontram-se devidamente disponibilizados nas Referências Bibliográficas.

⁹ Sobre os estudos de Hans Robert Jauss, nos apropriamos de uma versão lançada pela Editora Ática em 1994 (Cf. Referências Bibliográficas).

¹⁰ Os textos assinados por Iser e Stierle em 1972 e 1976 passaram a integrar, em 1979, a antologia brasileira traduzida e organizada por Luiz Costa Lima. Antologia essa que utilizamos para o presente estudo (Cf. Referências Bibliográficas).

Os textos *literários* são aqui entendidos, sumariamente, como aqueles em que o autor, com liberdade e originalidade, emprega todos os recursos oferecidos pela língua para construir uma mensagem e conduzir o público a certas reações. Não obstante, trata-se de uma escritura aberta a múltiplas possibilidades de leitura, já que se mantém lacunar, reticente, permeada por “vazios”¹¹ a serem preenchidos pelo receptor.

Os textos designados como *jornalísticos*, em função de seu portador – jornais, periódicos e revistas – são engendrados pela função informativa da linguagem¹², discutindo fatos pertinentes ao momento histórico em que são concebidos. Por compactuar com esta primazia da atualidade, tais textos se propõem a difundir as novidades que emergem das mais diversas localidades, contemplando uma pluralidade de temas.

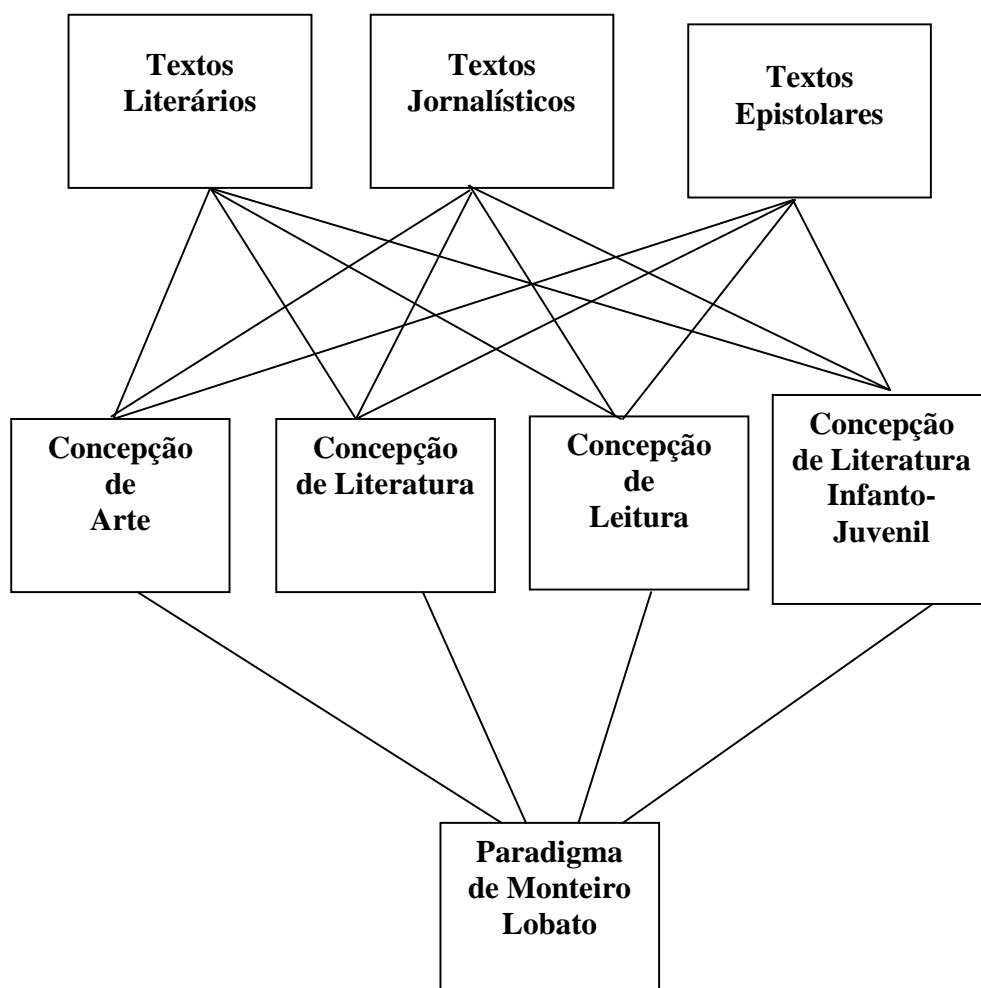
Finalmente, os textos *epistolares* se caracterizam por estabelecer uma comunicação por escrito com um destinatário ausente, identificado na escritura por meio do cabeçalho. Especificamente no caso do romancista em questão, ressalta-se um incisivo grau de familiaridade entre o emissor e seus destinatários. Por se tratar de um espaço reservado à troca de informações particulares, há aqui a opção por um estilo bastante informal, marcado pela recorrência à função expressiva da linguagem.

Nesse sentido, o presente estudo propõe o desafio de abordar os conceitos de *arte*, *literatura* e *leitura* que permeiam as composições *ficcionais*, *jornalísticas* e *epistolares* de Monteiro Lobato, desenhando, assim, seu *paradigma estético*.

Em síntese, a organização técnica do trabalho se sistematiza conforme o organograma disposto a seguir:

¹¹ ISER, W. A Interação do Texto com o leitor (1972). In: LIMA, L. C. *A Literatura e o Leitor: Textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

¹² JAKOBSON, R. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1972.



No decorrer da pesquisa foi encontrado o montante de quinhentas e setenta e três declarações acerca de diferentes tópicos ligados à produção e à recepção de objetos estéticos. Por questões didáticas, dada a tautologia detectada nos documentos, selecionamos um número menor de registros para análise, destacando em *itálico* os trechos que julgamos relevantes para compreender o pensamento do ficcionista.

Para agilizarmos e facilitarmos a identificação dos livros citados¹³ no corpo da tese, adotamos, com base em Vasconcellos (1982), um específico código que se formula logo abaixo:

¹³ A citação de cada texto será feita com base no ano em que se inscreve a primeira edição. Nas referências bibliográficas estarão disponibilizadas as informações completas com relação à edição que utilizamos.

1- Literatura Geral:

<i>Urupês</i> (1918).	Ur.
<i>Problema Vital</i> (1918).	Pr. Vit.
<i>Cidades Mortas</i> (1919).	CM
<i>Negrinha</i> (1920).	Neg.
<i>Onda Verde</i> (1921).	OV
<i>O Presidente Negro ou O Choque das Raças: Romance Americano do Ano de 2228</i> (1926).	PNCR
<i>Mundo da Lua e Miscelânea</i> (1923)	MLM
<i>Ms. Slang e o Brasil</i> (1927).	MSB
<i>América</i> (1932).	Am.
<i>Na Antevéspera</i> (1933).	NA
<i>O Escândalo do Ferro e do Petróleo</i> (1936).	EFP

2- Literatura Infanto-juvenil:

<i>O Saci</i> (1921) ¹⁴ .	Sac.
<i>Fábulas</i> (1922).	Fab.
<i>As Aventuras de Hans Staden</i> (1927).	HS
<i>Peter Pan</i> (1930).	PP
<i>Reinações de Narizinho</i> (1931)	RN
<i>Viagem ao Céu</i> (1932).	VC
<i>Histórias do Mundo para Crianças</i> (1933).	HM
<i>Caçadas de Pedrinho</i> (1933).	CP

¹⁴ A primeira publicação para crianças rubricada por Lobato intitulava-se “A Menina do Nariz Arrebitado”. Todavia, tendo em vista que tal texto sofreu várias alterações ao longo da década de 20, e que mais tarde passou a integrar a coletânea *Reinações de Narizinho* (1931), optamos por abrir essa listagem não com a anunciada narrativa dos anos 20, mas com o clássico *O Saci* (1921). Reiteramos, portanto, que *O Saci* não foi a produção inaugural de Lobato. Ela se encontra citada nessa ordem simplesmente por que a ficção “A Menina do Narizinho Arrebitado” hoje faz parte de uma coletânea de 1931 – material com o qual tivemos efetivo contato e que será devidamente citado respeitando-se a ordem cronológica.

<i>Emília no País da Gramática</i> (1934).	EPG
<i>História das Invenções</i> (1935).	HI
<i>Aritmética da Emília</i> (1935).	AE
<i>Geografia de Dona Benta</i> (1935).	GDB
<i>Memórias de Emília</i> (1936).	ME
<i>Dom Quixote das Crianças</i> (1936).	DQC
<i>Serões de Dona Benta</i> (1937).	SDB
<i>Histórias de Tia Nastácia</i> (1937).	HTN
<i>O Poço do Visconde</i> (1937).	PV
<i>O Picapau Amarelo</i> (1939).	PA
<i>O Minotauro</i> (1939).	Min.
<i>A Reforma da Natureza</i> (1941).	Ref. Nat.
<i>A Chave do Tamanho</i> (1942).	CT
<i>Os Doze Trabalhos de Hércules</i> (1944).	TH
<i>Histórias Diversas</i> (1947).	HD

3- Textos Jornalísticos:

<i>O Sacy Pererê: Resultado de um Inquérito</i> (1918).	SPRI
<i>Idéias do Jeca Tatu</i> (1946).	IJT
<i>Prefácios e Entrevistas</i> (1946).	PE
<i>Conferências, Artigos e Crônicas</i> (1948).	CAC
<i>Críticas e Outras Notas</i> (1948).	COM
<i>Literatura do Minarete</i> (1948).	LM

4- Textos Epistolares:

<i>A Barca de Gleyre</i> (1944).	BG
<i>Cartas Escolhidas</i> (1948).	CE
<i>Cartas de Amor</i> (1948).	CA

Além disso, dividimos os campos temáticos em capítulos distintos, como se descreve a seguir:

Capítulo 1 - A Concepção Geral de Arte:

Visando oferecer uma contribuição no que concerne ao conceito de *arte* empregado, sustentado e defendido por Monteiro Lobato, esboçamos um quadro panorâmico que traduz a pertinência de seu pensamento frente ao ideário estético, de orientação academicista, que prevalece no limiar do século XX. Em conexão com o conceito prescrito pelo autor de *Urupês*, que se concilia com a diretriz naturalista, presidem seus pronunciamentos sobre pintura, caricatura, arquitetura, escultura, cinema e teatro¹⁵, os quais são sistematizados nos interstícios do capítulo mediante os indícios deixados na obra em questão.

Capítulo 2 - A Concepção de Literatura:

Com base na visão panorâmica de arte configurada no capítulo anterior, frisamos, na presente unidade, as reflexões do ficcionista endereçadas à *literatura*, observando os critérios elencados por ele para avaliar textos estéticos. Nessa perspectiva, cotejamos como o autor problematiza tópicos específicos relativos às produções narrativas e poéticas, bem como seu posicionamento perante a crítica da época e as relações entre a literatura e a formação do mercado editorial brasileiro.

Capítulo 3 - A Concepção de Leitura:

Tendo em vista que a temática da recepção ganhava ampla dimensão à medida que se adentrava o pensamento estético de Lobato, explicitamos aqui o conceito de *leitura* divulgado pelo intelectual, construído ao longo de suas experiências com diversos livros e que se desdobra, gradativamente, em um rol de metáforas impressas em seus textos.

¹⁵ No processo de compilação do material para a posterior organização, indexação e discussão teórica, pretendíamos reservar as declarações direcionadas ao teatro para o segundo capítulo, que se voltava unicamente à literatura. Tal conduta devia-se ao fato de que tratávamos do gênero dramático e, portanto, filiado às discussões propostas para o mencionado momento. No entanto, como Lobato sempre se dirigia ao teatro a partir de proeminentes comparações com o cinema, optamos por antecipar esse eixo para a unidade inicial.

Capítulo 4 - A Concepção de Literatura Infanto-Juvenil:

Em congruência com o que se expôs até o momento, almejamos, ainda, contemplar as convicções do iconoclasta sobre *literatura infanto-juvenil*. Para esse fim, empreendemos uma apreciação crítica no que diz respeito ao projeto literário, à composição do *Sítio do Picapau Amarelo* e ao conceito de infância adotado pelo escritor. Em outro pólo, examinamos também a afinidade alimentada por Lobato face aos expoentes estrangeiros que o precedem, bem como o diálogo que manteve com estes no delineamento de suas “teses”.

Encerrado o estudo, pontuamos algumas características gerais do paradigma lobatiano em questão, recuperando, a seguir, os principais conceitos tratados no itinerário da pesquisa.

Além disso, todo o farto material configurado, reunido e coletado durante os quatro anos de pesquisa – material esse devidamente analisado à luz da fortuna crítica lobatiana – encontra-se disponibilizado em apenso e organizado conforme os conceitos aqui tratados.

Os capítulos, como se pode constatar, articulam-se, complementam-se e dialogam no sentido de propiciar uma visão panorâmica do pensamento de José Bento Monteiro Lobato e da confluência filosófica que o embasa. Compreendem, acima de tudo, um convite ao conhecimento de um provocador, intrincado e fascinante modelo teórico que se revela na eclética produção de uma das mais prestigiadas personalidades de nossa cultura.

CAPÍTULO 1 - A CONCEPÇÃO GERAL DE ARTE

Os inventores, os pintores, os músicos suportam as maiores misérias, privam-se de tudo, contanto que possam realizar a sua invenção, o seu quadro, a sua música. E acabam vencendo.

Dona Benta, *História das Invenções* (1935).

1.1 - Apresentação

Considerando que Monteiro Lobato tenha se consagrado perante o público e a crítica literária¹⁶ nacional posterior à década de 50 como um marco na história da produção estética direcionada ao leitor infanto-juvenil, como o principal responsável pelo sucesso inerente ao ciclo do *Sítio do Picapau Amarelo* no século XX, cabe ressaltar que ele também possuía uma grande vocação para as artes plásticas. Cultivou durante anos tal talento, que acabou fenecendo com o tempo e cedendo seu lugar a outra manifestação cultural que lhe exercia, outrossim, um inegável fascínio: a *literatura*.

Discutindo as minúcias dessa questão, Cavalheiro (1955), bem como Azevedo, Camargos e Sacchetta (1997), apoiando-se em algumas passagens do epistolário *A Barca de Gleyre* (1944), especificamente nas correspondências de 1908 (p.224), 1909 (p.266), 1911 (p.315), 1914 (p.366) e 1917 (p.168), explicam que Lobato com certeza teria se tornado pintor e abandonado o curso de Direito se não fosse o notável incidente com relação à caixa de aquarela, comprada como tinta a óleo.

[Lobato] Costumava dizer que nos primeiros tempos de Faculdade, quando o enjôo dos estudos jurídicos se tornara muito forte, tomara-se de coragem e resolvera mandar às favas o Direito, entregando-se de corpo e alma à pintura. Assim resolvido, logo que recebeu a mesada foi à papelaria mais próxima e adquiriu uma caixa de tintas em bisnaguinhas, um cavalete, percevejos, aguarrás e espátula. Não se esqueceu nem mesmo do modelo: uma penca de bananas. Mas nesse dia decisivo, em que assentara romper com a família, mandar às favas o Direito e virar pintor boêmio, como os de Murger, ocorreu certo incidente que lhe alterou todos os planos. O quadro de bananas não saía. As tintas das bisnaguinhas estavam muito pastosas e não havia óleo nem agarras que as dissolvesse.

“-Quem sabe – perguntou-lhe Carlos Nehring - companheiro de quarto, se você comprou aquarela em vez de óleo?”

Diante dessa pergunta, Lobato confessa ter corado, pois tivera no momento a intuição de que era aquilo mesmo: adquirira aquarela como se fora óleo. Indignadamente repele o “aleive”, declarando não ser nenhum cretino, que Nehring não se metesse e por aí além (CAVALHEIRO, 1955, p. 273).

¹⁶ Composta, fundamentalmente, por Arroyo (1969), Vasconcellos (1982), Yunes (1982), Zilberman (1983), Coelho (1989), Carvalho (1985), Sandroni (1987), Lajolo e Zilberman (1988), Penteadó (1997) e Gouvêa e Lopes (1999), entre outros.

Desse modo, o aspirante a desenhista desistiu de uma arte e se entregou a outra. Como pontuam os autores da biografia *Furacão na Botocúndia*, o jovem se fez escritor em uma “transposição vocacional que se refletiria por toda sua obra” (1997, p.76). Assim, quando o romancista se revela acerca de sua propensão artística, admitia uma certa saudade do que poderia ter sido, caso houvesse se dedicado, de maneira intensiva, à pintura.

Na verdade, ele reiterava constantemente sua atração endereçada às formas gráficas visuais, relegando a segundo plano as experiências literárias: "Ando *farto* das letras, lidas ou escritas. *Escrever apavora-me*, como em criança me apavorava tomar óleo de ricino. É algo fisicamente *doloroso* - e por que procurar a dor? Todo este mês foi de *desenho e aquarelas* - com a literatura de castigo no canto." (BG, p.31, grifos nossos)¹⁷

O traço de Lobato, como no campo das narrativas infanto-juvenis, é marcado pela postura inovadora, pelo sarcasmo e pelo regionalismo. Na imagem que elabora do saci, por exemplo, articula humor e artisticidade. Representa o duende nacional como um menino travesso, de expressão faceira e olhos atentos. Esboça ao fundo da tela a paisagem do sertão, recuperando a vida do camponês, o cotidiano do interior brasileiro, o ambiente rural que se exhibe por meio de detalhes e pistas oferecidos no trabalho (a *cerca* da fazenda, o *pássaro*, as *árvores*, o *mato* e o ardente *sol* que se propaga na negra pele da criatura lendária).

A paixão pelas artes plásticas forneceu a Lobato uma específica habilidade em criar personagens com características tão precisas, nítidas e únicas, que se projetam na mente do leitor com facilidade e dinamismo. Assim, em razão da literariedade e da plasticidade na construção do texto, eles convencem o interlocutor de que existem, de que são verídicos, de que fazem parte da realidade. Mediante essa capacidade de verossimilhança, dezenas de ilustradores, em diferentes contextos, recriaram com o pincel os habitantes da propriedade de D. Benta. Dessa forma, acabaram marcando, com propostas bem autênticas, as várias edições da série *O Sítio do Picapau Amarelo* ao longo do século XX.

¹⁷ Correspondência destinada a Godofredo Rangel, enviada em 1915.

Descrevendo em riqueza de detalhes um cotidiano com o qual todos logo se identificam, Lobato - graças a sua veia de pintor - empresta enorme visualidade aos personagens e cenários, dotando-os de vida a ponto de torná-los quase tangíveis. (AZEVEDO et al, 1997, p.165)

É, portanto, a visualidade intrínseca à escritura que proporcionou o diálogo entre o ilustrador e o texto verbal lobatiano. Em torno disso, alguns artistas preferiram explorar a riqueza de detalhes e cores nas gravuras, ao passo que outros optaram pela linguagem dos cartuns ou o jogo de luz e sombra produzido pelo lápis.

Em coerência com as expostas observações a respeito do encanto que a pintura desempenhou na vida de Monteiro Lobato, vale ainda afirmar que o ficcionista também escrevia sobre esta modalidade artística, além de desenvolver relevantes ensaios sobre arquitetura, escultura, cinema, teatro, música e dança.

No limiar do século XX, era aclamado, segundo Chiarelli (1995), não apenas como literato, mas como o melhor crítico da época. A sociedade paulistana, que acompanhou a edificação de sua obra, avaliava-o deste modo, considerando que o criador de Emília possuía propostas claras e concretas sobre arte nacional.

Por conseguinte, Lobato delineou suas “teses” em conexão com as idéias dos intelectuais pertencentes à crítica de arte local, cujo posicionamento colocava-se em alicerces naturalistas e nacionalistas. Destacava-se, contudo, pelos textos engajados, estruturados com absoluta originalidade, dotados de sarcasmo, conduta regeneradora e predileção pela pintura dirigida ao espaço brasileiro.

Mapeando o terreno desta crítica, Chiarelli a divide em duas grandes categorias: a crítica de arte de serviço e a crítica de arte militante.

A primeira, de caráter nitidamente pedagógico, tinha a função de informar quanto às obras expostas no circuito cultural de São Paulo, norteando o gosto do público em geral. Caracterizava-se pela publicação de textos anônimos ou assinados somente com as iniciais dos autores. Orientava os consumidores na aquisição de determinado objeto estético, instruía o governo nas compras efetuadas para a Pinacoteca ou discutia os problemas referentes ao Pensionato Artístico, questionando sua eficácia. Ademais,

reivindicava uma política para a cultura, visando estimular a educação da população na esfera das belas artes.

A segunda, que aglutinava os artigos de Lobato, explicitava o desejo de intervir no cenário cultural da época, propondo sua transformação e divulgando um novo projeto de arte nacional.

Os critérios de julgamento da obra de arte adotados pelos tipos de crítica explicitados encontravam-se atrelados à vertente naturalista, revelando-se, com o tempo, plenamente conflituosos. Nesse sentido, diante de produções vinculadas ao Academicismo¹⁸, os críticos exibiam-se como avançados. Entretanto, quando se defrontavam com criações oriundas das vanguardas européias, assumiam uma postura conservadora, e, muitas vezes, até recuperavam critérios acadêmicos na análise dessas obras.

Em face do anseio de construção de uma arte genuinamente brasileira, exaltavam os artistas que se achavam hábeis na captação da realidade física e humana do país, sem a preocupação com o belo absoluto, típico da estética acadêmica. Logo, eram valorizadas as temáticas contempladas por meio do “temperamento” da artífice. Repudiava-se, não obstante, o autor desprovido de “temperamento” que colocava à frente do sentimento estético a necessidade de demonstrar sua destreza técnica.

No que tange ao conceito de *naturalismo*, Hauser (1968) assevera que o citado estilo, reflexo do desenvolvimento do Realismo, não possui uma única definição, sempre baseada no mesmo conceito de natureza, mas se altera com o tempo, exprimindo, a cada momento, um propósito determinado. Consequentemente, adere-se ao Naturalismo não porque se considere que uma representação de tal porte seja mais artística que uma outra qualquer, mas sim pelo fato de se verificar nesta uma forma alternativa de se refletir sobre a realidade que se pretende acentuar, expondo-a de maneira idealizada e estetizada,

¹⁸ Consiste na produção rubricada pela Academia Imperial de Belas Artes, marcada pela idealização de certos mitos da História e da literatura nacional. Idealização essa que, muitas vezes, acabava se contrastando com a realidade local.

lidando com o verossímil e o inverossímil. Não se restringe, portanto, à simples e pura imitação do real.

A repercussão da presente estética, articulada ao nacionalismo, também evidenciava a expressiva tendência filosófica daquele contexto histórico-social, que consistia na ciência positiva. Compreende esta toda teoria que reivindica para si o puro e simples conhecimento, apoiando-se em certezas de caráter experimental.

Para os positivistas, de acordo com Ribeiro Jr. (1998), a sociedade é movida por leis naturais, invariáveis, independentes da vontade e da ação humana, as quais regulam o funcionamento da vida econômica, política e individual. Nessa perspectiva, para se entender a sociedade, recorre-se a métodos utilizados para se conhecer a natureza. Não obliterando essas constatações, as ciências sociais são aqui empregadas a partir do modelo de objetividade desenhado nas ciências naturais.

Comungando com a mencionada abordagem, ressalta-se a formação intelectual de Lobato. Nota-se que foi marcada pelos livros de Comte, Saint Simon, Darwin e Spencer, nomes que, igualmente, influenciaram os demais jovens do período.

Assim, fundamentado nesse pensamento, o romancista redigia parte significativa de seus escritos.

Entre os polêmicos artigos publicados sob pilares positivistas, Lobato ocupava-se em apresentar o camponês como um indolente, retrato preciso das limitações do homem brasileiro. Estando na condição de fazendeiro, ele vivenciou, acompanhou e foi também afetado pela crise do café, instaurada no Vale do Paraíba em meio às formas arcaicas de organização econômica. O paradigma de *progresso*, incorporado da *ótica comteana*, vicejava na época como melhor solução à apontada crise e, por conseguinte, encontrava na apatia do *Jeca* um grande obstáculo para o desenvolvimento do país. Apenas posteriormente o escritor estaria revendo este posicionamento, não mais atribuindo ao caipira, à sua natureza genética ou racial, a culpa pelos percalços que se abateram sobre o país. Redimensionando algumas de suas concepções em *Problema Vital*, lançado

originalmente em 1918, o autor o avaliará como uma vítima das precárias condições de saúde e higiene contidas no ambiente nacional.

Compreendendo o vínculo existente entre Monteiro Lobato, o viés naturalista, o discurso de modernização e o nacionalismo progressista decorrente das leituras positivistas que vigoravam na época, torna-se possível delimitar, com maior precisão, suas idéias a respeito de arte, que serão aqui corroborados a partir de fragmentos de seus textos.

Após a compilação de toda a obra do renomado escritor publicada pela Editora Brasiliense, detectou-se cento e três declarações acerca de tal temática, agrupadas nessa tese em: a) Caracterização da Crítica Lobatiana de Arte; b) Cultura; c) Modernismo; d) Pintura; e) Caricatura; f) Arquitetura; g) Escultura; h) Cinema; e i) Teatro.

Estes depoimentos, difundidos de modo implícito ou explícito, encontram-se disponibilizados, especificamente, nas publicações infanto-juvenis *Fábulas* (1922), *Histórias do Mundo para Crianças* (1933), *Geografia de Dona Benta* (1935), *O Picapau Amarelo* (1939), *O Minotauro* (1939) e *Os Doze Trabalhos de Hércules* (1944), como também em produções dirigidas ao receptor adulto, dentre as quais inserem-se *Urupês* (1918), *O Sacy-Pererê: Resultado de um Inquérito* (1918), *Onda Verde* (1921), *Mundo da Lua e Miscelândia* (1923), *América* (1932), *Na Antevéspera* (1933), *A Barca de Gleyre* (1944), *Idéias do Jeca Tatu* (1946), *Prefácios e Entrevistas* (1946), *Cartas Escolhidas* (1948), *Literatura do Minarete* (1948) e *Conferências, Artigos e Crônicas* (1948).

Nesse sentido, far-se-á a seguir a apresentação, a descrição e a discussão sobre o olhar crítico de Lobato voltado ao fenômeno da arte.

1.2 - Caracterização da Crítica Lobatiana de Arte

1.2.1 - As Bases do Paradigma: O Diálogo com a Crítica Naturalista Francesa.

A formação de Monteiro Lobato enquanto crítico de arte permanece arraigada, em um primeiro momento, à revista *The Studio*, de Londres. Sobre tal particularidade, Chiarelli (1995), apoiando-se em uma epístola de 1915¹⁹, explica que o contato que o autor manteve com os textos verbais e visuais veiculados pelo periódico acabaram lhe familiarizando com o debate que se travava na época na esfera da pintura, *design* e arquitetura.

No entanto, em um segundo momento, há um apego maior aos pilares positivistas, aos princípios deterministas e, por conseguinte, aos postulados da crítica naturalista francesa do século XIX, representada na figura de Émile Zola.

Especificamente no que tange à relação entre Lobato e o anunciado crítico europeu, é pertinente observar as declarações de Cavalheiro (1955). Para o biógrafo em questão, o conceito de arte adotado por Lobato compreendia *o mesmo defendido por Zola*, ou seja, definia-se como um “fragmento da natureza” focado por meio de uma ótica individual.

Tal dado, em razão de sua importância, impulsionou-nos à leitura dos escritos do mencionado intelectual parisiense. De posse do referido material, pudemos, enfim, problematizar a informação divulgada por Cavalheiro. Em linhas gerais, a arte, para Zola, conceituava-se como uma “porção da criação vista por meio de um temperamento” (p.48). A presente declaração, de orientação nitidamente naturalista, emergia em 1866 ante a efervescência dos constantes debates em torno das telas de Monet, Ribot, Vollon, Bovin e Roybet.

Dois anos depois, o crítico se ocuparia em esclarecer melhor o pronunciamento supracitado:

O artista só se preocupa com a verdade, com a consciência; ele se coloca diante de uma porção da natureza, impondo-se

¹⁹ Cf. *A Barca de Gleyre* (1944).

como tarefa interpretar os horizontes na sua severa largueza, sem tentar colocar aí o menor regalo de sua invenção. Ele não é nem poeta nem filósofo, mas simplesmente naturalista, um fazedor de céus e de terrenos. Se vocês quiserem podem sonhar, mas foi simplesmente isso o que ele viu. Aqui a originalidade é profundamente humana. Ela não consiste em uma habilidade manual, em uma tradução mentirosa da natureza. Ela reside no próprio temperamento do pintor, composto de exatidão e gravidade (1868, p.109).

Como fará posteriormente Lobato nos anos 30, Zola, em um outro artigo lançado em 1868, rejeita as concepções que abordam o objeto artístico como *singela reprodução da realidade*. Para ele, caberia à arte oferecer uma particular *leitura* do espaço, captando-o mediante um específico ponto de vista: “Os naturalistas de talento são intérpretes pessoais; traduzem as verdades em línguas originais, conservando sempre a sua individualidade. São humanos antes de tudo, e impregnam com essa humanidade o menor tufo de folhagens que pintam. É isso que fará com que suas obras vivam” (p. 119).

A esse respeito, Annateresa Fabris, em um curioso artigo editado em 1978, reforça que a crítica lobatiana de arte, em plena consonância com o que a maioria dos intelectuais acreditava e defendia naquele momento, era de ordem naturalista: “Encontrando o valor da obra de arte na fusão de temperamento, cor, vida, na expressão da individualidade racial, Monteiro Lobato traça o perfil dum ‘modelo ideal’ de arte nacional, voltado para a captação do ‘verdadeiro Brasil’. Não o Brasil de São Paulo, ‘enxerto de garfo italiano’, ou do Rio de Janeiro, ‘alporque português’, mas o Brasil do interior, com seu homem rude, bárbaro, inculto, heróico, pitoresco...” (p.05)

Nesse sentido, é plausível reiterar que a concepção de arte empregada pelo autor de *Cidades Mortas* se encontrava embasada na perspectiva naturalista de Zola, ou seja, no paradigma francês. Contraditoriamente, ganha corpo em seu pensamento a postura anticolonial, a aversão à incorporação de modelos europeus no cenário local. Aversão essa que pouco a pouco acabou sendo despertada em seus estudos em razão das férteis discussões contidas na crítica nacionalista de sua época. Tal aspecto, no entanto, não será devidamente tratado nesse momento, e sim nas unidades posteriores. Por ora, é importante um aprofundamento acerca do conceito de arte aqui empregado.

1.2.2 - O Conceito de Arte: Sensibilidade e Estilização

Conhecedor de diferentes correntes estéticas e mostrando-se constantemente atualizado nessas questões, Monteiro Lobato mantém um profícuo diálogo com o amigo Godofredo Rangel a respeito da singularidade do fenômeno artístico. Em uma das cartas que integram *A Barca de Gleyre* (1944), elaborada em 1905 (p.92), manifesta-se insatisfeito perante as inúmeras definições de arte, como se observa no fragmento abaixo:

Todas as definições de arte que conheço degeneram em *noção*, e isto pelo absurdo de aplicar o processo definitório, coisa puramente científica e lógica, ao fato mais incientífico e ilógico da humanidade - a Arte. Com o sextantes mede-se a altura das estrelas, mas não se medirá nunca a altura do amor duma menina. Quanto à tua questão de "arte científica", não pesco em Xiz. Ciência - conjunto de conhecimentos sobre as leis dos fenômenos, arte - concretização de emoções. Misturar estas coisas é tentar a combinação de ovos e batatas. (BG, p.92)

Refletindo também acerca das dificuldades em se conceituar a arte, Coli (1981) pontua que diversos tratados de estética debruçam-se sobre a temática com o intuito de sistematizá-la em uma explicação precisa. Erguem-se, porém, múltiplas concepções de caráter divergente, contraditório e que propõem uma única solução ao impasse. Coerente com essas constatações, Lobato esclarece que a maior parte das definições se esgota em “noções”, ou seja, esclarecimentos elementares sobre o termo.

O escritor, então, justifica a impossibilidade de se delimitar uma exposição exata sobre a *natureza da arte*. Argumenta que o ato de definição encaminha-se ao científico, campo restrito, no período, à dimensão positivista, que preconizava a existência de leis universais, a-históricas, invariáveis e neutras como diretrizes para se conhecer o objeto analisado. A arte, por sua vez, estaria em uma relação simétrica com a emoção, com o sentimento, com o individual, aproximando-se do que posteriormente asseveraria Coli (1981, p.08): “(...) arte são certas manifestações da atividade humana diante das quais o nosso *sentimento é admirativo*”.

Com efeito, adverte Lobato que a essência da produção artística não se enquadraria em um tópico que pudesse ser discutido pelo paradigma comteano, que consiste na aplicação dos mesmos métodos empregados nas ciências naturais para o estudo

de qualquer área do conhecimento. Assim, o crítico, descartando a exequibilidade de uma “arte científica”, estabelece a antítese entre a *ciência*, de conduta fria, inexpressiva, objetiva e distante, e a *arte*, humanizada, expressiva, subjetiva e emotiva, sem se deixar, é claro, conduzir pelos exageros passionais da vertente romântica²⁰.

Efetivamente, estes aspectos são corroborados na analogia que instaura a *incapacidade de se medir a altura das estrelas* - fronteira dominada pela ciência - e o *amor de uma menina*, espaço de afetividade e, por conseguinte, das criações estéticas.

Como se vê, para Lobato tanto o quadro produzido pelo pintor, quanto a basílica pensada pelo arquiteto, as formas lapidadas pelo escultor, o dramático enredo desenvolvido pelo cineasta ou a canção lançada pelo compositor estariam revestidos de um elemento que impulsionaria qualquer produção cultural: o *sentimento*. Em outras palavras, a idéia de que a emoção do artista se transfiguraria na obra de arte e seria o elemento nuclear do objeto estético, compreende, para o romancista de Taubaté, uma irretocável premissa:

Há, entretanto, idéias que sobrenadam e resistem às mais rudes provas. Dou um exemplo com a idéia de que em toda obra d'arte a parte do *sentimento* é sempre *maior* que a parte puramente pensada. Disfarcem-no como quiserem, humilham-no à lamúria, dilatam-no à revolta, subjuguem-no à lógica: ele subsiste e predomina. (NA, p.189, grifos nossos)

Ainda na polêmica a respeito do conceito de arte, o autor declara em *Idéias do Jeca Tatu* (1946), no artigo “As Quatro Asneiras de Brecheret”:

Inutilmente os críticos de arte encontram palavras sobre palavras para definir este “*que*” *perturbador* das verdadeiras obras de arte. Fugidio e inapreensível por essência, é dessas coisas que a alma sente mas a palavra não diz (IJT, 189, grifos nossos).

Aos moldes do primeiro registro exposto, Lobato evoca as dificuldades da crítica em elucidar *o que é arte*. Debruçando-se sobre o aspecto “perturbador das verdadeiras obras”, faz referência ao que mais tarde Barthes (1973) e Coli (1981)

²⁰ Contraditoriamente, Lobato também assume a crença de que a arte não poderia infringir as leis científicas de apreensão objetiva da realidade – princípio este defendido pelo Naturalismo e que seria recuperado pelo intelectual em sua crítica à proposta modernista.

determinariam como *fruição estética*, ou seja, como a capacidade de fascinar e, ao mesmo tempo, desconfortar o receptor. Move-se atrelada aos signos intencionalmente organizados na produção, com a finalidade de conduzir o público a potenciais reações.

Convicto da impossibilidade de se definir a arte em uma fórmula clara, exata e lógica, dada a complexidade da questão e a polissemia presente no termo, o escritor opta por *apresentar sua visão a respeito de tal conceito mediante algumas reflexões dispersas ao longo de sua obra*. Reflexões essas que não pretendem esgotar ou oferecer conclusões definitivas ao debate. Coletando-as, interpretando-as e confrontando-as, é possível rastrear seu pensamento.

Entre os diversos títulos que se voltam a essa discussão, selecionamos uma passagem de *O Minotauro* (1939) para análise. O texto, mesmo sendo direcionado ao público infantil, oferece *pistas* bem nítidas que nos permite tecer algumas inferências em torno da mencionada concepção lobatiana:

- Bons, sim, vovó. São "manga-largas" legítimos - só que tem o focinho muito fino. Os cavalos que eu conheço não são assim.

- Nem os daqui - disse Péricles - Os escultores não reproduzem a natureza tal como é. Modificam-na num certo sentido, com uma certa intenção. Arte é isso.

- Mas então o belo não é o natural "escarrado", vovó? - perguntou o menino.

- Não, meu filho. Se fosse, os melhores museus do mundo seriam escarradeiras, e a maior das artes seria a fotográfica, porque a fotografia reproduz exatamente a natureza. A arte é uma estilização, isto é, uma falsificação da natureza num certo sentido, como acaba de dizer o Senhor Péricles. Você bem sabe que não é nas fotografias que encontramos o belo - é nos desenhos que *modificam o real* segundo o *gosto* do desenhista. (Min, p. 444, grifos nossos)

A partir do diálogo entre Dona Benta, Pedrinho e Péricles no universo grego, o texto projeta o parecer do autor quanto à arte não como cópia, mas como *estilização, representação do objeto através de determinada visão de mundo*. A partir da intencionalidade estética inerente ao trabalho do artista, manipula-se, sublinha-se ou altera-se de modo estratégico os signos da obra, conduzindo os sujeitos interlocutores a potenciais reações.

Nessa linha, o narrador lobatiano institui o antagonismo entre a *arte* e a *fotografia*, conferindo àquela a substantivação da natureza e, a esta, a reconstrução fidedigna e literal da mesma. Para o intelectual, entretanto, a imagem fotográfica se enquadraria em um gênero pouco revestido de originalidade. Certamente, tratava ele da fotografia documental, de âmbito unário, que permitia apenas um tipo de leitura. Não está, pois, em cogitação a de perspectiva artística, que será décadas depois problematizada por Barthes²¹ tanto em *A Câmara Clara* (1984) quanto em *O Óbvio e o Obtuso* (1990). Segundo o semiólogo francês, a fotografia artística, pautada em uma relação de denotação e conotação, em uma articulação entre elementos sógnicos, estéticos, estilísticos e ideológicos, aproximar-se-ia da pintura, da escultura, do cinema e de outras modalidades culturais, consolidando-se como um texto imbuído de plasticidade.

Ainda sobre o conceito de arte, o literato, em *Conferências, Artigos e Crônicas* (1948), recorrerá ao elemento *espelho* na construção de uma metáfora direcionada à presente temática, como se observa perante a transcrição disposta a seguir: "Ao homem só interessa o homem. E à natureza só interessa o homem quando agida por ele ou quando reagida contra ele. Daí a arte: *espelho* onde o homem se vê e a si próprio e vê também a natureza humanizada" (CAC, p.45, grifos nossos).

Enfocando o *homem* e a *natureza*, Lobato introduz a arte como espaço em que os indivíduos – *artista e público* – se encontram. A partir da interação entre ambos, mediada pelo objeto cultural, seriam intensificados os processos de *identificação e projeção*, típicos do percurso recepional. Nessa direção, a obra ofereceria ao sujeito a oportunidade de se *reconhecer* na realidade recriada pelo artista.

Por outro lado, resta ainda lembrar que o autor, orientado pela crítica de Zola, reforça que a arte se presta também em *expressar uma realidade* por meio do olhar do artífice, e por isso a natureza representada se encontrará sempre *humanizada*, carregando as marcas concernentes ao “temperamento” do pintor, do dramaturgo ou do compositor. Foi, inclusive, esse o argumento anteriormente utilizado por D. Benta para descartar a idéia de

²¹ Mesmo considerando que outros estudiosos tenham apropriadamente discutido essa questão, optamos pelos escritos barthesianos centrados na polissemia da imagem fotográfica.

arte como representação fidedigna do espaço – em perfeita sintonia com os postulados lobatianos.

1.2.3 - O Papel do Artista

Na defesa incisiva de uma proposta naturalista e em busca de critérios que exaltassem a relevância da arte, faz-se ainda constante o enfoque de Monteiro Lobato direcionado à figura do *artista* por meio de emblemáticos discursos. Em torno disso, tomemos como exemplo a comparação formulada em uma carta destinada ao amigo Rangel em 1904: "... os sociólogos lidam com problemas passageiros; só os artistas lidam com coisas *eternas*." (BG, p.54, grifo nosso)

Nesse trecho, verifica-se, de imediato, a instauração da antítese por meio de agentes que se contrastam: o sociólogo e o *artista*. O primeiro, representando a ciência, contemplaria os problemas imediatos da sociedade a serem pesquisados e, posteriormente, contornados, enquanto o segundo viveria em estreita relação com *temáticas que acompanham a civilização há séculos*.

Explica Jauss (1967), em comunhão com essa abordagem, que a repercussão e duração da obra de arte devem-se ao efeito de sua comunicação *contínua* com o homem. Desse modo, a obra ofereceria a diferentes observadores, em diferentes épocas, diferentes aspectos que alteram ou expandem seus horizontes de expectativas.

Em suma, tanto para Jauss quanto para Lobato, o que garante ao objeto o adjetivo de *artístico* reside no fato deste ter *sempre o que dizer ao público*, humanizando-o.

Efetivamente, para a capacidade de desenvolver criações nessa dimensão, Lobato, sete anos depois de comentar sobre a importância do trabalho do artista, volta-se mais uma vez a essa questão e ressalta a relevância da *aprendizagem constante* no processo de formação do escultor, do desenhista ou do arquiteto: "A verdadeira vida dum artista deve ser esta que estou levando - *vida de aprendizagem*, como a teve o Wilhelm Mister de Goethe. Viver todas as vidas - depois pintar a Vida." (BG , p.310, grifos nossos)

Exaltando um dos títulos do mestre do romantismo alemão, *Anos de Aprendizagem de Wilhelm Mister*, o autor brasileiro infere que se fazia necessário *viver, assimilar, conhecer* e, depois, recuperar essas experiências no momento de composição da produção estética, ou seja, no instante de “pintar a Vida”.

A esse respeito, Cassal (2002) acrescenta que, para Lobato, aprende-se interagindo com livros, ouvindo histórias, viajando e, sobretudo, *vivendo*. Sua preparação como artista estaria totalmente embebida nessas ações, já que ele havia sido um leitor inveterado e um peregrino incorrigível, deslocando-se de cidade em cidade. A partir de 1907, quando se fixa em Areias (SP) para o exercício da magistratura, o jovem se sente vegetar no pequeno município. Compensa então o marasmo daquele ambiente com as leituras, encontrando na trajetória movimentada de Wilhelm Mister o alvo de grande admiração e o relato exemplar de formação do artífice.

O fascínio perante a figura do artista será, desse modo, um elemento que acompanhará Lobato durante toda a sua trajetória. Posteriormente, ao dialogar com a renomada fábula “A Cigarra e a Formiga”²², o ficcionista se prestará mais uma vez em manifestar seu respeito para com os que semeavam e divulgavam nossa cultura:

A cigarra ali morreu estanguidinha, e quando voltou a primavera o mundo apresentava um aspecto *mais triste*. É que faltava na música do mundo o som estridente daquela cigarra morta por causa da avareza da formiga. Mas se a usurária morresse, quem daria pela falta dela?

Os *artistas* – poetas, pintores e músicos – são as *cigarras da humanidade* (Fab., p.12, grifos nossos).

A formiga, representando o homem moderno, urbano e agressivo, desenvolve um elo de incompatibilidade com a cigarra, personagem marcada na literatura por seu aspecto jocosos, faceiro e bufão. Ostenta um vínculo duradouro com a música, signo

²² É lícito lembrar que Lobato apresentou duas versões do clássico em debate. Na primeira, a formiga acolhia a cigarra e demonstrava possuir perfeita consciência de sua importância para a sociedade. Na segunda, recuperando o texto de La Fontaine, ela rejeitava a cantora, deixando-a morrer na neve. Nossas considerações, no entanto, se fecham no segundo texto, embora o primeiro igualmente exalte a pertinência da figura do artista.

que remete à *alegria*, à *diversão*, à *vida*, em contraste com sua rival que, preconizando o *trabalho*, encadeia uma conexão com *sofrimento*, *suor*, *seriedade*...

Polemizando a relação entre a cigarra e o artista, o autor sublinha sua importância no contexto que lhe é peculiar – a década de 20, entre o descaso do Estado e a indiferença das demais autoridades para com as questões estéticas. Desse modo, o universo da narrativa, transferido ao de Lobato, converte-se em depoimento não apenas por realçar e denunciar o egoísmo humano, mas em especial por atestar quanto ao *percalço do não reconhecimento do artista* (considerando o fato de que a formiga não acolheu a cigarra, deixando-a, na seqüência final, *morrer* na neve).

No entanto, cabe informar que Lobato²³, embora se centrasse na exaltação do profissional das artes, também admitia, em vários momentos, um inevitável determinismo do *meio* com relação à formação do artista, uma ligação perceptível entre ele e seu próprio ambiente, em que o segundo conduziria claramente o primeiro à consagração, à ruína ou a uma produção de qualidade duvidosa: "Parece-me erro supor que o artista cria independente do *meio*. *Meio pífio, artista pífio - obra d' arte pífia*." (BG, p.176, grifos nossos) "Não concebo artista capaz de construir obra valiosa, *se reside em cidade pequenina, marasmada*. Só nos grandes centros há ambiente para a criatividade, uma excitação cerebral contínua, formada pelos mil estímulos urbanos." (MLM, p.20, grifos nossos)

Essa conduta pode ser devidamente esclarecida ao se resgatar, mais uma vez, as leituras positivistas que o influenciaram, impelindo-o a uma abordagem do tipo causal. Como Apóstolo Neto (1999) assegura, o determinismo, que explica tópicos específicos de um grupo mediante as condições geográficas, históricas e sociais, permanece arraigado na mentalidade da sociedade intelectual brasileira do final do século XIX ao princípio do século XX, ecoando também nas declarações de Lobato.

²³ As declarações estão registradas, respectivamente, em *Mundo da Lua* (1923) e *A Barca de Gleyre* (1944), em uma correspondência de 1907.

A rigor, tal posicionamento também reflete as circunstâncias em que o ficcionista se encontrava. Lobato, na condição de jovem promotor, acabou vivendo quatro anos enclausurado no município de Areias. Conseqüentemente, a lentidão do lugarejo acabou desanimando-o, levando-o a desistir dos sonhos de redigir um romance. Diante dessa experiência, ele se convenceria de que autores como Kipling, Shakespeare e Dostoievsky teriam suas ascensões justificadas pelo fato de residirem em regiões metropolitanas, e não em lugarejos tacanhos.

Na esteira das reflexões de Monteiro Lobato a respeito do artista, destaca-se ainda uma outra temática debatida em diferentes circunstâncias de sua obra. Trata-se da questão do *estilo*, que ganha realce nos vários depoimentos coletados. Depoimentos esses respaldados em seu projeto nacionalista e naturalista, como se detecta no registro transcrito logo adiante: "O estilo é a *fisionomia* da obra de arte. Produto conjugado *do homem, do meio e do momento*, é pelo estilo que ela adquire o caráter." (IJT, p.37, grifos nossos)

Extraído de *Idéias do Jeca Tatu* (1946), o paulista exprime sua visão de estilo como *face, feição, fisionomia*, linguagem própria de cada artista. Além disso, o estilo, em comunhão com os pressupostos teóricos de Taine, seria marcado por três elementos essenciais: *o homem, o meio e o momento*. O primeiro estaria ligado à formação individual do sujeito, às leituras e pesquisas constantes que, com o tempo, o encaminhariam a uma maneira específica de produzir arte.

O segundo evocaria o determinismo geográfico mencionado anteriormente, que consiste no paradigma de que o ambiente interferiria de forma gradativa nos procedimentos de pintar, esculpir e cantar.

Finalizando, o terceiro traduziria o fato de que a obra de arte se encontraria condicionada por *fatores histórico-sociais*, que manipulam o surgimento e o declínio de demarcado estilo.

Debruçando-se com maior cuidado sobre a questão dos mencionados fatores, Lobato acrescenta que as criações estéticas de cada período ocuparam-se em *incorporar as idéias que prevaleciam* nas condições situacionais de produção da obra: "Todas as escolas de até aqui condicionaram-se a um grupo de *idéias predominantes no*

momento. Ora é clássica, ora romântica, ora modernista - futurista, cubista, surrealista. Nenhuma consegue libertar-se das limitações impostas pelo momento ou pela moda." (IJT, p.53, grifos nossos)

Norteadado, assim, por um eixo positivista, ele cita como exemplo as produções veiculadas pelas escolas clássica, romântica e modernista, assinalando, nesta última, o futurismo, o cubismo e o surrealismo, com a preocupação de realçar a opinião de que nenhuma obra conseguiria galgar, transcender, os modelos dominantes nas respectivas épocas, já que suas características eram reflexos imediatos do período em que se encontravam.

Atento a esse debate e pautado nas premissas naturalistas, o literato reafirma o caráter regenerador de seu projeto *na busca, conquista e consolidação de um estilo revestido de brasilidade*, alternativo às propostas até então empregadas que se ancoravam nos expoentes europeus. Para Lobato, o Naturalismo consistia no melhor caminho para que o artista se libertasse das “amarras” impostas pelo momento ou pela moda.

Contextualizando esse posicionamento, Chiarelli (2002) relata que a arte européia, disseminada e convertida em valor universal, privilegiava uma certa tipologia de objetos representados e um específico grupo étnico, social e econômico de artistas. Sem dúvida, a configuração estética em questão, distante da realidade local e ainda assim propagada no cenário nacional, submetia-se a uma série de adaptações diante do meio físico e humano - as quais acabavam por conferir-lhe determinadas características que a distanciavam do modelo original.

Haja vista tais contingências, a necessidade de criar no Brasil uma arte com características próprias direcionou, por mais de cem anos, a produção de diferentes sujeitos, muitos dos quais encontravam suas potencialidades criativas cerceadas pelos *modelos* que eram obrigados a acatar. Incorporando, portanto, esse discurso, que se faz presente tanto entre os naturalistas quanto com os expoentes da Academia Imperial, Lobato discorre acerca de sua preocupação com a constituição de uma arte singular e não

subordinada aos ditames franceses²⁴, como se nota nos testemunhos transcritos de *Idéias do Jeca Tatu* (1946) e *Conferências, Artigos e Crônicas* (1948): "Copiar cansa; e se o artista possui talento, um dia abre os olhos e por si mesmo descobre o caminho certo." (IJT, p.198, grifos nossos). "Se já adotamos o pensamento francês, o sentimento francês, a moda francesa, os vícios franceses, o ódio francês ao alemão, que mais é lhe adotarmos a língua? É lógico. E para lá caminhamos com felicidade rara." (CAC, p.47, grifos nossos)

Tal discussão ganha novos contornos quando o autor se volta ao "problema" das influências estrangeiras no processo de preparação do artista brasileiro, o que remete ao percalço do Pensionato do Estado. Consistia este um projeto que viabilizava a concessão de bolsas de estudos no exterior a jovens paulistas para respectivas especializações nas áreas de música e artes plásticas. A preocupação de Lobato direcionava-se à eficácia desse instrumento oficial, dada a possibilidade do artista perder suas referências nacionais no contato enfático com o que se realizava na Europa. Diante desse impasse, o filho de Taubaté, contestando as políticas governamentais e almejando a reorganização do ensino artístico do país, não hesita em lançar sua denúncia: "[O Estado] Ao invés de apurar o nacionalismo nas vocações, esperantiza-as ou, melhor, *afrancesa-as*, por que para a *imbecilidade nacional o mundo é ainda a França*" (IJT, p.40, grifos nossos).

Ainda no que se refere ao nacionalismo em debate, é pertinente atestar que, como defendem Yunes (1982) e Landers (1988), a militância de Lobato se caracteriza por um *anticolonialismo intelectual*. Ele almejava que o país se despojasse do artificialismo da cultura européia para dar início à construção de uma nova produção calcada em valores nativos. Para tanto, não adere a um programa de exaltação ufanística do Brasil, como muitos de seus contemporâneos. Ao contrário, seu engajamento está no sentido de repudiar a "cópia", a "falsificação", o "importado", empenhando-se na busca da identidade artística de sua terra, de sua gente.

²⁴ Uma das contradições subjacentes a esse posicionamento está na crítica contundente ao modelo francês e, paralelamente, na adesão aos postulados de Zola.

1.2.4 - As Diretrizes da Crítica Lobatiana de Arte

Uma vez exposta as preocupações e convicções que movem Monteiro Lobato, é oportuno ainda salientar que todos os esclarecimentos introdutórios até aqui tratados convergem na projeção de algumas premissas que regem seu pensamento estético:

a) *A arte é um processo marcado historicamente por réplicas e invenções.*

Em articulação com o que mais tarde haveria de problematizar Eco (1991) quanto à instauração e repetição de códigos na linguagem artística, Lobato pontua que o itinerário da arte pelos séculos é demarcado por uma dialética, um movimento de avanços e retrocessos, inventividade e cópia, alteração e inércia, ruptura e, nas palavras do próprio autor, *mericismo*²⁵ : "A arte *evolui* numa intermitência de fases *criadoras* e fases de *repouso* acadêmico em que a imitação, a coacção do livre vôo, a emasculação da personalidade, criam o *mericismo*." (IJT, p.212, grifos nossos) "Os estalões estéticos, aferidores da obra d'arte, por mais firmes que pareçam em certas épocas, sofrem constantes *reformas*." (IJT, p.189, grifos nossos)

Fixando-se no campo da literatura, o que não impede suas idéias de se estenderem às outras modalidades culturais, Eco defende que a arte opera com códigos comuns aos emissores e receptores, reconhecidos, assimilados e compartilhados pelo coletivo por envolverem o *já dito*, a *réplica*. Com o tempo, instaura-se um novo código, um estilo invenção, em que os signos se exibem retrabalhados, transformados, modificados, o que lhes confere um caráter inédito.

É exatamente esse trajeto que se concretiza na história da arte e que é examinado pelo intelectual brasileiro. Estilos recorrem a códigos anteriores, recuperando-os a partir de uma nova roupagem. Tal processo pode ser ilustrado com a situação do Romantismo e seu vínculo dialógico com os signos medievais ou o elo entre o Arcadismo e

²⁵ O presente termo, específico das áreas biológicas, é empregado no sentido de repetição / reprodução de códigos estéticos europeus.

a Antiguidade Clássica. Por outro lado, poderiam ainda propor uma inovação artística, a qual, para Lobato, *materializava-se no Naturalismo*.

Além disso, a obra de arte, interagindo com o contexto em que foi arquitetada, seria, de acordo com o polemista de Taubaté, dotada de historicidade, visto que seu tecido retoma marcas culturais, estilísticas e ideológicas de uma época específica: "Sem a interação da arte é impossível transmitir aos pósteros a sensação exata do que se passou. Só a arte sabe perpetuar o que foi a vida." (OV, p.71)

Assim, a história da arte, para Lobato, é regulada pela repetição e inauguração de códigos, e esse movimento binário é motivado pelas condições históricas e sociais inerentes aos respectivos contextos de produção da matéria artística.

b) Por uma arte "genuinamente" brasileira.

A introdução de figuras estrangeiras no país não é recente. Remonta o período de formação da literatura brasileira com a recuperação da mitologia greco-romana por parte dos artistas. Essa conduta foi posteriormente criticada pelos emblemáticos modernistas, como se detecta nos estudos de Candido (1965), Bosi (1970) e Martins (1978).

Nesse sentido, o clássico *O Sacy Pererê: Resultado de um Inquérito* (1918) formula-se como um convite para que as gerações futuras edificassem uma produção artística verdadeiramente nacional. O citado livro compreende uma coletânea que objetivava polemizar o personagem lendário Saci, verificando como as pessoas o receberam no passado e a concebiam naquele momento, desenhando seu roteiro de transformações de acordo com os registros das diversas regiões do Brasil.

Há, é claro, uma sutil intenção de Lobato ao promover essa investigação. Como já advertira Oswald de Andrade, o autor de *Cidades Mortas* era, inevitavelmente, um adepto do modernismo, uma vez que estimulava a pesquisa do material folclórico como fonte de divulgação da realidade nacional.

Em outras palavras, se as fases anteriores ao movimento de 22 resgatavam as imagens greco-romanas como fontes de inspiração na composição de grandes obras, a proposta de Lobato está em priorizar a *mitologia brasileira*, tão opulenta, fértil e envolvente: “E até hoje todos os povos modernos cultuam *aqueles symbolos mortos*, apesar de nenhuma significação que elles tem fora do ambiente grego” (SPRI, p.19, grifos nossos). Apropriando-se da expressão “*mythologia brasílica*”, o romancista, sem desqualificar a inigualável criatividade do universo grego e estando perfeitamente consciente de sua contribuição para a humanidade, discute a relevância das lendas nacionais:

Temos nós, no seio da massa popular, *matéria-prima* digna de ser plasmada pelas mãos da arte? *Sim*. Não tão abundante e rica como tinha o grego, povo eleito da harmonia, mas rica e abundante no suficiente para darmos ao mundo uma contribuição vultosa de criações originais (op. cit. 1918, p.19).

O Saci emerge, nesse contexto, como a mais legítima expressão de brasilidade. Sua imagem caminhava em direção ao apregoadado programa de recuperação das temáticas nacionais, relegando a segundo plano a repetição de códigos europeus.

Das nossas criações populares a mais original é o Sacy-perêrê. Vem do autochtone que lhe deu o nome actual, corruptela de “Çaa cy perereg”. Não ficou provado, antes, parece que não é criação exclusiva do negro. A filiação do nome ocorre por conta do Sr. Oliveira Lopes, autoridade em tuppy-guarany e línguas adjacentes.

Sofreu o influxo do africano, passando de caboclinho a moleque. Modificou-se por injunção da phychica portugueza. O mestiço meteu nele muita coisa de seu (op. cit. 1918, p. 20).

O referido duende, estando na condição de criatura sobrenatural de *pele preta* (o que remete ao mal), uma *única perna* (e por isso imperfeito, diferente das criaturas benignas criadas por Deus), origem *não cristã* (lembrando que a lenda transita pelo folclore de povos pagãos) e força na *carapuça* (material que lhe guarda a cabeça, o que permite ao leitor inferir que *sua energia não se encontrava na singela touca*, mas na parte superior do

corpo em que a acalenta²⁶), merece, de acordo com as credices populares, a conjeturação de *demoníaco* e o aprisionamento por meio de um ritual que envolve a *cruz* – signo que remete ao catolicismo, instituindo-se como meio de intimidar, subjugar e escravizar o mal.

Tendo em vista a relação entre o molecote negro e o que há de mais autêntico na cultura local, Lobato, como relatam Azevedo, Camargos e Sacchetta (1997), sugere que a arte brasileira incorpore o acervo lendário de sua gente, abrangendo iaras, caiporas, curupiras, boitatás, lobisomens, mulas-sem-cabeça e gigantescas serpentes.

Remetendo-se décadas depois a este debate, o autor advoga que a arte nacional se desenvolveu apenas como reprodução do que vigorava no exterior, desprezando as fontes locais. Frente a esse quadro, conclui que o que parte significativa da crítica brasileira entendia, denominava e exaltava como arte se restringia a reflexos de criações européias, em especial do cenário francês: "Nós no Brasil ainda estamos a crescer, a enfolhar, a radiar. Por isso o que chamamos arte não passa de simples *reflexos de artes alheias*". (MLM, p.99, grifos nossos)

O projeto nacionalista e naturalista, com efeito, ergue-se para Lobato como opção ao percalço do colonialismo intelectual, considerando que a evocação de signos típicos do universo brasileiro constituiria uma novidade na dimensão estética e a consolidação de uma produção verdadeiramente nativa.

c) A arte como representação da realidade.

Formado pelo pensamento positivista e, por conseguinte, partidário do determinismo sociológico, histórico e geográfico, Lobato concebe a arte em sua *articulação com a realidade*.

No fragmento transcrito a seguir, extraído de *Urupês* (1918), destaca-se claramente tal vínculo. Aqui, as *circunstâncias exteriores* ao indivíduo constituiriam a matéria-prima para a edificação da obra. Concatenado a esta assertiva, o autor introduz a figura de Shakespeare, argumentando, sutilmente, que todos os grandes expoentes partem

²⁶ Fator que acabará conduzindo à semiose *cérebro, memória, inteligência, esperteza...*

das *experiências pessoais* na composição de suas produções: "... a *Vida*, meu caro, [é] a grande mestra dos Shakespeare maiores e menores." (Ur.,92, grifo nosso)

Sem dúvida, ao desenvolver a criação, o artista trabalharia com as idéias prévias de sua época, que permeiam o imaginário da sociedade que lhe é contemporânea. Assim, as acepções, crenças e valores surgem das condições de existência e são assimilados na pintura, no monumento e na escultura. As expressões estéticas se firmam em consonância com o mundo e, igualmente, com o tempo, já que revelam os ideais, os anseios e receios de determinado período.

No entanto, a obra não seria uma estrutura discursiva que pretende desenhar-se como *cópia* ou *transfiguração absoluta da realidade*. Constitui um sistema cultural de signos, uma construção ideológica que, conhecendo, incorporando e reescrevendo o mundo, exhibe-o, a partir de um olhar, como inconclusivo, passível de inesgotáveis leituras.

Paralelo às expostas ponderações de que a arte não se conceituaria como a simples decodificação do real, sublinha-se ainda outra declaração frente a este debate. Retirada de *Os Doze Trabalhos de Hércules* (1944), o narrador lobatiano anuncia abertamente que as grandes obras não se ocupariam em *retratar* o mundo, mas em *representá-lo*:

O Visconde contou que os poetas são uns mágicos: tomam as *sujas pastoras da realidade e as transformam em mimos de criaturas*, com açafates de flores ao braço, pezinhos bem calçados, saia rodada e o clássico chapéu de palha preso ao queixo por uma barbela de fita. Fazem delas uma coisa de leque e de poema, "mas as pastoras de verdade são muito diferentes, coitadas: são mulheres do povo, grosseiras por falta de educação e trato - nem por sombra imaginam como aparecem faceiríssimas nos tais leques e poemas". (TH, p.1366, grifos nossos)

Nos mesmos moldes dos extratos anteriores, o empresário de Taubaté, atendo-se ao artista na figura do poeta, reforça a informação de que o plano estético envolve-se com o real não apenas o reproduzindo, mas prioritariamente o reconstruindo

com base nas regras de verossimilhança. Não obstante, evidencia-se o paradoxo entre as pastoras do cotidiano verídico – “grosseiras por falta de educação e trato” – e as abordadas pelo processo de ficcionalização na literatura - operação apontada no excerto como *magia*, *encanto*, capacidade de tornar o rústico passível de fascínio, emoção e sensibilidade.

Logo, a arte, na concepção lobatiana, ofereceria uma *releitura da realidade*, e não simplesmente a *copiaria*, como nos procedimentos fotográficos de sua época, ou a *transfiguraria*, como na conduta das vanguardas européias. Justificando esse pensamento, intensifica-se o próprio projeto do escritor, norteando o princípio de que as obras deveriam ser acessíveis, compreensíveis e próximas ao grande público.

d) A idéia de beleza sob influxo naturalista.

Vigora, nas escrituras literárias, jornalísticas e epistolares de Monteiro Lobato, a sutil defesa de um exato, preciso e perceptível estatuto de beleza.

Em uma missiva de 1904 destinada a Godofredo Rangel, o ficcionista emite a breve definição do termo, entendendo-o como *harmonia de formas*, o que remete ao seu próprio conceito de arte que, segundo Chiarelli (1995), fixava-se em leis de proporção e equilíbrio.

Nesse sentido, o belo não constaria em produções que transfigurassem a realidade, considerando que estas não encontrariam potenciais receptores. Erigir-se-ia, de fato, nas que transpusessem o objeto empírico para o âmbito da criação estética por meio do olhar do artista, respeitando as leis de equilíbrio, atingindo variados leitores e conduzindo-os, conseqüentemente, ao prazer e à fruição: "Sabe o que é o belo, Rangel? É o que alcança uma *harmonia de formas* absolutamente de acordo com o nosso desejo." (BG, p.80, grifos nossos)

Por outro lado, os modelos de beleza para Lobato achavam-se condicionados à situação histórica, geográfica e social em que se traçavam as obras. Por essa razão, o escritor advertia que os referidos ideais alteravam-se periodicamente. Cada época, comungando com um estilo específico, um viés filosófico peculiar, uma maneira

singular de lidar com a realidade, ofereceria um preciso padrão de beleza a ser compartilhado entre artistas e espectadores. Sobre esse tópico, vale observar as próprias palavras do romancista: "O critério de beleza em si está sujeito às *injunções do espaço e do tempo*." (BG, p.86, grifos nossos)

Contudo, mesmo admitindo tal relativismo com relação ao conceito de beleza, o paradigma lobatiano fechava-se no mote naturalista. Em linhas gerais, tal mote era o que melhor correspondia às expectativas de um grupo de militantes intelectuais que, no limiar do século XX, aclamava o figurativismo. O fato de aderir a um protótipo, porém, não impediria o literato de refletir acerca desta temática de maneira mais ampla.

Seguindo o exposto fio condutor, o crítico, em uma irreverente carta ao amigo Rangel – elaborada em 1924 - questiona o posicionamento tradicional do público brasileiro diante de uma imagem que insinuava o nu feminino, o qual confundia a noção de formosura – associada à dimensão artística – à vaga impressão de imoralidade:

Li as páginas assinaladas no manuscrito e o resto. São as melhores e está um encanto a cena da mulher que se desfolha em nudez. Resta agora que o diretor real da *Revista* (eu sou honorário) aprove a "imoralidade". *Há sempre confusão de "beleza" com "imoralidade"*. Nossa era é Tartufa. Há bispos, há púlpitos, há uma porção de velhos ultra-safados, por isso mesmo altamente "moralistas". Muito curioso a questão da moralidade na arte. (BG, p.270, grifos nossos)

Ocupando-se em detalhar o perfil da sociedade paulista que lhe é contemporânea - de caráter altamente reacionário, conservador, religioso e moralista - Lobato, reagindo de modo hostil a esse grupo, mostra-se mais uma vez à frente de sua época. Efetivamente, percebe, verifica e anuncia a divergência entre o *belo* e o *simplesmente "indecente"*.

Não se preocupa, entretanto, em delimitar, com maior precisão, tal antinomia, deixando transparecer que o primeiro é dotado de esteticidade e o segundo não. A explicação plausível a respeito dessa diferença seria, mais tarde, encontrada nos estudos de Barthes (1984, 1990) que, atendo-se cuidadosamente à questão da imagem, oferece uma contribuição na esfera da semiologia.

De acordo com o ensaísta francês, o pornográfico estaria objetivado pela função denotativa da linguagem, visando, unicamente, a excitação do interlocutor e não possibilitando duas ou mais interpretações. Não há o impacto de uma mensagem subjacente. Existe somente a recriação direta e empobrecida do real, marcada pelo trivial, pela apelação e pelo desejo.

As formas visuais artísticas, porém, superariam o erotismo. Conduziriam o público a múltiplas leituras, transcendendo as cenas propostas. Lançariam a significação da imagem para além daquilo que se permite ver. Construiria, desse modo, uma mensagem a partir do corpo representado, impelindo-o à riqueza polissêmica.

Em face da teoria barthesiana, que complementa os registros deixados por Lobato na correspondência de 1924, torna-se imprescindível, enfim, insistir na assertiva de que o romancista revele-se como um observador atento, arguto e metucioso. Ele havia colocado em pauta algumas indagações com base em um enfoque bastante incomum no *contexto* em que se encontrava – um período assinalado pelas nítidas influências da Igreja e marcado pela carência de avanços das teorias do texto e da linguagem na indicada perspectiva.

Encerrando esta unidade, é oportuno ainda advogar que o universo grego foi, ao longo da trajetória de Lobato, alvo de um extremo fascínio nutrido durante décadas. Compreende um espaço visitado duas vezes²⁷ em sua literatura infanto-juvenil, e citado constantemente nas missivas que se entrelaçam em *A Barca de Gleyre* (1944).

Organizando um compêndio da Grécia mítica, o autor, especificamente em *O Minotauro*, enaltece a concepção de beleza compartilhada no mencionado país, difundida não apenas nas magistrais modalidades estéticas – como a literatura, a pintura, a arquitetura e a escultura, entre outras – mas também nas decorações aplicadas às indumentárias, nos singelos artefatos caseiros. Nesse sentido, vale observar os comentários dos habitantes do Sítio do Picapau Amarelo quando visitam a cidade de Atenas: "... Estes gregos são artistas em tudo. Repare nesta poltrona - e Dona Benta indicou uma das

²⁷ Estamos nos referindo aos clássicos *O Minotauro* (1939) e *Os Doze Trabalhos de Hércules* (1944).

poltronas do quarto - Concilia o *cômodo* com o *belo* das linhas - não são como as nossas que só atendem à comodidade." (Min., p.449)

Motivado por esse universo, o polemista rejeita a aparência física dos objetos de sua época, desprovida do trabalho minucioso do artista. Justifica que a sociedade moderna, em nome da comodidade, relegava a segundo plano as questões de beleza, desenhando uma fragmentação, um divórcio, entre o *estético* e o *útil*.

A presente crítica exprime sua avaliação não apenas referente aos móveis industrializados que atendiam às necessidades, às exigências e às solicitações domésticas da vida urbana, não priorizando aspectos estéticos, mas também aos novos preceitos de beleza que adentravam o cenário brasileiro entre os anos 30, integrados ao novo *design* modernista.

Como se vê, esta intrigante rede de reflexões traduz as idéias de Lobato a respeito do *belo*: uma visão que, mesmo centrada nos postulados naturalistas, admitia os múltiplos sentidos que o termo poderia abarcar de acordo com o meio, o período e a sociedade.

e) O grande público como alvo da arte.

A crítica lobatiana engloba, além das diretrizes levantadas anteriormente, um eixo que a particulariza de modo incisivo: o fato de se centrar no processo de recepção, idealizando-o a ponto de insistir na sentença de que a arte deveria alcançar os grandes contingentes populacionais.

Segundo Landers (1988), o criador de Emília considerava uma anomalia o fato do escritor ou pintor não ser compreendido pela maioria de seus conterrâneos. Nesse sentido, a pesquisadora aponta que ele foi o “primeiro a se preocupar em fazer dessa massa isolada parte do processo de produção literária, elevando-a a leitor participante” (p. 76).

A produção artística, frente a isso, não se limitaria aos suntuosos salões e à requintada apreciação da elite intelectual, mas congregaria as aspirações nacionais, encaminhando-se à massa. Legitimando essa conduta, recorre o literato às criações figurativistas, em especial às naturalistas, opondo-se às inovações propostas pelas

vanguardas européias – o que pode ser perfeitamente verificado na passagem transcrita a seguir, retirada de *O Minotauro* (1939):

- Este drama me fez compreender muita coisa, e sobretudo o que para um povo inteligente significa uma "arte geral".

Sófoles não entendeu.

- Sim, uma arte que interessa a *todos da cidade*, absolutamente a todos, desde gênios como Sófocles, Péricles, Aspásia e Sócrates, até modestos vendedores de figos, como aquele ali - e apontou para um vendedor de rua, que se sentara perto e que "sentira" o drama de Eurípedes tão bem quanto o próprio autor. Isto, meu senhor, é o que nos falta no mundo moderno, esta absoluta identidade entre o sentimento do povo e a arte. A arte lá é uma coisa para os eleitos, para as chamadas elites; aqui é para todos, sem a menor exceção - para ricos e pobres. (Min., p.470, grifos nossos)

Em outro pólo, Lobato, em *Mundo da Lua* (1923), introduz um emblemático discurso em que destaca o processo de recepção e, conseqüentemente, as questões de ordem mercadológica. Adotando uma retórica extremista, evita problematizar a obra em sua imanência sob alegação de que a mesma não poderia ser enaltecida por sua dinâmica interna ("valor intrínseco"), mas por seus impactos na sociedade: "A obra de arte *não tem valor intrínseco*. Não há valor intrínseco. O valor de um poema reside em *o número de espíritos por ele emocionados*. As obras más caem por escassez de partidários." (MLM, p.72, grifos nossos)

Centra-se, não obstante, nos elementos externos, defendendo que a valoração assiste unicamente na capacidade da criação em se manter em constante articulação com o público. Assim, a verdadeira construção estética faz-se perpétua enquanto tem o que dizer ao homem, conduzindo-o à *catarse*. Em contrapartida, as produções de qualidade duvidosa, que não foram alicerçadas sob rubrica da arte, encontrariam poucos interlocutores e se perderiam entre os decênios.

Esclarecendo esse fenômeno, Ingarden (1973), embora se fixe exclusivamente no campo da teoria literária, salienta que a obra de arte é permeada por pontos de indeterminação e de esquemas potenciais de impressões sensoriais, os quais são preenchidos e atualizados pelo alocutário. A rigor, o objeto estético fornece pistas a serem

seguidas pelo leitor, que recorre ao seu repertório cultural para conservar a continuidade da interação. A criação, conseqüentemente, *atravessaria o tempo enquanto preservasse o presente e com receptores de sucessivas épocas*, alterando ou expandindo seus respectivos horizontes de expectativas.

Inerente ao percurso recepcional, o romancista, nos escritos jornalísticos reunidos em *Idéias de Jeca Tatu* (1946), define a catarse como um “silêncio devoto”, ou seja, equivaleria à ação religiosa no sentido de, a partir da veneração ao sagrado, possibilitar com que o leitor galgasse as limitações terrenas e mortais, sobrepondo-se em um plano superior. Consistiria em transcender as fronteiras demarcadas entre o habitual, o trivial, o perceptível, o comum, penetrando em um estado de alma singular, peculiar, único. Em coerência com os postulados de Aristóteles²⁸ (1959), compreende o escoamento de emoção típico de determinada experiência estética ante a música, a pintura, a literatura, a arquitetura e a escultura:

O comentário único admissível ante tais obras é um *silêncio devoto*, um silêncio religioso que traduzia a confissão tácita de que estamos em face de alguma coisa que transcende o nosso círculo de percepções habituais. Esse *estado da alma* reproduz-se sempre (em quem tem alma, está claro) pela ação da música, quando é Bethoven quem nos penetra de sons o íntimo da substância; pela ação da pintura, quando a faz pela mão do gênio, pela ação do verso, quando o cantam os sumos poetas; pela ação da arquitetura, quando uma catedral se nos defronta; e pela ação da escultura, quando empresta vida à pedra um desses raros plasmadores da vida marmórea. (IJT, p.189, grifos nossos)

Ancorada a esses pressupostos, a categoria freudiana de *identificação* ganha ênfase no sentido de explicar a respeito do efeito da criação artística no indivíduo. Desse modo, o sujeito, perfazendo a leitura que lhe é possível conforme suas disponibilidades receptivas (cf. ECO, 1980), estabelece relações entre o *universo do objeto artístico* e sua *realidade*, assimilando um aspecto ou atributo da produção abordada.

²⁸ Recorremos a uma edição brasileira bastante contemporânea do texto supracitado (Cf. Referências Bibliográficas). A obra original foi provavelmente escrita entre 338 e 336 a.C. e sofreu inúmeras traduções durante os séculos.

Nesse sentido, convém observar os comentários emitidos pelo narrador lobatiano em *Os Doze Trabalhos de Hércules* (1944), que chama a atenção do leitor para o elo existente entre as narrativas da Antiguidade Clássica e o seu cotidiano: " (...) Nas aventuras heróicas é o mesmo que na vida comum moderna." (TH, p.1353, grifos nossos)

Evidencia-se na seleção lexical do texto a aproximação entre os termos antagônicos *aventuras heróicas*, que remete ao passado épico grego, e *vida comum moderna*, que abarca o momento histórico vivido pelo escritor em comunhão com seus personagens - a década de 40. Detectar semelhanças entre o cenário mítico e a própria realidade revela-se como parte do percurso recepional em que o sujeito, no contato com a grande obra, reconhece nesta elementos que lhe são próximos, familiares, íntimos.

Em harmonia com o processo de identificação e a idéia de catarse, vale ainda examinar o excerto que se exprime a seguir, extraído do título citado anteriormente:

- Sim, não podia haver música mais saudosa, nem mais bem executada. Não havia um errinho, não havia a menor desafinação. O prodigioso cantor de penas ia improvisando, inventando a sua música de despedida da luz do sol. Pela primeira vez na vida, Hércules deu atenção ao rouxinol - e aquela música *mexeu com ele lá por dentro*. Era a "educação" - e "sua idéia sobre a educação" lhe voltou a cabeça, fazendo-o pensar este pensamento: "Estes pica-pauzinhos estão me educando..."(TH, p.1392)

Diante do procedimento intertextual da paródia, o personagem Hércules é representado, em princípio, como um homem rude, desprovido de sagacidade e cultura, cujas proezas e façanhas deviam-se mais ao seu físico que ao seu intelecto. A postura temida, brutal e sisuda do herói cede lugar a um comportamento às vezes *clawnesco*, consubstanciado já no cômico apelido que recebe da implacável amiga Emília: *Lelé*. Aparentemente destituído de sensibilidade, Hércules se emociona com o canto de um rouxinol – ave que, no universo artístico, reveste-se de absoluta função sígnica, sugerindo ao leitor a configuração temática de beleza, sentimento e artisticidade, em um profícuo diálogo com a narrativa de Hans Christian Andersen *O Rouxinol e o Imperador da China* (1843).

O personagem épico, contudo, percebe que o prazer perante a música, ignorada outrora, devia-se ao fato de, pela experiência vivida com os netos de Dona Benta, ter se submetido ao processo de Educação, o qual o propiciara a presente sensação diante do pássaro. Em suma, apenas poderia se deleitar com o que verdadeiramente *entendesse*. Esta era uma indiscutível marca do projeto lobatiano e que esclarecia sua opção pelas vertentes figurativistas em detrimento das vanguardas: a arte deveria tocar o público e, para tanto, caberia ser *compreendida* pelo mesmo.

Conhecendo, enfim, essas diretrizes, é possível delimitar, em suma, as características da crítica lobatiana: portadora de um conceito específico de *arte*, *artista* e *estilo*, carregando fortes traços positivistas e se apoiando, sobretudo, no ideário de democratização da cultura e, por conseguinte, no processo de recepção.

1.3 - Cultura

Nunes (1984) defende que nos textos de Monteiro Lobato insinua-se a ausência de apreço à nobreza, investindo-se sempre contra as pretensões da aristocracia. Nesse âmbito, evidencia-se no literato a preferência pelas temáticas sertanejas, em especial a cultura popular, embora com algumas restrições quando trata particularmente da representação do negro (cf. LAJOLO in GOUVÊA e LOPES, 1999).

Em coerência com o que postula em *O Sacy Pererê: Resultado de um Inquérito* (1918), Lobato, nos ensaios que integram *Urupês* (1918), ressalta a relevância da citada cultura como matéria-prima para a produção artística. De igual forma, *atendo-se especificamente ao caso europeu*, infere que é uma prática comum, em outras realidades, a construção de um projeto estético pautado nas características do povo. Foi assim, por exemplo, com Charles Perrault, registrando as narrativas folclóricas oriundas da tradição popular francesa: "A arte *rústica do campônio europeu* é opulenta a ponto de constituir *preciosa fonte de sugestões* para os artistas de escol." (Ur., p.290, grifos nossos)

O desdobramento dessa idéia se averigua no prefácio de "Contas de Capiá", título de Nho Bento, que compõe a coletânea *Prefácios e Entrevistas* (1948):

Temos duas civilizações, ou melhor, duas "culturas": a *cultura importada*, dos que vivem nas cidades, sabem ler e escrever e até livros escrevem! E a "*cultura local*", filha da terra como um cogumelo é filho dum pau podre, desenvolvida pelos homens do mato - o caboclo, o caipira, o Jeca, em suma. Como o Jeca nunca leu nada nem escreve, a sua cultura se foi fazendo ao tipo primitivo, por lentes acessões e restritas experiências locais - e com a transmissão sempre oral. (PE, p.29, grifos nossos)

O fragmento conduz o leitor à assertiva de que existem duas modalidades culturais: a *culta* – concebida como “importada”, e a *popular* – apontada como “local”.

A primeira se concentraria no meio cosmopolita, entre as classes abastadas, e carregaria como principal marca a postura essencialmente francesa.

A segunda se encontraria associada à *terra*, substantivo articulado ao universo popular. Estabelecer-se-ia no interior, espaço em que se configura o *caboclo*, o *caipira*, o *Jeca*. Não sendo, por conseguinte, uma cultura sistematizada, registrada em livros, ou delineada em objetos que atravessam o tempo, é determinada pela oralidade, o que lhe confere a denominação de *primitiva*. Esta referência, contudo, não é de ordem pejorativa. O vocábulo foi empregado apenas com o intuito de reforçar que não se trata de um conjunto de manifestações fixadas em diferentes suportes, mas que se inserem na dimensão cultural por meio de práticas, cultivadas pela massa interiorana, que resistem aos séculos.

Quanto a esse aspecto, vale recuperar as observações de Nunes (1984). Segundo o crítico, o criador do Sítio de Dona Benta exalta o campo, a vida rural, em detrimento das grandes capitais, impulsionado pelo propósito de consolidar uma arte dotada de sentimento de brasilidade. Mantêm-se, todavia, calcado na região sudeste do país, não contemplando em seus escritos o nordeste – localidade imbuída de um fértil folclore e que agrega uma das múltiplas facetas do território nacional.

Considerando o quadro estruturado quanto à acepção de cultura latente nos registros deixados pelo ficcionista, é importante sublinhar que são raros os momentos em que o autor revela seu ponto de vista a respeito dessa discussão. Dedicara-se a discorrer

sobre diversos eixos temáticos na esfera da arte, mas não se preocupara em delimitar uma definição precisa acerca do termo.

Em linhas gerais, Lobato, subsidiado pelas leituras positivistas de sua época, entende que as manifestações da cultura popular constituem um conjunto de códigos reconhecidos, fomentados e estendidos às gerações posteriores por grupos compostos pelas *camadas humildes da sociedade*. Fecha-se, porém, no imaginário do sertanejo paulista, apresentando-o como fonte de inspiração para a projeção de uma arte nacionalista.

Investigações recentes, como a de Fernandes (1978), defendem que essa gama de valores intrínseca à mencionada cultura abrange, indistintivamente, *todas as classes sociais*. Não se fixariam apenas entre os segmentos desfavorecidos – como acreditava Lobato – mas seriam aceitos, adotados e compartilhados pelo coletivo. A criança, por exemplo, independente do grupo social em que se encontra – privilegiado ou não – conhece determinada dança, determinado mito, determinado conto de fadas. Isso redimensiona de modo significativo o conceito de *cultura popular*, uma vez que, para Fernandes, a nova visão de *grupo* inerente à concepção de cultura, manifestando-se de maneira plena em diversos segmentos sociais, transcende a idéia de *divisão de classes*.

1.4 - Modernismo

O Modernismo, como movimento artístico baseado na valorização da realidade nacional e desencadeador de radicais transformações nas diversas modalidades estéticas, demarca-se paulatinamente no cenário paulista com os trabalhos nos vernissages de Emma Vass (1910), Lasar Segall (1913), Anita Malfatti (1914), Lucílio de Albuquerque (1915) e Vicente do Rego Monteiro (1920), firmando-se na semana de Arte Moderna de 1922.

É, entretanto, a exposição de 1917, protagonizada por Malfatti, que exercera inegável impacto entre os críticos da época²⁹. Se em 1914, a pintora se apresentava como uma estudante promissora, influenciada pela “nova arte alemã”, três anos depois “ressurgia como profissional, representando a arte moderna, expondo, inclusive, ao lado de suas obras, algumas produções de colegas norte-americanos” (CHIARELLI, 1995, p.88).

A esse respeito, Monteiro Lobato escreveu para o jornal *O Estado de São Paulo* um contundente artigo intitulado “A Propósito da Exposição Malfatti” (1917) – material reeditado na primeira versão de *Idéias do Jeca Tatu* como “Paranóia ou Mistificação?” (1919), e incluído vinte e sete anos depois na segunda versão da citada coletânea:

Há duas espécies de artistas. Uma composta dos que vêm normalmente as coisas e em consequência fazem arte pura, guardados os eternos ritmos da vida, e adotados, para concretização das emoções estéticas, os processos clássicos dos grandes mestres. (IJT, p.59)

A outra espécie é formada dos *que vêm anormalmente a natureza e a interpretam à luz de teorias efêmeras*, sob sugestão estrábica de escolas rebeldes, surgidas cá e lá como furúnculos da cultura excessiva. São produtos do cansaço e do sadismo de todos os períodos de decadência; são frutos de fim de estação, bichados ao nascedouro. Estrelas cadentes, brilham um instante, ou mais das vezes com a luz do escândalo, e somem-se logo nas trevas do esquecimento. (IJT, p.59, grifos nossos)

Segundo Travassos (1974) e Chiarelli (1995), o ensaio não desqualificava a pintora, ocupando-se em combater a escola pictórica adotada pelo fato desta romper com a tradição figurativista.

Ancorado à biografia rubricada por Cavalheiro (1955), Chiarelli explica que o texto foi publicado sem a assinatura do romancista, designado apenas pelas iniciais M. L.. Conseqüentemente, o artigo *não desencadeou incontrolável escândalo no período*, considerando que Lobato ainda não era um renomado escritor. A justificativa a tal assertiva reside no fato de que *nenhuma resposta surgiu à presente crítica*.

²⁹ De acordo com Chiarelli (1995), Nestor Pestona, além de Lobato, analisou os trabalhos da mencionada artista como portadores de uma visão estética que estava em desacordo com a sua e que, conseqüentemente, merecia o descrédito.

Nesse sentido, é possível asseverar que o literato não interpretou a exposição de 1917 como individual, mas internacional, arquitetada por uma artista brasileira em comunhão com novas concepções estéticas. Estas, por conseguinte, caminhavam de encontro aos desígnios de Lobato. Como reforça Carmem Lúcia Azevedo no documentário *Monteiro Lobato: Vida, Realidade e Sonho*³⁰ (1998), a proposta do criador de Emília no campo das artes plásticas igualava-se à efetivada no plano literário, a qual consistia no anseio por atingir o grande público. Assim, caberia a pintores e escritores empregar uma linguagem acessível, clara e inteligível a todos os segmentos sociais.

Conturbada foi a posição dos modernistas posterior à consagração de Lobato. Julgando-o conservador, alegavam que ele agira por ressentimento, manifestando sua frustração por jamais ter conseguido realizar-se como artista plástico reconhecido³¹.

Apoiados no texto republicado em 1919, os modernistas o desautorizaram como crítico de arte, viabilizando que, paralelamente, seu pensamento a respeito da cultura brasileira fosse esquecido.

Esse processo de desautorização, iniciado pelos escritores modernistas Menotti Del Picchia e Mário de Andrade, com o tempo cristalizou-se em preconceito, a partir de novos textos que abordavam a questão, escritos por historiadores engajados na construção de uma história ideal do Modernismo. Apesar do surgimento de estudos recentes que repensam o caso “Lobato e Malfatti” de um ângulo menos comprometido com o Modernismo, o preconceito ainda permanece intocado. (CHIARELLI, 1995, p.20)

Chiarelli, não obstante, conjectura que o que provavelmente estarreceu Lobato na pintura de Malfatti estava no estrangeirismo, em seu modernismo importado, entendendo que o teor nacionalista constituía uma das marcas contidas na estética do polemista.

³⁰ Vídeo dirigido por Roberto Elisabetsky, com roteiro de José Roberto Torero, exibido em 2000 pela TV Cultura.

³¹ Quanto ao conteúdo inerente às críticas dos modernistas, Travassos (1974) nega que o ficcionista tenha sido um pintor malogrado, uma vez que portava a convicção de que era um mestre na arte de escrever. Ademais, salienta que, em sua convivência com Lobato, dificilmente o flagrara a falar sobre arte, pois fixava seus diálogos em questões direcionadas a livros, ferro e petróleo.

Sejamos sinceros: *futurismo, cubismo, impressionismo, e tutti quanti* não passam de outros tantos ramos da arte caricatural. É a extensão da caricatura a regiões onde não havia até agora penetrado. Caricatura da cor, caricatura da forma - mas caricatura que não visa, como a verdadeira, ressaltar uma idéia, mas sim desnortear, aparvalhar, atordoar a ingenuidade do espectador. (IJT, p.61)

Assim, Lobato descartava a possibilidade da existência de artisticidade no objeto modernista. Avaliava-o como uma extensão da caricatura por trabalhar com a transfiguração da realidade através de vertentes estrangeiras – o dadaísmo, o futurismo, o cubismo, o impressionismo e o surrealismo.

Norteadado por esse fio condutor, Travassos (1974) acrescenta que o patriotismo encaminhou Lobato à percepção de que, na nova proposta, os artistas buscavam inspiração fora do circuito nacional. Com efeito, o escritor não admitia a inserção do abstrato e do deformismo técnico na representação pictórica. Aspirava à reconstrução plástica fiel do existente. No máximo, consentiria que “fosse esboçado impressionisticamente” (p.222):

As medidas da *proporção* e do *equilíbrio* na forma ou na cor decorrem do que chamamos sentir. Quando as coisas do mundo externo se transformam em impressões cerebrais, "sentimos". Para que sintamos de maneira diversa, cubica ou futurista, é forçoso ou que a harmonia do universo sofra completa alteração, ou que o nosso cérebro esteja em desarranjo por virtude de algum grave destempero. (IJT, p.60, grifos nossos)

Como se vê, as propostas que não convergiam à explicitada perspectiva, que não aderiam ao figurativismo e lidavam com formas alternativas de focar o real, tornavam-se alvos da verve crítica lobatiana. Para ilustrar tal observação, selecionou-se um momento específico da narrativa *O Minotauro* (1939). Perante o diálogo entre Dona Benta, Péricles e Fídias, emerge a comparação entre o moderno e o bárbaro, nivelando-os:

- Como? Não admite então que nestas estátuas há o máximo de beleza que os escultores já conseguiram?

- Admito, sim - mas "sei" que no futuro isto será motejado, e esta beleza substituída por outra, isto é, pelo horrendo grotesco que para os meus modernos constituirá a última palavra de beleza. Como prova do que estou dizendo vou mostrar um papel que por acaso tenho aqui na bolsa - e Dona Benta tirou da bolsa uma página de "arte moderna", onde havia a reprodução dumas esculturas e pinturas *cubistas e futuristas*.

Péricles olhou para aquilo com espanto, e mostrou-a a Fídias.

- Mas é simplesmente o grotesco, minha senhora! - Disse depois - Estas esculturas lembram-me obras rudimentares dos *bárbaros* da Ásia e das regiões núbias abaixo do Egito...

- Pois não são. São as maravilhas que embasacam os povos mais cultos do meu tempo - a 2377 anos daqui...

Os dois gregos ficaram literalmente tontos, sem saber o que pensar. As revelações da estranha velhota vinham opor-se a todas as suas idéias sobre a marcha indefinida do progresso humano. Totalitarismo, cubismo, futurismo... Pobre humanidade! (Min., p. 396-397, grifos nossos).

Em *Na Antevéspera* (1933), mantendo o posicionamento que tomara no artigo de 1917, Lobato tece suas críticas ao futurismo. Movido pela nítida concepção de arte que ignora tudo o que não incorpora o Naturalismo e, portanto, o figurativismo, o filho de Taubaté contempla o ideário modernista como simples "displicência", descuido de um ilustre intelectual que exerceu ampla influência nas primeiras décadas do século XX: José Oswald de Souza Andrade: "O futurismo apareceu em São Paulo como o fruto da *displicência* dum rapaz rico e arejado de cérebro: Oswald de Andrade." (NA, p.109, grifo nosso)

Constata-se, pela análise do registro, que Lobato não o desconsiderava como grande expoente da literatura brasileira. Por essa razão, o criador do Jeca Tatu deixa claro ao interlocutor que o fato de Oswald de Andrade ter endossado o futurismo restringia-se a um incontestável lapso, uma falha involuntária, já que a mencionada vertente não condizia com seu respeitado mérito de cidadão erudito.

Ademais, é importante lembrar, com base nesse depoimento, que não houve um rompimento radical entre Lobato e os modernistas. Azevedo, Camargos e Sacchetta (1997), inclusive, declaram que o escritor era amigo de Oswald, permitindo com que este publicasse o livro *Os Condenados* (1922) em sua editora, trazendo na capa uma pintura de Anita Malfatti.

Martins (1978) chega a salientar que Lobato foi o patrono do movimento modernista, e não Graça Aranha, como muito se cogita. Postula, nesse sentido, que sua reação contra os padrões estéticos europeus implantados pela vertente romântica era, por natureza, integrada aos anseios do grupo que protagonizou a semana de 22.

Não obliterando essas informações, Martins pontua que Oswald de Andrade, posteriormente, reconheceu Lobato como o mais sistemático praticante do programa modernista, enaltecendo-o como o Gandhi da equipe. Esse enfoque deve-se ao fato do intelectual paulista antecipar-se oito anos aos modernistas no sentido de se centrar no regionalismo temático e estilístico, no material folclórico disponibilizado e na linguagem que, afastando-se dos cânones lusitanos, aproximava-se continuamente da fala coloquial.

Retomando o painel de *Na Antevéspera* ante as contribuições de Martins, detecta-se ainda como Lobato, fundamentado no nacionalismo excessivo, conceitua as vanguardas européias – representadas na linguagem futurista – como uma expressão não apenas trivial, mas vazia de sentido³².

A polêmica declaração do criador de Emília, por sua vez, apresenta-se logo abaixo, possibilitando ao leitor visualizar como o escárnio contido em tal texto provocara os modernistas:

E embora justificasse o angú com teorias metafísicas, transcendentalíssimas, tais teorias não passavam duma peninha (o futurismo), cujo fim era atrapalhar ainda mais.

Sabem o caso da peninha?

Um sujeito propôs a outro, esta adivinhação: "Qual é o bicho que tem quatro pernas, come ratos, mia, passeia pelos telhados e tem uma peninha na ponta da cauda?"

Está claro que ninguém adivinhou.

- "Pois é o gato", explicou ele.

- "Gato com peninha na cauda?"

- "Sim. A peninha está aí só para atrapalhar."

As teorias estéticas dos futuristas são esta peninha... (NA, p.110, grifos nossos)

³² Tal fato, inclusive, leva Mário de Andrade, em 1926, a redigir o necrológio de Lobato no jornal *A Manhã*.

Sustentando, enfim, uma conturbada relação de convergência e divergência com o debatido conjunto modernista, e evitando crer nos benefícios oferecidos pelas vanguardas para o delineamento de uma arte brasileira, Lobato clama, mais uma vez, pela ascensão e consolidação do viés naturalista e a necessidade de uma arte que pudesse ser captada e sentida por todos os grupos sociais, o que, para ele, jamais aconteceria em meio aos processos de estilização absoluta da realidade promovidos pelo cubismo, dadaísmo, surrealismo e futurismo. A crítica lobatiana é, sobretudo, um campo que prima pela recepção, que preconiza a relevância do leitor na viabilização da arte como fenômeno que se imortaliza entre os séculos.

Do mesmo modo, a metáfora “pena” insere a proposição de que o objeto destituído de sentido não possibilita a concretização da interação, uma vez que é incompreendido e, logo, não revestido de artisticidade.

Na correspondência endereçada ao Dr. Abraão Ribeiro (1946), examinada em *Cartas Escolhidas* (1948), Lobato, treze anos após emitir suas reflexões sobre o futurismo em *Na Antevéspera* e quase trinta anos posteriores ao artigo acerca da pintura de Malfatti, volta-se aos já consagrados modernistas com a mesma verve hostil de outrora.

Nesse âmbito, o texto transcrito a seguir revela uma severa crítica ao conjunto de jornalistas - denominado “Comando Secreto” – que se ocupava em enaltecer as produções provenientes da nova arte. O fragmento trata, acima de tudo, de um ataque aos artigos que circulavam na época. Assim, mostrando-se às vezes, agressivo, Lobato acaba parabenizando a prefeitura de São Paulo por não investir na criação do Museu de Arte Moderna:

Já de muito tempo um grupo de jornalistas formou um "Comando Secreto", que foi aos poucos, aqui e ali, tomando conta da crítica de arte nos jornais. Por fim só eles em praticamente toda a nossa imprensa, passaram a entender, a disreter sobre a arte. Insistiam muito em "mensagens" e outros esoterismos: e com a palavra "fotografia" dita em tom de piedade, definiam todas as obras de arte que não eram da panelinha. O público a princípio leu aquilo com certo interesse, julgando tratar-se de coisa séria: depois abandonou-os. Hoje eles é que se lêem uns aos outros. O movimento artístico normal segue o seu curso, totalmente

descurioso da existência dessa crítica partidária. *As obras que eles negam é a louvada e comprada - e as que eles exaltam vão ficando às moscas, no mais trágico dos encalhes.*" (CE, p.172, grifos nossos).

A alvejada equipe de jornalistas, composta por especialistas militantes com ampla atuação na primeira metade do século XX, apreciava os aspectos temático-conteudísticos inscritos sutilmente nas obras modernistas. Pelo fato de tal corrente estética ocupar-se em transfigurar o real no plano artístico, o Comando não apenas exaltava a recente proposta, como também avaliava os objetos que se distanciavam dessa perspectiva – em especial aqueles que preservavam o figurativismo – como “fotográficos”.

O grandioso valor conferido ao percurso recepcional faz-se mais uma vez ativo no pensamento lobatiano, concedendo ao público o mérito de outorgar o veredicto à criação cultural. Pelo fato de não captarem as nuances da proposta modernista, os leitores a abandonariam, louvando as produções “tradicionais” que se faziam didaticamente acessíveis. Em contrapartida, os objetos aclamados pela crítica partidária não encontrariam possíveis espectadores, perdendo-se paralelamente. Diante da ruína que se desenharia ao longo do tempo, nada restaria ao movimento, a não ser projetar o reconhecimento no *futuro* (AZEVEDO et al, 1997, p.184):

E a coisa ficou assim: para os pintores modernistas, todos os louvores da crítica e a fome em casa; para a arte normal e eterna, o silêncio da crítica ou a coima de "fotógrafos" - mas intenso apoio público, recompensa farta e vida boa. O consolo das pobres vítimas do "Comando" é um só: esperança de reconhecimento da *posteridade*, consolo por demais etéreo. (CE, p.174, grifos nossos)

Em uma nova declaração, dessa vez incluída em uma carta a Jaime Adour da Câmara (1946), Lobato novamente comenta sobre seu sucesso no mercado editorial e assinala a escassez de potenciais receptores para as manifestações inscritas na linhagem de vanguarda: "No fundo, o que há contra mim é inveja em consequência de minha *vitória* comercial nas letras. Até o fim do ano, passo de 2 milhões em minhas tiragens." (CE, p.178, grifo nosso)

Dois anos depois, o polemista, em uma epístola dirigida a João Palma Neto, não apenas recupera a discussão sobre a temática modernista em questão, mas também dialoga com o arrojado ensaio “Paranóia ou Mistificação”: “Pêsames por ter sujado os olhos com a exposição de Arte Moderna, do tal Rebelo (meu grande inimigo). *É uma mistificação que está no fim*, e que subsistiu até aqui por causa da covardia de muita gente e da estupidez dos *snoobs*.” (CE, p.273, grifos nossos). “*A coisa está no fim*. Inda agora a cidade de Boston, que é a mais culta dos Estados Unidos, fechou o museu de arte moderna que lá havia, alegando que aquilo estava a *estragar o gosto do público*.” (CE, p.273, grifos nossos)

A pintura de Rebelo formula-se como elemento nuclear que sintetiza o ponto de vista lobatiano quanto a arte moderna. Descrita no texto mediante uma criteriosa seleção lexical que reforça seu aspecto *sórdido*, no sentido de precário, é rejeitada pelo ficcionista por não representar, de modo mimético, a realidade, uma vez que se instaura por meio de uma incoerente disposição visual que não garantiria a aproximação do público. O estranhamento presente no contato possibilitaria somente o afastamento do alocutário, o qual, metaforicamente, “sujaria os olhos” em face das manifestações do novo modelo artístico.

Recorrendo ao mesmo sarcasmo que marcara o ensaio de 1917, postula que o itinerário do Modernismo – que se articulava com o que conceituava como “mistificação” - já chegava ao fim. Para Lobato, o movimento não mais apresentava nenhuma perspectiva e, com o intuito de provar esta assertiva, comenta que o museu de Boston, nos Estados Unidos, fora fechado sob alegação de que corrompia o “gosto do público”.

Corroborando estas informações sobre arte moderna, cabe citar um trecho da entrevista concedida por C.L.Azevedo, M.Camargo e V. Sacchetta ao Jornal *Proleitura* :

É fato que ele não gostava dos “ismos” importados da Europa – cubismos, futurismos etc – e nem das experimentações seja no campo da língua escrita, seja artes plásticas, inteligíveis apenas por um grupo restrito de intelectuais iluminados. Desde o final dos anos 10 Lobato dizia que era fundamental para o país parar de pensar em francês e de escrever na

língua portuguesa de Portugal. (AZEVEDO et al, in CECCANTINI, 1998, p.02)

Frente ao quadro que se plasmou no que concerne ao posicionamento do autor paulista quanto à formação e desenvolvimento do modernismo, é importante realçar a presença do termo *moderno* em seus textos. Em verdade, não se trata de uma menção à semana de 22, pois o vocábulo é empregado com outras intenções. Refere-se à arte naturalista, que se mostrava inovadora por romper com os paradigmas estéticos academicistas em nome de um projeto regenerador, preservando a estrutura figurativista. Sem dúvida, o *moderno*, para o austero crítico, era imbuído de uma essência nacionalista, incorrendo ainda em uma relação tradicional de semelhança entre o objeto empírico e o representado, como se demonstra no trecho selecionado de *Histórias do Mundo para Crianças* (1933): "Esses templos, bem como as pirâmides e caixões onde guardavam as múmias, eram decorados com desenhos e pinturas do mesmo estilo da escultura. Os artistas não reproduziam a natureza com o realismo da *arte moderna*." (HM, p.19, grifo nosso)

Tendo em vista o mapeamento levantado, resta apenas reforçar que:

- a) Não é adequado estabelecer 1922 como um marco a respeito do limiar da história do pensamento sobre arte no Brasil, pois, anterior à equipe liderada por Mário e Oswald de Andrade, Lobato já possuía um projeto naturalista e nacionalista;
- b) Os modernistas ignoravam este fato com o objetivo de se firmarem como grupo hegemônico, edificando uma auto-imagem idealizada;
- c) Lobato foi um crítico de intensa atuação muito antes do episódio com Malfatti, considerando que os membros do movimento se valeram do artigo republicado em 1919 – quando o escritor já se consagrava com o êxito de *Urupês* (1918) no mercado editorial – para desprestigiar seu pensamento sobre cultura.

1.5 - Pintura

A matriz naturalista, como se esboçou nos itens anteriores, é enaltecida por Monteiro Lobato em razão do nacionalismo singular que ostenta, contrapondo-se à proposta academicista. Para melhor entender seu posicionamento perante o Naturalismo, convém efetuar um breve recuo no tempo. Chiarelli (2002), atendo-se a esse propósito, relata que, na segunda metade do século XIX, os artistas estavam vinculados à Academia Imperial e perpetuavam em seus trabalhos a imagem utópica de um Brasil que se contrastava com a realidade local, caracterizada pelas enfáticas marcas da opressão monárquica e pelo regime escravocrata. Opondo-se a essa postura, o Naturalismo buscava contemplar a realidade física do país, dotada de luz, cores, flora e topografia heterogênea.

Por esse motivo, Lobato se debruça sobre a *paisagem brasileira*³³, abordando-a como fonte de inspiração ao artista:

A paisagem é a forma lírica da pintura. O trecho da natureza tomado como tema há de ser um pretexto para transmitir uma emoção sentida, por isso o verdadeiro artista não o reproduz, não o copia com o servilismo da placa pancromática, mas simpatiza com ela e interpreta no sentido que melhormente o põe a serviço da emoção que recebeu e procura transmitir. (IJT, p.217)

Sob este prisma, Lobato se volta ao Academicismo para contestá-lo. Argumenta que a obra não deveria simplesmente retratar a natureza, mas emanar a “emoção” nutrida pelo artista no envolvimento com o objeto empírico. A Academia Imperial não contemplava tal perspectiva, uma vez que se limitava, se preocupava e se dirigia à tradução do real por meio de um olhar próximo ao da fotografia. As vanguardas guiariam esta conduta ao extremo oposto, estilizando totalmente as formas representadas. O Naturalismo, por sua vez, encontrar-se-ia entre as duas correntes levantadas, incorporando o figurativismo e o nacionalismo, e se opondo, conseqüentemente, ao idealismo histórico e às rupturas radicais com os modelos estéticos da época.

³³ Paralelamente, a valorização do cenário local encontra respaldo nos postulados de Zola, já que, para o crítico parisiense, “a paisagem é a glória da nova escola francesa” (1876, p. 194). Diante disso, o autor defende que “ela manifestou durante os quarenta últimos anos um verdadeiro espírito de criação” (op cit.), impondo-se com sucesso e representando uma “revolução” (p.194) no campo artístico europeu.

No que concerne à opção pelo figurativismo, cabe reiterar uma plausível explicação:

A pintura figurativista estava, obviamente, muito mais próxima do homem comum do que qualquer experimentalismo de vanguarda. Nada mais coerente, portanto, do que, ao dirigir sua produção literária à grande massa - extrapolando os círculos eruditos - ele também elege-se uma estética de fácil apreensão (AZEVEDO et al, 1997, p.170).

Quando ao nacionalismo, sua presença se confirma continuamente nas publicações de Lobato. Em *Idéias do Jeca Tatu* (1946), por exemplo, entre múltiplos momentos em que se volta às artes plásticas, denuncia que a pintura brasileira apenas deixará de ser uma imitação, uma réplica dos expoentes europeus - um “pastiche inconsciente” – quando os artistas passarem a entender, realçar e priorizar a necessidade de se conhecer a *realidade do país* – sintagma inscrito no artigo por meio do vocábulo *terra* – para, enfim, se poder captá-la, senti-la e extravasá-la em uma tela. Em verdade, o texto se abre para o impasse do Pensionato Artístico do Estado e para a política cultural do governo, expressivos no período:

A pintura brasileira só deixará de ser um pastiche inconsciente quando se penetrar de que é mister *compreender a terra* para bem interpretá-la.

Foi essa compreensão da terra que possibilitou o surto das escolas holandesa e flamenga. E será ela, sempre, *o segredo do gênio e a força imperitura da verdadeira obra de arte.*” (IJT, p.58, grifos nossos)

A esse respeito, há na crítica lobatiana, ainda em *Idéias do Jeca Tatu*, a aceitação, o apoio e a positiva avaliação de alguns artistas brasileiros, como Wasth Rodrigues, Almeida Jr. e Alípio Dutra. Os critérios adotados para julgá-los residiam no fato de terem abandonado as orientações academicistas vigentes e aderido ao universo regionalista: “O ressurgimento vem sempre por intermédio dos gênios rebeldes que *abandonam as "receitas de bem pintar"* e fazem nova *consulta à natureza.*” (IJT, p.212, grifos nossos)

Entre os pintores destacados nos ensaios de Lobato, resta ainda retomar sua opinião, contida no título *Conferências, Artigos e Crônicas* (1948), acerca de Pedro Alexandrino Borges.

Segundo Chiarelli (1995), Lobato, atordoado com o advento do Academismo em São Paulo, procurava pelo amparo de uma produção em que “estivessem assegurados os valores de uma postura fiel aos pressupostos de uma visualidade tradicional” (p.208).

Embora não exercesse nenhum fascínio ao literato, Alexandrino era reconhecido pela crítica como profundo conhecedor do ofício e mestre em um específico tipo de pintura. Sua habilidade profissional firmava-se na época como indiscutível e incontestável. Consistia, portanto, na figura em que Lobato preconizaria como opção à arte moderna, diante do apoio que Anita Malfatti recebia de Di Cavalcanti e Oswald de Andrade:

... se o pintor é homem de talento, e o traz a serviço duma sensibilidade de escol, é possível obterem-se efeitos emotivos com os mais prosaicos objetos caseiros. A sua agremiação intencional, numa sábia escolha dos mais adequados ao tema e uma técnica larga, impecável, constitui o segredo desta arte. (CAC, p.57)

Para reiterar as fragilidades intrínsecas à proposta modernista na esfera da pintura, o romancista, com auxílio de uma analogia arquitetada na narrativa “O Incompreendido”, que compõe a publicação *Onda Verde* (1921), divulga que a obra de arte apregoada pela estética de vanguarda formulava-se destituída de nexos, o que a privaria de encontrar potenciais destinatários:

- E atualmente em que trabalha?
 - Nisto, respondeu exibindo uma tela em andamento. Veja se gosta. É uma tentativa feliz de impressionismo, obra arrojada, pura novidade em nosso meio...
 Olhei e por mais que olhasse *não consegui entender coisa nenhuma*. Era um vermelhão berrante com uma coisa oval no centro.
 - "Então? Perguntou.
 - "Um por-do-sol, parece-me...Um ocaso...
 O incompreendido desfechou uma bela gargalhada.

- "É o meu retrato! Estranhou, é natural. O impressionismo requer iniciação e uma especialíssima educação da visionabilidade estética.

E concluiu guardando a charada vermelha:

- "Isto é o néctar para os eleitos!

Concordei, mas receoso de que após o néctar me viesse ele com a ambrosia temperada à moda cubista, fiz gesto de ponto final, tomando o chapéu." (OV, p.33, grifos nossos)

O sarcasmo, típico do estilo empregado por Lobato, vigora nitidamente no fragmento, pois o autor se refere ao impressionismo como uma linguagem “arrojada”, “pura novidade” - termos que adquirem um segundo sentido na leitura vertical do texto. Nessa linha, enfatiza que a mencionada obra de vanguarda se faz enigmática, inviabilizando qualquer experiência estética, em razão do interlocutor *não ser capaz de encontrar sentido na mesma*. O personagem visitante, remetendo à voz do próprio autor, esforça-se em compreender a imagem, mas suas tentativas são inúteis. Ao contrário do que conjecturava, descobre, por intervenção do pintor, que se tratava de um auto-retrato. O efeito de veracidade inerente ao texto conduz o leitor da narrativa à sensação de que o excêntrico prevalecia no quadro, e insinuava a postura elitista do movimento, visto que ele não contemplava as camadas mais humildes: “É um néctar para os eleitos”.

Assim, a idéia de pintura para Lobato se calcava no princípio de que a arte não deveria se fixar em pequenos círculos eruditos, mas congregaria diferentes tipos de receptores – pensamento este que não encontrará grandes alterações no decorrer da vida do ficcionista.

Enfim, resta ainda acentuar que, tendo em vista o painel até aqui descrito, o escritor em debate acabaria elegendo um conjunto de pintores com propostas alinhadas às fórmulas naturalistas. A galeria de artistas reverenciada pelo nobre crítico é longa, comportando, além dos artífices citados, os trabalhos de Paulo Rossi, Enrico Vio, Torquato Bassi, Helio Seelinger, Aurélio Zimmermann, Edgard Degas, Pedro Bruno, Raimundo Cela, Carlos Oswald, Edgard Parreiras, Paulo Vale, Gastão Formenti, Correia Dias, João Batista, Augusto Petit, Adelaide Lopes, Julieta Bicalho, Beatriz de Camargo, Francisco Andrade, Modestino Kanto, Berna, Sironi, Dubugras, Capplonch, Norfini, Fernandez,

Gotuzzo, Lucílio e Georgina Albuquerque, entre outros ícones de ampla repercussão nas décadas de 10 e 20.

1.6 - Caricatura

Antes de desenvolver a explanação a respeito do conceito lobatiano de caricatura, faz-se necessário justificar o porquê de optarmos por inseri-lo em uma unidade exclusiva do primeiro capítulo e não no tópico destinado à pintura. Nesse sentido, é importante advertir que o argumento adotado para tal decisão se encontra no discurso do próprio Monteiro Lobato. Para ele, a caricatura se definiria como um pólo específico das artes visuais, congregando elementos que a diferenciariam substancialmente da pintura, regida até então por leis naturalistas e normas de proporção e equilíbrio. Compreendendo, assim, esta distinção como intrínseca ao ponto de vista de Lobato, é possível finalmente adentrar as apontadas peculiaridades que a elevam como espaço de talento e criatividade.

Camargo (1998), defendendo que o texto iconográfico é também orientado pelas figuras de linguagem que norteiam o verbal, comenta que a abordada modalidade artística consiste na aplicação da hipérbole ao desenho, uma vez que há o exagero nas formas gráficas. Destaca-se, no entanto, pelo humor que lhe é típico, já que intenciona conduzir o espectador ao riso. Coadunado a este princípio, Monteiro Lobato lança em 1915 o artigo “A Caricatura no Brasil”. Achava-se movido pelo anseio de explicitar seu interesse em pesquisar a existência ou não de uma caricatura genuinamente nacional. Na realidade, este ensaio, que seria mais tarde revisto em *Idéias do Jeca Tatu* (1946), marca seu ingresso na crítica militante de arte.

O texto se fixa no itinerário histórico da referida representação cômica, possibilitando um passeio do mundo grego ao Brasil do limiar do século XX.

Chirarelli (1995), dialogando com Cavalheiro (1955), explica que, neste ensaio, a intenção do escritor era de denunciar os malefícios que a restrição à liberdade de imprensa poderia causar à caricatura. Revendo o texto na década de 40, Lobato, em alusão à circunstância política que atravessava o país – a ditadura de Getúlio Vargas – chama a

atenção para o problema da censura oficial: "(...) há uma coisa que impede o crescimento e a plena floração da nossa caricatura: a *restrição* cada vez maior da liberdade de crítica ao governo. E sem liberdade da mais ampla, a caricatura fenece como a graminha que tem sobre si um tijolo. Perde a clorofila. Descora." (IJT, p.21, grifo nosso)

Análogo a isso, cumpre ainda observar que, segundo o criador de *Urupês*, a fonte para a caricatura ou qualquer outra modalidade estética se encontrava na população e não exclusivamente nas elites: "E em nada se estampa melhor a alma de uma nação, do que na obra de seus caricaturistas. Parece que o *modo de pensar coletivo* tem seu resumo nessa forma de riso." (IJT, p.07, grifo nosso)

Com efeito, qualquer manifestação que não “surgisse dos valores do povo, que não se nutrisse da vida e das aspirações populares – não comprometidas com as influências internacionais – não teria valor para Lobato” (CHIARELLI, op cit., p. 232). O desenho, em síntese, representaria a sociedade, a nação, configurando-se como signo do imaginário popular.

A massa, mais uma vez, era analisada como meio de inspiração, concebida, sobretudo, como matéria-prima para a projeção, formação e consolidação do que julgava como verdadeira arte.

Nessa linha, Duarte (2006) explica que o *humor*, para o escritor, é entendido como uma *campo altamente autêntico*, que adquire a mesma *função humanizadora* que Antonio Candido (1995) posteriormente atribuiria à literatura – função essa que corresponde à necessidade universal de ficção e fantasia da qual carece o ser humano.

Além desses comentários, é oportuno ainda relatar que Lobato, embora tenha conduzido suas reflexões a respeito da caricatura enquanto espécie de paródia visual, também explorou tal elemento como técnica de construção literária. Em outras palavras, o romancista lançou mão da caricatura no processo de gestação de uma ampla galeria de personagens. Opera, porém, no plano verbal e não no visual, como habitualmente acontece. Exemplos disso podem ser encontrados tanto na figura de Jeca Tatu, denunciando percalços

que assolavam a nação interiorana, quanto na de João Teodoro³⁴, apático habitante de um município que degenerava mediante a corrupção política, a indiferença e a miséria.

A esse propósito, Duarte, discorrendo a respeito do humor aplicado em parte expressiva da obra lobatiana, salienta que tal elemento, longe de ser um artifício gerado pela gratuidade, é concebido como uma opção consciente, uma estratégia discursiva que, entre outros objetivos, “propunha a renovação de uma literatura caracterizada pelo tom grave e solene”(p. 42).

A contribuição do literato como *caricaturista das letras* entremostra como ele praticava o que havia idealizado em 1915, no artigo de sobre desenhos cômicos. As criaturas que povoam sua literatura, em plena sintonia com as formas gráficas visuais estilizadas, exploram de maneira satírica os costumes, os princípios e os valores da sociedade paulista, revelando suas respectivas máscaras. Assim, valendo-se do humor, o autor reproduz seu meio com um olhar bastante cínico e contestador, desconstruindo-o e dessacralizando-o - como procedeu a caricatura no percurso de sua história. Aponta, desse modo, as distorções e desvios detectados em determinados grupos, servindo ao leitor como instrumento de reflexão. Sustentando essa prática, sobressai a premissa máxima que o norteia na longa caminhada como escritor e crítico de arte: “Humor é a maneira imprevisível, certa e filosófica de ver as coisas” (PE, p.12)

1.7 - Arquitetura

O conjunto de textos de Monteiro Lobato direcionado à arquitetura se inclui em um bloco formado pelos escritos de alguns críticos do início do século XX. Este grupo reverenciava uma tipologia específica de construção como modelo às produções que lhe são contemporâneas.

³⁴ João Teodoro é o mais modesto e pacato cidadão de Itaoca. Um dia, foi nomeado para a função de delegado, fato que o deixou bastante transtornado. Sem hesitar, preparou as malas para partir o quanto antes daquela região:

“- Vou-me embora, respondeu o retirante. Verifiquei que Itaoca chegou mesmo ao fim.

-Mas, como? Agora que você está delegado?

-Justamente por isso. Terra em que João Teodoro chega a delegado, eu não moro. Adeus.

E sumiu” (CM, 186)

Os artigos de Lobato publicados na década de 10, reunidos mais tarde em *Idéias do Jeca Tatu* (1946), constituem as principais fontes para a coleta de declarações a esse respeito. Do apontado rol de ensaios, ressaltam-se “A Criação do Estilo”, “A Questão do Estilo” e “Ainda o Estilo” – todos editados pela primeira vez em 1917, com exceção do último, redigido dois anos depois.

Em “A Criação do Estilo”, tecendo as possibilidades de aplicação de seu projeto na esfera arquitetônica, o escritor apregoa que “quem dava as características estéticas de uma cidade não eram os ‘grandes mestres das artes plásticas’, mas o operário anônimo oriundo das camadas populares” (CHIARELLI, 1995, p. 232). Corrobora, então, que o povo³⁵ corresponde ao *locus* da arte e, portanto, deveria ser devidamente educado para captar a natureza interna como fonte de inspiração. Ademais, vale lembrar que o termo *natureza* não engloba somente a dimensão biológica, ou seja, a fauna e flora regional, mas a cultural. Por isso, há no pensamento estético lobatiano a valorização dos trabalhos de Ricardo Severo, inspirados na *arquitetura colonial brasileira* – padrão que, para o ficcionista de Taubaté, refletiria a alma do homem pertencente ao âmbito local, livre das intervenções estrangeiras que se faziam presentes, sobretudo, nas propostas de vanguarda: “Nossas casas não *denunciam* o país. *Mentem* à terra, ao passado, à raça, à alma, ao coração. Mentem em cal, areia e gesso, e agora, para a maior duração da mentira, começam a mentir em cimento armado.” (IJT, p.25, grifos nossos)

Na configuração de “A Questão do Estilo”, o literato, em coerência com o Determinismo de Taine e o Naturalismo de Zola, reafirma a importância de uma arte arraigada ao meio social e geográfico. Apoiando-se novamente em um discurso nacionalista, endossa a vertente neocolonial:

Nosso estilo deve ser a decorrente natural com que os avós nos dotaram. Sempre vivo, sempre em função do meio, se quer fugir à pécha de rastacureísmo deve retomar a linha do passado e desenvolvê-la à luz da estesia moderna. Para isso existem os artistas, temperamentos de eleição através dos quais a natureza se cõa e surge transfeita em arte. Cõe-se arte colonial através dum temperamento profundamente estético, filho da terra, produto do ambiente, alma aberta à compreensão da nossa

³⁵ Nessa linha, Fabris (1978) reforça que, para Lobato, o estilo arquitetônico será produto do artista anônimo, capaz de olhar para a natureza e dela tirar a matéria-prima para as respectivas composições.

natureza: e a arte colonial surgirá moderníssima, bela, fidalga e gentil como a língua bárbara de Vaz de Caminha sai bela, fidalga, gentil e moderníssima dum verso de Olavo Bilac (IJT, p.33)

Em defesa da referida diretriz artística, Lobato, mesmo reconhecendo o valor da arquitetura gótica no passado medieval, ocupa-se, a seguir, em demonstrar o quanto de “ridículo era construir uma catedral naquele estilo em São Paulo em pleno século XX” (CHIARELLI, 1995, p. 168) - o que, com efeito, viabilizava a total degradação visual do espaço urbano.

A Catedral da Sé, inspirada nas basílicas medievais européias, foi projetada pelo arquiteto Maximilian Hell e idealizada pelo arcebispo Dom Duarte Leopoldo e Silva. Edificada em 1913 no local em que se encontrava a antiga catedral colonial, o novo prédio acabaria sendo inaugurado posteriormente com as torres ainda inacabadas. Naquele contexto, o contraste que se configuraria entre o estilo gótico da igreja e o cenário metropolitano de São Paulo seria duramente criticado por Lobato e apontado como um “carnaval arquitetônico” (IJT, p. 35) :

Essa foi a significação da catedral gótica – símbolo grandiloqüente da fé que tudo esperava da ação divina.

Mas aqui, com o bonde amarelo de Santo Amaro a lhe zunir aos flancos, neste século em que o milagreiro é médico e a ciência o único tribunal supremo, o estilo gótico *berra*, lembrando um frade nu a dansar pinotes no Automovel Club, ou um “clubman” de cartola a pilar milho cateto em plena taba de chavantes. (IJT, p.36, grifo nosso)

No ensaio “Ainda o Estilo”, estabelecendo novos argumentos a favor do Neocolonialismo, Lobato reitera que a estética de uma nação deve-se pautar na matéria biológica e cultural que reveste o país, transpondo, para o monumento, a realidade local incorporada pelo “temperamento” do artista. No entanto, convém a este preservar as leis de proporção e equilíbrio, as quais são relegadas a segundo plano nas propostas modernistas.

Décadas depois, Lobato, em *América* (1932), retoma suas reflexões sobre planejamento e urbanismo. A discussão agora, contudo, não mais perpassa a defesa de uma tendência estética nacionalista, mas se fixa na articulação entre a arquitetura e a situação histórico-social que a envolve:

Em cada momento da história, a arquitetura dum país expressa os usos e costumes da época. As pirâmides do Egito e seus templos constituíram esplêndido fundo de quadro para os grandes dinastas; e eram, além de honestamente construídos, estruturalmente sádios ("sound", dissera ele). Vieram depois os gregos, que no Partenon irradiaram a mais alta beleza estética de todos os tempos. Depois, os romanos, que desenvolveram o arco triunfal e outros monumentos expressivos do sentimento de ostentação que a vitória nas guerras lhes punha n'alma. (Am., p.157, grifos nossos)

Góitia, Pódenas e Azcárate (1995) explicam que a criação arquitetônica tem estado secularmente a serviço do homem, não apenas para satisfazer suas elementares necessidades de alojamento, mas também se submetendo a interesses bastardos. Nesse âmbito, o texto dos mencionados pesquisadores encontra eco na escritura lobatiana, uma vez que, para o crítico paulista, as pirâmides egípcias são expressão do poder das suntuosas dinastias, e a produção romana se ergue como marca singular do advento do império.

Além disso, é importante observar como o Parténon, o mais famoso templo dórico do mundo grego, revela-se como uma construção que fascinava Lobato em razão de possuir um elemento fundamental na composição de uma obra de arte: *a harmonia de proporções*. Assim, três anos após a publicação de *América*, o autor, em *Geografia de Dona Benta* (1935), por meio da polifonia característica de suas narrativas, deixa transparecer seu posicionamento a respeito do mencionado monumento, em conexão com o que postulava em 1932:

Os meninos, de luneta enfocada sobre a Acrópole, contemplaram por longo tempo as ruínas do Partenão:

- Sou muito crila, vovó, para entender a beleza daquilo - disse Pedrinho - mas meus olhos sentem prazer em olhar...

- A beleza desse monumento vem de que suas ruínas ainda deixam entrever *a perfeita harmonia das proporções*. Beleza é isso, harmonia de proporções. Porque motivo achamos feio um homem de pernas muito compridas ou muito curtas, ou a cabeça grande demais, ou de mãos enormes, como as do Elias Turco? Simplesmente por que esses membros não guardam proporção com o resto do corpo. (GDB, p. 1084, grifos nossos)

Em 1939, com o lançamento de *O Minotauro*, Lobato reafirma seu parecer. Na passagem em que D. Benta visita o mundo grego, o encanto demonstrado pela

nobre senhora perante a construção em questão acaba mais uma vez endossando as preferências do autor: " - Belo, realmente! Murmurou depois de alguns instantes de contemplação – O Partenão que eu conhecia em desenhos, isto é, as ruínas do Partenão que chegaram ao meu tempo, mal deixam entrever o que isto na realidade é. Belo, belo, sim..." (Min., p.400)

Por esse caminho, constata-se que as idéias lobatianas sobre arquitetura impregnaram-se do ideário naturalista, intercalado ao neocolonial. De acordo com esse olhar, a cidade de São Paulo³⁶ era portadora de uma "feição estética" precária, visto que perdera suas referências locais e se adaptara artificialmente à vida europeia. Se o meio mostrava-se incapaz de edificar um estilo brasileiro, caberia ao artista tal missão. Para tanto, o único lugar que o orientaria para a presente tarefa seria o Liceu de Artes e Ofícios – espaço com um ensino artístico moderno e de boa qualidade que, conclamado por Lobato, realizaria na arquitetura uma revolução contra o pastiche.

1.8 - Escultura

De acordo com Zanini (1983), as preferências esculturais que prevaleciam em diversos centros cosmopolitas, no princípio do século XX, seguiam a tradição neoclássica, que se pautava na rígida adoção de leis miméticas. Objetivava-se recompor fielmente a realidade empírica no mármore, desqualificando qualquer outra expressão que se desviasse dessa conduta.

Atuando na capital paulista, encontravam-se inúmeros artistas italianos adeptos à citada linha estilística, cabendo aqui citar Ettore Ximenez, Luigi Brizzolava, Amadeu Zani e Júlio Starace, entre outros.

Nesse contexto, emergem os trabalhos de Vitor Brecheret que, influenciado pela arte moderna e, ao mesmo tempo, distanciando-se do radicalismo concernente aos cubistas, futuristas e construtivistas, renovava os elementos do antigo

³⁶ As biografias consultadas acrescentam que a São Paulo que Lobato conheceu possuía cerca de 300 mil habitantes. Deixava de ser a cidade colonial de outros tempos e atravessava um período de transição, preparando-se para ganhar a forma de "grande metrópole".

repertório escultural. Sua obra se erguia como fato “inédito e drástico, confrontado à escultura produzida no Brasil, submetida aos padrões que haviam caracterizado essa arte no século XIX” (ZANINI, 1983, p.524). Por não romper *inflexivelmente* com os modos miméticos de captar o objeto existente, e nem incorporar a total transfiguração, o escultor atraiu o apoio dos intelectuais modernistas e a admiração³⁷ de Monteiro Lobato.

No artigo “As Quatro Asneiras de Brecheret”, que faz parte do livro *Idéias do Jeca Tatu* (1946), o criador de Narizinho declara que os problemas do mencionado artista comportavam: ter nascido no território brasileiro, acreditar na seriedade dos concursos e se mostrar convicto de que o país investiria em seu talento. Na verdade, Lobato, por meio de seu sarcasmo mordaz e contundente, trata do impasse das políticas de fomento à cultura e suas implicações na edificação do patrimônio nacional.

Naquela ocasião, Brecheret havia vencido um concurso internacional de maquetes para a construção de uma grande escultura em São Paulo: o futuro Monumento às Bandeiras. Contudo, apenas posteriormente o governo o encomendará a execução do projeto, o qual será inaugurado mais de trinta anos depois na praça Arnaldo Salles de Oliveira.

Nesse âmbito, examinando a situação do artista e tendo Victor Brecheret como parâmetro, o escritor insere sua concepção de escultura: “ (...) a uma escultura *não basta apenas a fidelidade ao natural*. Faz-se mister ainda o conjunto de qualidades de expressão que criam a alma da pedra, e por onde se afere o verdadeiro mérito do artista: se é um simples Ximenes hábil, ou um criador de “algo nuevo”.” (IJT, p.188, grifos nossos)

Observa-se ainda como Lobato expõe Ettore Ximenez³⁸, representante do conjunto de sectários da proposta conservadora, como contraponto à vertente que defendia.

³⁷ Brecheret é enaltecido por Lobato como um sujeito “honesto, fisicamente sólido, moralmente emperrado na convicção de que o artista moderno não pode ser um mero ‘ecletizador’ de formas revelhas” (CON, p.121), e muito menos um subalterno à tirania do “autoritarismo clássico” (op cit). Mediante esse quadro, o escritor o avalia como um dos mais versáteis gênios daquele período. Ao seu lado encontrar-se-ia somente Nicolla Rollo, reverenciado pelo romancista como “um escultor completo, da mais alta envergadura” (CON, p. 236). No entanto, a maior parte dos documentos compilados revelou uma grande valorização dispensada pelo ficcionista aos trabalhos de Brecheret, e, por isso, o priorizamos nessa tese.

³⁸ Sobre o atrito entre Lobato e Ximenez, vale a pena consultar o artigo “A vitória de Ximenez” (1920), que consta na coletânea *Críticas e Outras Notas* (1948).

Tendo em vista tal grupo, o literato, em outro ensaio da mesma coletânea – “Royal-street-flush arquitetônico” - reforça suas convicções já difundidas sobre arte. Agora, diante de um concurso relacionado ao monumento do Ipiranga, o romancista, em defesa do projeto de Nicolla Rollo, tece severas críticas a Ximenez – o grande vencedor do evento. Salienta que a estética em vigor nos trabalhos do mencionado escultor visava estritamente ao *bonito*, ao passo que a obra de outros concorrentes contemplava o *belo* – conceito que, como se delineou anteriormente, englobava um alto grau de artisticidade.

Será o seu projeto [o de Ximenez] tal que possa vencer pela simples força do valor estético? Não nos parece, a nós, público, nem aos críticos de arte, nem aos artistas. Inquinam-no defeitos sérios, ressaltantes à primeira vista, falhas que o colocavam em plano inferior ao genial projeto de Rollo, ao belíssimo trabalho de Brizzolara e à formosa concepção de Etzel.

Em primeiro lugar, visa somente o bonito. *Ora, o bonito é inimigo figadal do belo e do grandioso*, qualidades *essenciais* num monumento desta ordem.

É frio. Não diz nada. Não o anima nenhuma idéia, nenhum sopro de genialidade, nem sequer um vago fulgor de concepção. Mas anima-o, visivelmente, insistentemente, a intenção do bonito. (IJT, p. 183, grifos nossos)

Na seqüência final do artigo, Lobato complementa a definição de escultura anteriormente concedida no texto “As Quatro Asneiras de Brecheret”. Entende-a como uma arte que se ocupava em captar e fixar no mármore determinada cena – edificando uma imagem com agentes destituídos de movimento (“arte do repouso”). No entanto, pelo fato de se encontrar imbuída de uma natureza singular, peculiar, única, acabava se distanciando do simplesmente “fotográfico”- uma vez que este se centrava na idéia de reprodução absoluta da realidade, ao passo que a escultura ofereceria uma *releitura* da mesma.

Tais reflexões configuravam mais uma vez a crítica direcionada à proposta de Ettore Ximenez para o monumento da Independência., cuja maquete, de 1920, projetava uma pira em que emergiam chamas lapidadas em bronze:

Um artista de talento foge hoje de representar no bronze coisas por essência instáveis e moveáveis como é a chama: ou, então, estiliza-as...

A escultura é a arte do repouso, mesmo quando figura um movimento toma-o em seus momentos de repouso. Fugir desta regra, fixá-lo pelo sistema do instantâneo fotográfico, é positivamente cair no ridículo – impressão que dá a chama realista da pira de Ximenez. (IJT, 184, grifos nossos)

Em *Conferências, Artigos e Crônicas* (1948), há ensaios que permitem constatar que Lobato teria voltado outras vezes a estas questões, reiterando a tese de que a escultura, como qualquer outra expressão artística, não retrataria, mas *interpretaria*³⁹ o real: "E que são esculturas? Interpretações, estilizações de seres vivos ou aspectos da natureza." (CAC, p.53)

Estendendo sua argüição aos parágrafos posteriores, o autor promove uma rica apreciação sobre a referida modalidade estética. É, no entanto, no avançar de sua discussão, em que se ocupa em detalhar minuciosamente o trabalho do escultor – artista que, baseado na realidade, projetaria sua obra preocupando-se com questões de verossimilhança. Nessa linha, os objetos seriam esculpidos obedecendo às leis de equilíbrio e proporção, fixando no mármore seres que pudessem ser reconhecidos no cotidiano (mamíferos, aves, répteis...) ou que povoassem o imaginário popular (duendes, feiticeiras, fadas, etc). As formas abstratas, por conseguinte, nem seriam cogitadas:

Na escultura, o artista fixa num material solido - mármore, argila, bronze, madeira - certas atitudes dos seres vivos (a dançarina num volteio, o tigre de bote armado, a cobra enroscada em suas volutas, um torso que sugere um movimento); ou fixa combinações imaginárias de formas tomadas ao real e deformadas ou combinadas num certo sentido de expressão (bruxas, sereias, faunos, grifos, espectros, dragões, anões, etc.) (CAC, p.53).

Não obstante, este campo das artes visuais foi mais uma vez enaltecido em *Mundo da Lua e Miscelânea* (1923), no espaço *Fragmentos*, por meio da comparação

³⁹ É interessante observar como os postulados de Zola se configuram abertamente nos pronunciamentos de Lobato, visto que, para o crítico francês, a missão dos escultores estava em “voltar-se à natureza e interpretá-la com seus temperamentos de artista e seus instintos de homens modernos” (1868, p.131).

estabelecida entre o escultor e o artista que atua nos campos da pintura, da literatura e da música:

O poeta, mais afortunado, põe-se todo num poema, porque um poema, mesmo que seja a *Divina Comédia*, cabe num livro. O pintor se realiza em grande nas telas murais. O músico, igualmente, dá ao mundo a sua criação na íntegra. A Nona Sinfonia de Bethoven ocupa bem pouco papel. Mas o escultor?

Trabalha na mais penosa e cara das artes, a que pede mais trabalho físico, material mais especializado e de maior vulto e preço (MLM, p.116.).

Ainda na publicação em questão, Lobato, em coerência com a concepção de escultura registrada nos citados artigos, intercala algumas reflexões direcionadas à presença da *licença poética* inscrita no meticuloso processo de criação. Postula que esta abre caminho para a inventividade do escultor, propiciando-lhe liberdade para explorar suas potencialidades latentes e lançar combinações originais – *sem, é claro, romper radicalmente com as normas miméticas de representação da realidade*: “Escultores de real mérito, por acaso contratados, dão largas margens às suas faculdades criadoras e, usando a *licença poética*, fazem do enterrado (em regra um simples rico) um herói merecedor de maravilhoso desdobramento alegórico” (MLM, p. 116, grifos nossos).

O fragmento supracitado exemplifica com clareza a “tese” defendida pelo autor. Para ele, o trabalho artístico, imerso nas múltiplas possibilidades de releitura da realidade que oferece, poderia manipular a imagem do sujeito representado a ponto de *idealizá-lo*. Em outras palavras, as esculturas seriam reveladoras do desempenho estético de seus operadores, preocupados em transformar a figura representada em objeto de admiração.

Confrontando todos os dados aqui sistematizados, é possível observar que o painel que se configura entremostra a reação do intelectual diante das esculturas que o circundam. Revela-se como testemunho de um integrante de determinado grupo de críticos engajados, fundamentados nas vertentes do Cientificismo, do Determinismo e, em larga escala, do Positivismo.

1.9 - Cinema

Na esteira das polêmicas discussões sobre cinema, a contribuição de Monteiro Lobato se destaca não apenas pela originalidade, mas também pela avaliação positiva a propósito da cultura industrializada. Aproximava-se, conseqüentemente, do grupo em que Eco (1964) mais tarde denominaria como *integrado*. Nesse sentido, justificava-se tal observação com a emblemática idealização, promovida pelo autor de *Urupês*, de uma cultura difundida, assimilada e incorporada pelas massas, ou seja, nas palavras do semiótico italiano, “*propria di una democrazia popolare*” (p.42).

Pontua Citelli (1998) que a força dos meios de comunicação nas sociedades modernas desencadeou uma série de alterações nos modos das camadas sociais se relacionarem com o conhecimento e a informação. Em maior ou menor grau, as formas de ver e de sentir foram influenciadas pela rapidez, pela linearidade, pela presença intensiva da imagem.

Adepto ao progresso, à modernidade, ao avanço tecnológico, Lobato, em *Conferências, Artigos e Crônicas* (1948), exalta a sétima arte, ressaltando as alterações que esta propiciou ao teatro - antes restrito às elites e, naquele contexto, abrindo-se ao grande público:

Vê-se, pois, quanto o cinema contribuiu para a criação do nosso teatro moderno. Forçou-o a ser breve, incisivo, barato. A ser moderno, a ser *democrático*. Não mais privilegio dos ricos, como o teatro de outrora - que subsiste hoje sustentado apenas pelos ricos - *mas de todo mundo* (CAC, p.48, grifos nossos).

Anos antes, em *Onda Verde* (1921), assinalara o cinema e o teatro como categorias diferentes, o que implicava a assertiva de que um não era superior ou inferior ao outro. Assim, o primeiro se desenha como novidade que, pouco a pouco, conquista seu espaço, ao tempo em que o segundo se insere em uma esfera já consolidada entre os espectadores – outrora restrita às elites e que, lentamente, popularizou-se.

Cinema não é teatro. E se não é teatro não pode ser inferior nem superior ao teatro, visto como não se comparam coisas heterogêneas. O cinema é o cinema - uma coisa nova no mundo. Dos outros povos europeus, também galos cansados, só a Alemanha vislumbrou o que o cinema era e chegou a

produzir alguma coisa - mas a guerra veio quebrar-lhe as asas e tudo parou. (OV, p.118, grifos nossos)

Ainda em *Conferências, Artigos e Crônicas*, o ensaísta explica que o sucesso do cinema deve-se ao fato deste ser democrático, encontrando potenciais receptores em diversos grupos sociais. Com efeito, forma-se como entretenimento, expressão cultural, área comercial para autores e destinatários: "Pois bem: a inovação sugerida pelo cinema teve imediatamente ganho de causa e, como sói acontecer, brotaram da terra numerosos autores, alguns dos quais foram verdadeiras revelações." (CAC, p.48)

Não obstante, seu pensamento encontra respaldo nos estudos de Eco (1964, p.42): "La cultura di massa nasce in una società in cui tutta la massa di cittadini si trova a partecipare a pari diritti alla vita publica, ai consumi, alla fruizione delle comunicazioni; nasce inevitabilmente in qualsiasi società di tipo industriale"⁴⁰.

O vislumbre, contudo, não impede Lobato de se questionar a respeito do avanço da sétima arte em meio ao vagaroso itinerário do livro. Suas declarações a esse propósito são registradas em *Onda Verde*:

Tanto o jornal como o livro funcionam como veículos de imagens cerebrais - mas veículos ronceiros, que exigem um elevado índice de cultura no leitor; que exigem tempo, elemento cada vez mais escasso na atropelada vida moderna; e dinheiro - e, cada vez mais, porque o livro encarece vertiginosamente; e ainda certas disposições de espírito não realizadas com frequências.

Já o cinema, veículo de imagens de muito maior envergadura, pede menos tempo, menos dinheiro, menos cultura e menos disposições mentais especialíssimas. Está, pois, predestinado a *bater o livro* em uma boa parte dos seus domínios e, quem sabe? a bater a própria imprensa. (OV, p.18, grifos nossos)

Sublinha-se aqui o testemunho não apenas de um intelectual perante o desenvolvimento tecnológico, mas principalmente do mentor do movimento editorial brasileiro. Nesse sentido, Lobato problematiza a amplitude do cinema, sua estrutura. Para ele, o filme, operando com o texto visual, exigiria menor tempo do espectador e baixo

⁴⁰ A cultura de massa nasce em uma sociedade em que toda a massa de cidadãos se encontra a participar dos mesmos direitos à vida pública, ao consumo, à fruição da comunicação; nasce inevitavelmente em qualquer sociedade do tipo industrial.

investimento do produtor, o que em tese o viabilizaria ocupar o espaço conquistado pelas publicações, que clamam por habilidades específicas e maior poder aquisitivo.

Em razão do momento histórico desse registro – década de 20 – tal questionamento se faz pertinente. Nessa época, Lobato acompanhava o colossal êxito da grande tela com *produções que, embora ainda modestas*, seduziam, comoviam e arrastavam multidões. Paralelo a isso, havia a obstinada luta para se comercializar o livro em um país de poucos leitores e expressivo número de analfabetos. Plasmava-se, desse modo, um cenário pouco animador para a indústria editorial, passível de projeções nada otimistas.

O tempo, por conseguinte, confirmaria às gerações posteriores a Lobato que o livro se manteria no mercado, mesmo entre impasses referentes à recepção e às pessimistas previsões – antes circunscritas ao cinema e hoje, como adverte Epstein (2002), direcionadas à ascensão da Internet.

Também em *Onda Verde*, Lobato reflete acerca do papel dos Estados Unidos como protagonista na produção em longa ou curta metragem, edificando um grandioso império cujos bens, inscritos no vértice capitalista, inserem-se na indústria cultural. Com efeito, Hollywood, na Califórnia, após a primeira guerra mundial, tornar-se-ia o principal centro de criação e expansão de filmes. Assim, o autor de *Negrinha*, atentando quanto às possíveis reações que o cinema desencadearia no público, refere-se a ele como *mercado*, gerador de incontestável renda que movimenta parte da economia do país e incita a edição de novos filmes: "*Senhor absoluto dos mercados*, o cinema americano encontrou na formidável renda da indústria cinematográfica o mais possante estímulo para a arte cinematográfica." (OV, p.119, grifos nossos)

Concomitante a isso, o romancista constata que a estrondosa repercussão da arte inaugurada pelos irmãos Lumiere deve-se, sobretudo, à linguagem universal que articula, acessível a leitores de diferentes nacionalidades, religiões, etnias e classes sociais. Para ele, como alerta Martins (1978), desempenharia expressiva alteração na mentalidade da civilização: "A arte americana abre, areja, ventila, fortifica, fecunda o cérebro da

humanidade em bloco. *Não há mais fronteiras, nem a muralha das línguas. É a música nova - a música do movimento. E é sobretudo, o amanhã.*" (OV, p.121, grifos nossos)

Enfim, em *Histórias do Mundo para Crianças* (1933), o cinema é problematizado com base no elo que mantém com o passado humano, recuperando-o, relendo-o e reescrevendo-o de forma estetizada, lidando com o verossímil e o inverossímil. A ficção, aqui atrelada ao paradigma maniqueísta e calcada nos moldes da narrativa infanto-juvenil tradicional (cf. BREMOND, C. 1972), apresenta diversos vilões em uma seqüência de melhoramentos e degradações, cabendo-lhes a punição no desfecho. Como o cinema, a História Oficial, sempre contemplada sob perspectiva positivista no sentido de sublinhar a tensão entre heróis e tiranos, igualmente oferece uma *interpretação* dos acontecimentos pretéritos. Para Lobato, a História⁴¹ se aproximaria da sétima arte por exibir ao leitor um tétrico painel da realidade, estruturado pela injustiça e pelo despotismo:

Nas fitas de cinema há sempre um vilão - um sujeito ruim, que passa a vida a fazer ruindades e patifarias, recebendo o castigo no último ato. Também a História está cheia de vilões com a coroa real na cabeça. Infelizmente não aparece no último ato nenhum castigo para eles." (HM, p.116)

Contemporâneo ao pensamento lobatiano – que, como se delineou, preconiza a valorização absoluta da produção cinematográfica por atingir o grande público – emerge a crítica frankfurtiana. Esta, consolidando-se face ao quadro pessimista que se instaurava com o advento nazista no cenário alemão, apregoa que a indústria cultural almeja a integração de seus consumidores. Não apenas adapta seus produtos à massa, mas, em larga medida, determina o consumo. Em síntese, constrói um posicionamento que se contrapõe às idéias de Lobato, uma vez que, para o literato de Taubaté, a verdadeira obra de arte não se limitaria a pequenos centros e grupos, mas se estenderia aos diversos segmentos sociais, às diferentes camadas populares.

⁴¹ Em *Onda Verde* (1921), Lobato já operava com uma específica visão de História. Concebia-a como construção cultural, evidenciando plena consciência acerca da impossibilidade de captar e reconstruir fielmente o passado humano – o que conferiria ao historiador o trabalho de *intérprete*: “A História é o mais belo romance anedótico que o homem vem compondo desde que aprendeu a escrever. Mas que tem com o passado a História? Toma dele fatos e personagens e os vai estilizando ao sabor da imaginação artística dos historiadores” (p. 167).

O cinema, portanto, surge como modalidade cultural que se aproximava do que Lobato concebia, defendia e divulgava como arte, o que justifica o fascínio que exercera sobre o romancista em sua trajetória.

No entanto, quando trata do cinema tupiniquim, convém lembrar o que o autor de *Reinações de Narizinho* reitera na enquete “Mocidade Paulista” (*Prefácios e Entrevistas* (1946)): “Não há cinema brasileiro, nem pode haver, porque o cinema é uma arte industrial, só possível nos países de grande desenvolvimento econômico, como os Estados Unidos, e que, conseqüentemente, disponham de grande campo de exibição, altamente remunerativo” (PE, p.183).

A esse respeito, eleva-se não um posicionamento que seria suplantado pela história, mas o testemunho de um arrojado intelectual que sustentava como parâmetro o mundo de Hollywood e a já consagrada Walt Disney Company com o sucesso *Fantasia*.

Frente a isso, é pertinente, a título de conclusão, corroborar que Lobato, entusiasmado pelos filmes em voga, não encontrou possibilidades de realização destes no território nacional, tendo em vista a carência de meios para investimentos e o fato do país se constituir até então como uma realidade distinta, com particulares problemas sociais. A indústria cinematográfica local, por sua vez, projetava-se ainda como um *sonho*.

1.10 - Teatro⁴²

A atividade teatral no Brasil, entre as primeiras décadas do século XX, foi marcada por encenações de títulos de autores canônicos e peças escritas por Oswald de Andrade – estas últimas, em razão da ousadia formal que encerravam, não tiveram na época considerável aceitação por parte do público. Ademais, desenvolve-se o teatro de revista

⁴² Já no período da adolescência, Lobato demonstrava apreciar o teatro, freqüentando constantemente os espetáculos oferecidos por companhias estrangeiras. De acordo com Cavalheiro (1955), o filho de Taubaté reunia-se com outros estudantes para assistir inúmeras peças e, dada a sua assiduidade, chegava a até marcar com canivete uma cadeira cativa no espaço visitado.

Naquele contexto, andava perdidamente apaixonado pela atriz Lucília Simões. Tal amor platônico levou-o a colecionar os retratos de sua musa e a redigir um artigo em que a abordava como uma “incompreendida”, vítima da “imbecilidade” dos críticos (CAVALHEIRO, 1955, p. 66).

como gênero de absoluta popularidade. Compreendiam produções que abordavam uma galeria de reconhecíveis situações e específicos personagens daquele contexto, como o malandro carioca, o funcionário público, o coronel e o mulato.

Em torno disso, Monteiro Lobato, no ensaio “O Teatro Brasileiro” (1941), que complementa a publicação *Conferências, Artigos e Crônicas* (1948), intercala algumas reflexões. Acompanhando a tradição da dramaturgia no cenário paulista, que coadunou durante longo tempo somente as classes abastadas, o crítico testemunha a lenta abertura das artes cênicas às demais camadas sociais:

Temos nosso teatro e tê-lo-emos um dia no apogeu, riquíssimo em manifestação como os grandes teatros do velho mundo. Vai cessar, finalmente, esse horrível estado de coisas que durou até há bem pouco tempo: um país que ia ao teatro mas não entendia patavina das peças... a não ser se levasse consigo intérpretes juramentados. (CAC, p.50)

O parâmetro adotado pelo articulista para emitir a presente opinião se encontrava no modelo europeu, uma vez que este, entendido como “velho mundo”, gozava de um histórico milenar no campo das artes cênicas.

Ainda nesse artigo, vale também observar que Lobato realça o posicionamento de que o texto dramático deveria se fazer acessível aos múltiplos espectadores. Assim, não abusaria do experimentalismo como no paradigma modernista, e nem se fixaria em uma linguagem distante de realidade nacional, como insistiam as peças em vigor.

Em face dessa discussão, Lobato introduz seu parecer acerca da necessidade de se contemplar, no roteiro da encenação, a prosódia brasileira, sublinhada, sobretudo, pelo regionalismo: "Outro fator muito contribui para este sucesso: a introdução em cena da *prosódia brasileira*. Havia a crença ridícula de que a nossa prosódia não se prestava para o teatro. Prestava para se entenderem entre si 30 milhões de criaturas; para o teatro, não." (CAC, p.49, grifos nossos)

Contra as críticas que refutavam a possibilidade de se explorar a linguagem coloquial tipicamente nacional, sob alegação de que esta corromperia a essência

artística da escritura, Lobato responde com o sarcasmo. Para ele, o povo recorria continuamente a esta modalidade lingüística, e sempre conseguiu manter o processo de interlocução⁴³. A partir do momento em que se conduziu o regionalismo ao palco, contemplar-se-ia uma platéia mais heterogênea.

Complementando esse argumento, o autor discorre sobre a importância do cinema em redimensionar as artes cênicas locais, visto que as outras tentativas dos dramaturgos brasileiros, nesse campo, fracassaram. A causa do exposto percalço estava no fato de que as inovações propostas – em especial as modernistas – pouco conseguiram envolver a massa, conservando o teatro às expectativas de pequenos grupos burgueses:

Todas as tentativas oficiais para criação, ou melhor, para o renascimento do teatro nacional, falharam. Não se cria artificialmente arte nenhuma. Escultura, arquitetura, teatro, todas as artes, em suma, só aparecem e vivem quando um conjunto de fatores propícios lhes estimulam o surto. No teatro, o grande estimulador criador sempre foi o apoio do público. Este apoio faltou às tentativas oficiais. Os espectadores nada viram no movimento que os interessasse. Não era aquele o teatro que sonhavam, e continuaram a freqüentar o teatro de pachouchadas, que ao menos os divertia - grosseiramente, é verdade, mas que os divertia. O outro massava.

Um dia, porém, surgiu o teatro por sessões, influência já do cinema, e empresários hábeis principiavam a associar as duas coisas, cinema e teatro. (CAC, p.48)

O teatro de revista surge como propensa alternativa de entretenimento, arrastando multidões que buscavam deleite. Contudo, fornecia-lhes somente a *diversão*, e não a *catarse*. Com o advento do cinema e suas implicações nos territórios da dramaturgia, os espetáculos passaram a traduzir o universo popular em seus aspectos lingüísticos, temáticos e estruturais. Torna-se, conseqüentemente, um campo para investimento de mercado, como acontece com a sétima arte.

Em síntese, a concepção de teatro sustentada pela crítica lobatiana, como se verificou nas demais manifestações artísticas, prima pela recepção, pela capacidade de se

⁴³ É interessante observar como Lobato, embora tenha sido formado por um amplo repertório de leituras positivistas, expresse, de maneira implícita, uma concepção de linguagem que se articule com a recentemente proposta por Geraldí (1995, p.41), ou seja, como “espaço para a interação humana”.

disseminar entre os diversos componentes sociais e pelo uso de uma linguagem acessível que permitisse o estabelecimento de um elo dialógico entre atores e platéia.

1.11 - Considerações Finais

Uma vez exploradas, mesmo que de forma não exaustiva, as diversas categorias ligadas ao paradigma artístico lobatiano, convém ainda reiterar algumas considerações a esse respeito.

A intensa produção de Monteiro Lobato como crítico de arte, filiada à crítica engajada do início do século, vigora em um momento em que o escritor, já casado com Maria Pureza de Castro Natividade, formado em Direito pela Faculdade do Largo de São Francisco, herdeiro de terras na região de Taubaté e, principalmente, subsidiado pelas leituras positivistas, apresentava-se, enfim, amadurecido e ingressava como ensaísta com as publicações de “Uma velha praga” e “Urupês”, ambas em 1914. Anos antes, no jornal *O Minarete*, de Pindamonhangaba (SP), Lobato oferecia uma pertinente colaboração que tocava em questões do campo da arte, mas nada se igualaria aos artigos que redigiria entre 1915 e 1919, compilados mais tarde em *Idéias do Jeca Tatu* (1946)⁴⁴.

Nesses quatro anos, sua crítica, de conduta naturalista, sofreu dois grandes reveses.

Em 1917, quando o escritor buscava efetuar uma exposição sobre o Saci, não conseguiu a adesão dos artistas brasileiros, o que lhe demonstrou que “o ambiente artístico da cidade não estava interessado num engajamento tão ostensivo às suas idéias” (CHIARELLI, 1995, p.203). Assim, é possível inferir o quanto a não participação de grandes nomes da pintura naquele projeto deva ter frustrado o ficcionista em seus anseios de intervir nas criações estéticas paulistas.

⁴⁴ Livro lançado originalmente em 1919, e que, na edição posterior, integrando a coleção *Obras Completas*, tem acrescentado dezoito novos artigos e alterado outros até então incluídos. Para a presente pesquisa, como se expôs no decorrer deste capítulo, optou-se por trabalhar com a recente edição, considerando o número de textos veiculados e a ampla circulação no cenário contemporâneo.

Naquele mesmo ano, a exposição de Arte Moderna protagonizada por Anita Malfatti abalou, de modo proeminente, seus princípios estéticos. “No artigo sobre a Mostra, Lobato sentiu-se obrigado a recuar em suas predileções por uma pintura naturalista para recuperar noções estéticas muito próximas das concepções da arte acadêmica” (Ibid, p.203), a qual, como se apregou no decurso deste estudo, ele abominava.

Após tais episódios, o autor tenderia a emitir suas críticas ainda sob invólucro naturalista. Entretanto, de maneira informal, distribuída nas correspondências destinadas a Rangel e nos escritos literários dirigidos aos leitores adultos e infanto-juvenis, sem o empenho militante que caracterizava seus textos até 1917.

Abordando, portanto, a vasta produção crítica construída no decorrer de sua vida – das publicações incisivas tecidas na juventude aos textos mais moderados contemplados nas décadas de 30 e 40 – pode-se notar que Lobato foi um intelectual coerente na divulgação de suas “teses”. A maior evidencia disso é que, ao final de sua trajetória, ele reafirmou algumas de suas convicções registradas na mocidade.

É o que se constata ante a informação de que, em 1944, o articulista intitulou um de seus livros – *A Barca de Gleyre* – tendo como referência o quadro figurativista *Le Soir* (“As Ilusões Perdidas”), do pintor Marc Charles Gabriel Gleyre. Nessa direção, Cassal (2002) acrescenta que o filho de Taubaté descobriu o citado artista por meio da leitura de um artigo de Taine, escrito em 1878. Tal dado demonstra claramente que Lobato, mesmo dispondo de um itinerário intelectual permeado de contradições, *jamais renegou as opções estéticas da juventude*. Logo, a grande prova dessa conduta se encontra no fato de ter escolhido para título de seu epistolário a produção de um pintor não modernista exaltado por um crítico naturalista.

Nesse sentido, a arte para Lobato se conceituava como uma manifestação cultural voltada à captação da realidade física e humana do país, assinalando a natureza brasileira, o homem interiorano. Caracterizava-se por estabelecer com o real não uma relação de cópia e nem de transfiguração absoluta, mas de *representação*, em que o objeto é filtrado por meio do “temperamento” do artista. Far-se-ia ainda acessível ao grande público, visto que a intenção de Lobato era atingir as massas, as diversas camadas sociais.

Prevalece, análogo a isso, um discurso revestido de utopias, marcado pelo desejo reconstrução nacional e incorporação de uma nova ordem social, em total coerência com os valores do liberalismo republicano: progresso, igualdade e democracia.

Sua concepção, com efeito, desdobrar-se-ia nas demais unidades estéticas que se formularam no desenvolvimento deste capítulo: *pintura, arquitetura, escultura, cinema e teatro*.

No âmbito da pintura, como já foi mencionado, preconizava-se o Naturalismo em razão da influência francesa de Zola, que definia a arte como um fragmento da “verdade local” exteriorizado a partir de um ponto de vista. Em coerência com essa perspectiva, Lobato pontua que a autêntica obra é a que deixa transparecer o modo particular com que o artista dialoga com o mundo. Contudo, a sensibilidade do pintor não deveria adular a realidade no processo de tradução do existente para o universo iconográfico. Enveredado por esse caminho, o romancista demonstra sua preferência pelas telas de Degas, Zorn, Rodin, Rafael, Rembrandt e outros mestres europeus⁴⁵, ao passo que, no Brasil, declara-se favorável aos desenhos de Almeida Jr., Wash Rodrigues e Alípio Dutra.

No plano arquitetônico, o Neocolonial ocupava posição de relevo, uma vez que consistia na adaptação da estética naturalista ao *design* de construções urbanas. No que diz respeito aos edifícios pós-coloniais, adotados em São Paulo, Lobato salienta que estes não expressavam a terra, o passado e a alma nacional, espelhando a postiça feição estrangeira dos paulistas.

A escultura reverenciada por Lobato carregava como parâmetro os monumentos de Vitor Brecheret, os quais insinuavam a idéia de progresso⁴⁶ e, mesmo possuindo um indissolúvel elo com a ótica modernista, não ofereciam uma leitura

⁴⁵ Artistas não necessariamente naturalistas, mas que sustentavam pinturas enleadas em uma relação analógica com o real.

⁴⁶ Com relação à idéia de progresso contida nos trabalhos de Brecheret, toma-se como apoio os estudos de Petroforte (2004), que analisa a obra *Monumento às Bandeiras*. Entendendo que Lobato tinha sido formado pelo pensamento positivista, alicerçado sobre o princípio de progresso, é possível compreender seu posicionamento frente ao referido escultor.

transfigurada do real e nem operacionalizavam com a simples cópia do mesmo. No entanto, convém lembrar que o criador de *Reinações de Narizinho* manterá a crença nos valores tradicionais, como a noção de perspectiva e ilusão de volume, típicas do Naturalismo e inerentes às influências da revista *The Studio*.

Quando, porém, escreve sobre cinema, o debate ganha novos contornos e o paradigma lobatiano se revela, de forma ainda mais acentuada, como um campo que incide, necessariamente, sobre a recepção. Tendo em vista que o estatuto modernista foi atacado pelo crítico por tentar instituir uma proposta que não tocava no grande público, o cinema se elevava como módulo preponderante para Lobato, aberto às múltiplas camadas sociais por deter uma linguagem simples, precisa e inédita.

É nessa linha em que o polemista, testemunhando uma época de vigor do Academicismo e de novos experimentalismos arquitetados pelos modernistas na esfera da dramaturgia, resolve redigir acerca do teatro brasileiro. Em linhas gerais, adverte que seu êxito se devia, sobretudo, à contribuição proporcionada pela ascensão da sétima arte, popularizando pouco a pouco os espetáculos.

Além da sistematização desses pequenos “tratados” sobre as variadas manifestações artísticas, os longos anos em que nos debruçamos sobre a obra de Monteiro Lobato e sua fortuna crítica acabaram nos revelando que o filho de Taubaté, em específicos momentos de sua trajetória, também refletiu sobre outras modalidades estéticas, como a *dança* e a *música*. Entretanto, as “teses” sustentadas pelo intelectual – a maior parte reservada aos tempos do Minarete – não foram revisitadas em períodos posteriores de sua vida. Isso gerou, conseqüentemente, um número bastante restrito de fontes que inviabilizou a ocorrência de investigações científicas orientadas para essas questões.

Mesmo diante dessa adversidade, reservamos alguns parágrafos para um rápido debate em torno dessas duas categorias conceituais:

No que diz respeito à dança, observa-se que Lobato, gozando de seus vinte anos e, portanto, ainda em processo de formação, declarava sua afeição ao *Cake-Walk* em um discurso revestido de dinamismo e contundência – próprio não apenas da idade,

mas, outrossim, de sua personalidade que paralelamente se firmava. Não obstante, tal estilo, acompanhado pela paixão com relação à *novidade*, acabaria lhe marcando no limiar de sua trajetória e ocuparia, pelo menos naquelas circunstâncias, aceitável posição em seu pensamento.

Com efeito, em uma das crônicas assinadas na mocidade e que compõe a publicação *Literatura do Minarete* (1948), o polemista se empenha em discorrer a respeito da suprema originalidade que encontrava naquele singular estilo de dança:

O *cake-walke!* Última *novidade* do mundo elegante, a extraordinária dança americana invade todos os salões destronando a valsa, a polca, a mazurca e fazendo espumar de cólera aos velhos carranças. Como sucede sempre, o aparecimento de uma novidade audaciosa divide os homens em duas classes: a dos que a odeiam e a dos que a adoram; os velhos e os moços. Os velhos corroídos de reumatismos, de hemorróidas, de cabelos brancos, verdadeiras ruínas cheias de erva, vociferam contra o *cake*, a "escandalosa", a "imoral", a "pornográfica" dança do bolo, e são possuídos de cóleras surdas ao só pronunciamento desse nome. Os moços, pelo contrário, vêem nele um tesouro de originalidade, de quinta essência e deixam-se fanatizar loucamente.

O *cake* é a revolta, o rompimento completo com a tradição; é na dança o que *l'Art-nouveau* é na pintura decorativa, o naturalismo na arte, o futebol no esporte, o automóvel na locomoção, o neopaganismo nas idéias. O que o caracteriza é a originalidade completa dos movimentos. (LM, p.92)

Contudo, a apreciação favorável às manifestações culturais inovadoras, como coreografia em questão, bem como suas implicações nos territórios da dança, não instigam Lobato à aversão ao antigo, ao clássico, ao que, *supostamente*, resguardar-se-ia às elites. A maior evidência disso se encontra nos elogios que o próprio literato lança às composições de Richard Wagner e Giuseppe Verdi, os quais, embora não desempenhassem papel central em seu paradigma, constituíam um sólido núcleo quando trata de música.

No mundo latino a Arte é a Itália, como no mundo germânico a Arte é a Alemanha. E Verdi e Wagner; dois símbolos, as duas sínteses das almas das duas grandes raças. Um é toda alma latina: quente, apaixonada, sol; o outro é toda nebulosidades germânicas: pureza, grandiosamente. O resto do mundo, quando penetra em domínios da Arte, é incidindo na apóstrofe de D'Annunzio: bárbaros! (LM, p.131)

Por outro lado, é oportuno ainda esclarecer que o autor não se avaliava como um competente crítico musical – o que justifica o fato de ter se dedicado tão pouco a essa modalidade estética. Como reitera Cavalheiro (1955), Lobato chegaria a bradar que nascera “um cavalo para a música” (p.66). Assim, por conta disso, são raros os momentos em que se manifesta a respeito dessa questão. No geral, fixa-se na juventude em Puccini, Massenet e Darclée – não os retomando em outros momentos de sua vida.

Além do parecer exposto a respeito das diversas modalidades artísticas, suas reflexões permitem ainda plasmar um retrato sobre as políticas de fomento à produção cultural do período. Para comprovar essa assertiva, toma-se como exemplo o artigo “As Quatro Asneiras de Brecheret” (*Idéias do Jeca Tatu*), em que Lobato não apenas denuncia a situação de absoluto descaso do governo para com o artista local, como outrossim oferece um rico painel acerca da realidade no limiar do século XX: “... *as portas só se abrem com gazuas e gorjetas*. O talento único que por cá tem cotação é o do negociista sem escrúpulos, que suborna por meios diretos e indiretos.” (IJT, p.187, grifos nossos)

A mesma contestação à condição periférica de circulação da obra de arte nacional é também freqüente nas correspondências dirigidas a Rangel, como se verifica no fragmento a seguir, de 1915: “Não escrevo mais. Nunca mais. Se há quem escreva nos outros países é que existem por lá *compensações sérias, renome e dinheiro*. Desde que entre nós não aparece compensação nenhuma, escrever não passa de pura manifestação de cretinice.” (BG, p.31, grifos nossos)

Nos dois casos, denuncia-se a falta de incentivo ao talento, a carência de valorização dos bens culturais. Conduzindo esse pensamento aos extremos, Lobato, em uma outra carta enviada em 1919, compara o Brasil a um pé de mamona que se encontra longe de florir. Assim, a metáfora, captando o impasse instaurado a partir das relações *árvore/nação, flor/cultura, esterco lusitano/influência externa*, explora a impossibilidade de surgimento de criações autênticas. A justificativa para o presente percalço envolveria, além do baixo investimento no material produzido, a submissão aos cânones estrangeiros, que ditavam os destinos da arte gerada e desembocavam na problemática do pensionato. Na verdade, como se destaca no texto abaixo, compreende uma pertinente situação que leva

Lobato, mais uma vez, a corroborar seu projeto regenerador: "Nosso país não comporta ainda a arte - nenhuma arte, fora a do galego de pé virado. A árvore-Brasil ainda não chegou á fase de floração. Ainda é um pé de mamona que nasceu ao léu, no monte do *esterco lusitano*." (BG, p.190, grifos nossos)

Finalmente, resta ainda dizer que no conjunto de depoimentos aqui apresentados, compilados e examinados, ressaltam-se traços discursivos reveladores de um ponto de vista que preconiza o processo de recepção. Trabalhando com o pressuposto de que o leitor ocupa posição central no percurso da comunicação artística, configura-se uma concepção de arte que se aproximaria do que Eco (1964) denomina "cultura democrática", orientada, tanto no nível temático quanto estético, para alargar os horizontes de expectativas dos diferentes segmentos sociais. Não se restringiria ao que convencionalmente se consagrou entre as camadas abastadas, mas se difundiria, em elevada escala, entre os heterogêneos destinatários brasileiros.

Tendo em conta esse quadro, o capítulo que se formula a seguir pretende investigar como a sistematizada discussão se efetiva no campo da literatura. Em outros termos, a pesquisa adentrará as reflexões de Lobato sobre as especificidades dos textos engendrados sob rubrica da arte.

CAPÍTULO 2 – A CONCEPÇÃO DE LITERATURA

...Como dizemos nossas tolices com arte, o mundo se ilude e as julga alta sabedoria.

Esopo, *Reinações de Narizinho* (1931).

2.1 - Apresentação

Com os consideráveis avanços da escrita nas civilizações orientais e ocidentais da Antiguidade, fez-se presente uma das mais belas formas de expressão artística: a *literatura*. Manifesta-se, em princípio, com a produção de espetáculos teatrais e de poemas líricos, idílicos e épicos, bem como a transcrição de mitos que atravessaram o tempo através da tradição oral. De Homero a Saramago, a literatura se manteve até os dias atuais com obras que se imortalizaram durante os séculos em constante diálogo com o público.

Em diversos países, nos diferentes contextos, inúmeros críticos têm se empenhado em compreender o fenômeno literário, suas especificidades e a inesgotabilidade de seu discurso, já que tem *sempre o que dizer ao homem*.

Essa preocupação é patente nos questionamentos levantados por dezenas de estudiosos que, polemizando tal conceito, diferenciam sua estrutura de outras modalidades textuais (a jornalística, a científica, a instrucional...). Avançam sobre o que postula o senso comum, no qual prevalece a idéia de que é apenas o uso de requintadas frases ou de escritos “imaginativos” que se limitariam aos romances.

No território brasileiro, ao longo do processo de formação da crítica textual, depreendem-se múltiplos momentos em que, igualmente, instaura-se a discussão acerca do que é literatura.

Inserem-se nesse debate as contribuições de Silvio Romero, Araripe Jr. e José Veríssimo – intelectuais que integravam um grupo contemporâneo a Monteiro Lobato⁴⁷.

Silvio Romero⁴⁸ (1888) expõe uma concepção extremamente abrangente, entendendo a literatura em uma relação estreita com a história da cultura e da civilização

⁴⁷ Para que pudéssemos contextualizar melhor essa questão, tomamos como base o ensaio intitulado *Notas sobre o cânone da história da Literatura Brasileira na virada dos séculos* (2005), de Luis Roberto Cairo.

⁴⁸ Embora seja uma produção do final do século XIX, fizemos uso de uma edição recente, de 1978 (Cf. Referências Bibliográficas).

nacional. Abarcava produções direcionadas ao gênero narrativo, lírico e dramático, como também os escritos de caráter político, antropológico e econômico.

Debruçando-se sobre esse posicionamento, Candido (1978) assegura que Romero intencionava “analisar a situação cultural brasileira, com vistas a uma reforma intelectual, ligada à reforma social” (p.17). Destarte, “ele se viu de certo modo obrigado a estender demasiadamente o conceito de literatura, até fazê-lo englobar todos os produtos de criação espiritual, da ciência à música” (loc. cit).

Atendo-se a tal questão, Candido complementa: “Este conceito amplo se ligava à concepção, extraída de Taine, segundo a qual a literatura era um ‘produto’ da vida social e, portanto, podia ser lida como ‘documento’ que a revela” (loc. cit).

Em um sentido mais restrito, Araripe Jr., como informa Bosi (1970), centra-se na artisticidade inerente à escritura literária, definindo-a com base nessa particularidade. Em congruência com tal abordagem, vigora outrossim o trabalho de José Veríssimo, enaltecendo o elemento estético como critério predominante para avaliar uma publicação como *literatura* ou não.

A crítica que se estabeleceu a seguir foi marcada por novos olhares que desencadearam uma releitura da história da literatura local – fator que acarretava alterações no que se refere ao seu conceito, à sua periodização e ao cânone até então instaurado.

Em linhas gerais, se o vocábulo *literatura* outrora abrangia somente o alto legado cultural, com suas normas, hierarquias e modelos constituídos, este adquire paulatinamente um aberto espaço que congrega heterogêneas modalidades, antes classificadas com os prefixos *para*, *sub*, *infra*, *contra* ou *a* e as adjetivações *trivial*, *popular*, *de entretenimento* ou *de massa*. Como reforça Borelli (1996), trata-se de um conjunto de títulos julgado como *não-literário*, *subliterário*, *infraliterário*, *contraliterário* ou *paraliterário*, uma vez que foge ao padrão reconhecido. Dessa forma, o presente termo passa a agregar uma extensão mais ou menos vasta, reunindo, de acordo com Compagnon (2003), de clássicos escolares às histórias em quadrinhos.

É antecipando essa reflexão em que se instala a concepção lobatiana de literatura. Embora tenha sido formado pelos princípios positivistas, o que explica o incisivo determinismo histórico, geográfico e social inerente ao seu paradigma de arte, evidencia-se

no escritor, paralelamente, um posicionamento que engloba *ecléticas tipologias de textos estéticos*. Diferencia-se de maneira substantiva da idéia de Romero, que conduz a palavra a um significado bastante amplo, e se aproxima das proposições de Araripe Jr. e José Veríssimo, no sentido de filiar o termo ao elemento artístico. Ao contrário dos três, porém, assimila não apenas a criação canônica, mas também a periférica, a marginal, a descentralizada, fator que o direcionaria à uma poética da pós-modernidade.

No que tange especificamente à obra pós-moderna, Eco (1985) anuncia que esta deve “superar os diatribes entre realismo e irrealismo, formalismo e conteudismo, literatura pura e literatura engajada, narrativa de elite e narrativa de massa...” (p.59). Finaliza, não obstante, ao declarar que seu anseio é *atingir um vasto público* – o que remete, de maneira imediata, à retórica lobatiana, embora esta, em harmonia com as utopias que se impuseram após a proclamação da República, centre-se no objetivo de “esclarecer os iletrados”.

Assim, para Lobato há absoluta ênfase no processo de recepção, distinguindo-o como principal tópico que move a comunicação cultural. Se a arte deveria se fazer acessível às massas, *integrando-as a esse universo*, caberia à literatura, com efeito, contemplar um grande contingente de leitores. Em coerência com esse ideário⁴⁹, o romancista opta por investir em autores não consagrados pela crítica, portadores de propostas originais. Ao lado dessa postura, revela-se o objetivo de adaptar títulos canônicos, tornando-os inteligíveis a interlocutores de diversas camadas sociais. É o que o literato efetua, por exemplo, em *D. Quixote das Crianças* (1936), adaptando o texto clássico de Cervantes a ponto de torná-lo palatável ao destinatário.

Problematizando essa questão no cenário contemporâneo, Borelli (1996) conclui que o campo literário é “vasto, variado, rico, complexo: nele cabem, sem dúvida,

⁴⁹ A proposta de Monteiro Lobato, compactuando com o discurso dos demais ideólogos do início do século XX, encontrava no advento da República liberal democrática brasileira o “clarão” que iluminaria a condição dos pobres e humildes, imersos até então na “obscuridade da ignorância”. Como atesta Monarcha (1997), almejavam transformar o povo em “cidadão republicano” e, para tanto, empenharam-se na implementação de reformas que atingissem o campo da educação, oferecendo cultura à população e garantindo, por extensão, a equalização social. “Para esses ideólogos, a República assinalou, ainda, o Ano 1 de uma nova era que encerrou uma época – a representada pelo regime monárquico – e, com ela, determinadas instituições, modos e formas de pensar, sentir, querer e agir” (p. 229)

infinitas literaturas, dado que as combinações entre textos, resultantes de processo de produção de intertextualidade, são múltiplas” (p.48).

Possuindo uma concepção a frente de sua época e um discurso em sintonia com os princípios republicanos finisseculares, Lobato, em todos os livros que assinara, permite inferir que a literatura carregava como principais traços não *somente* o uso de uma linguagem que se opera por meio da articulação entre denotação e conotação, mas também o fato de conter em sua configuração a frequência de categorias que seriam mais tarde debatidas pelos postulados bakhtinianos como a *paródia*, o *dialogismo*, a *plurissignificação* e a *polifonia*.

Tal aspecto se justifica, sobretudo, em razão do escritor ter se firmado como leitor na juventude mediante um vasto repertório composto por títulos de Tolstói, Dostoievski, Maquiavel, Balzac, Shakespeare, Cervantes, Flaubert, Eça de Queirós e Machado de Assis. Os mencionados escritos o serviriam de referência para a construção de complexas estruturas de narrativas que se manifestam, em especial, no campo infanto-juvenil.

Partindo desse quadro, nota-se que as idéias lobatianas referentes à literatura aproximam-se de uma das muitas definições debatidas por Chiappini (1995): *trata-se de qualquer texto, mesmo não canônico, com intenções literárias visíveis em um trabalho com a linguagem e a imaginação*.

Compreendendo o ponto de vista de Monteiro Lobato em meio ao paradigma compartilhado pela crítica literária de sua época, é possível identificar as características iniciais de sua concepção de literatura, a qual será devidamente reiterada com base em excertos extraídos de seus textos.

Nessa direção, Lucas (1983) afirma que é plausível salientar que há na escritura lobatiana os primórdios de uma teoria literária. Ao meditar sobre literatura e ao praticá-la, o dínamo tenta tirar a produção brasileira do convencional, “dos ritos e prisões já exauridos de sentido” (p.94).

Após o estudo de toda a obra do ficcionista de Taubaté publicada pela Editora Brasiliense, revelam-se cento e setenta declarações endereçadas a esta temática. Para análise, selecionou-se um número menor, agrupado na presente tese em: a) ABC da

Literatura Lobatiana; b) Caracterização do Texto Artístico; c) Narrativa; d) Poesia; e) Autor; f) Título; g) Personagem; h) Crítica; e i) Mercado.

O rol de depoimentos se encontra disponibilizado, especificamente, nas publicações infanto-juvenis *Fábulas* (1922), *Aventuras de Hans Staden* (1927), *Peter Pan* (1930), *Reinações de Narizinho* (1931), *Histórias do Mundo para Crianças* (1933), *Emília no País da Gramática* (1934), *História das Invenções* (1935), *Geografia de D. Benta* (1935), *D. Quixote das Crianças* (1936), *Histórias de Tia Nastácia* (1937), *O Picapau Amarelo* (1939), *A Chave do Tamanho* (1942), *Os Doze Trabalhos de Hércules* (1944) e *Histórias Diversas* (1947), como também em textos dirigidos ao receptor adulto, dentre os quais constam *Urupês* (1918), *Problema Vital* (1918), *Cidades Mortas* (1919), *Negrinha* (1920), *Onda Verde* (1921), *Mundo da Lua e Miscelânea* (1923), *O Presidente Negro* (1926), *Na Antevéspera* (1933), *A Barca de Gleyre* (1944), *Prefácios e Entrevistas* (1946), *Idéias do Jeca Tatu* (1946), *Cartas Escolhidas* (1948), *Críticas e Outras Notas* (1948) e *Conferências, Artigos e Crônicas* (1948).

Nesse sentido, os dados coletados serão sistematizados no decorrer desse capítulo, organizando, expondo e explanando as reflexões de Lobato.

2.2 - ABC da Literatura Lobatiana

Antes de dar início ao debate acerca da concepção de *literatura* sustentada por Monteiro Lobato, é oportuno explicitar algumas particularidades que norteiam a engrenagem de sua produção estética e que, por conseguinte, refletem seu posicionamento em torno da natureza artística do objeto cultural:

Uma das principais características da literatura em questão, em especial no que se refere à infanto-juvenil, está nas constantes releituras que efetua da tradição cultural ocidental, incorporando-a nos meandros da narrativa mediante intertextos. Assim, revelam-se em seus livros, por meio ou não da paródia, os consagrados contos de fadas, o folclore local, a mitologia greco-romana, o fabulário universal, a produção canônica, o cinema e os cartuns. Na realidade, o autor aplica em sua obra tudo o que sustenta em seu

projeto literário, pautado nas categorias em que Bakhtin, mais tarde, denominaria *polifonia*, *polissemia*, *carnavalização*, *paródia* e *intertextualidade*.

No que tange ao primeiro aspecto, vale trazer a apreciação de Frias Filho, fundamentado nas biografias assinadas por Cavalheiro (1955) e Azevedo, Camargos e Sacchetta (1997): “...nos grandes ‘romances infantis’ da última fase, entre 1936 e 1942, Lobato armou uma estrutura que se poderia chamar de polifônica, em referência à análise de Bakhtin sobre Dostoievski. Isto é, a posição “pedagógica” do autor se dissolve e se disfarça em diferentes vozes, num sistema em que cada um corrige, modera e acrescenta algo à outra” (1998, p.08).

Quanto à polissemia, ressaltam-se os espaços vazios presentes nos interstícios das malhas textuais, os quais permitem diferentes possibilidades de leitura. A obra é entendida como uma estrutura permeada de pontos de indeterminação, que são preenchidos e atualizados no processo de interação entre o receptor e o objeto estético. Esse quadro justifica a inesgotável bibliografia endereçada à prosa lobatiana, com os mais diversos enfoques, visto que, continuamente, novos elementos são encontrados em seus títulos. É tal aspecto que define sua obra como *literária*, já que sempre carrega o que dizer às gerações subsequentes.

A carnavalização, como processo recorrente no romance, se dá em diferentes espaços da ficção, delineando-se ao instaurar o choque entre o oficial e o não oficial, o sagrado e o profano, o erudito e o popular. Constitui o *lócus* da inversão, onde o marginal, o periférico, apropria-se do centro simbólico. Em linhas gerais, pode abarcar tanto o desvio quanto a alteração dos costumes consagrados, provocando a reflexão sobre as crenças e padrões sociais.

Na mesma proporção do procedimento carnavalizador, a paródia, como nível do intertexto, desenha-se em seus escritos por intermédio da glosa do acervo literário europeu. Como sugere a idéia de antropofagia cultural, o autor incorpora a tradição que o precede, dialoga com esta e a recompõe a partir de uma ótica específica. Seguindo rigorosamente esses passos, impõem-se os trabalhos de escritores contemporâneos como Ana Maria Machado, Lygia Bojunga, Ruth Rocha, Pedro Bandeira, Eva Furnari, Fernanda Lopes de Almeida, Bartolomeu Campos Queirós, Luciana Sandroni, Marina Colasanti e

Ziraldos – nomes que herdaram a proposta lobatiana, ou seja, assimilaram um projeto nada convencional, que se valia da releitura de outros sistemas literários por meio de um olhar jocoso, cínico e contestador.

Adentrando, enfim, o campo da intertextualidade, é necessário acentuar a contribuição de Júlia Kristeva que, na década de 60, deslocava a tônica da teoria literária, até então apreendida de maneira não tão dinâmica pelo formalismo francês, para a questão da produtividade do texto. Como discute Compagnon (2003), a intertextualidade designa o diálogo entre os textos no sentido amplo, estando calcada no que Bakhtin denomina *dialogismo*, isto é, as articulações que todo enunciado mantém com outros enunciados.

Complementando essa informação, é imprescindível transcrever as palavras de Eagleton (1985):

Todos os textos literários são tecidos a partir de outros textos literários, não no sentido convencional de que trazem traços ou “influências”, mas no sentido mais radical de que a palavra, frase ou segmento é um trabalho feito sobre outros escritos que antecederam ou cercaram a obra individual. Não existe nada como “originalidade” literária, nada como a “primeira” obra literária: toda obra é “intertextual”. Dessa forma, um segmento de escrito específico não tem limites claramente definidos: ele se espalha constantemente pelas obras que se aglutinam à sua volta, gerando inúmeras perspectivas diferentes que se reduzem até o ponto de desaparecerem (p.190).

Em sintonia com tais observações, Eco (1985), refletindo sobre o processo de criação de *O Nome da Rosa* (1984), defende que “só se fazem livros sobre outros livros e em torno de outros livros” (p.40), reiterando assim o que pontuara Kristeva.

Possivelmente consciente dessa temática, que seria devidamente discutida pela crítica pós-estruturalista que o sucede, Lobato entende que o processo de composição literária envolve a imitação de um sistema textual anterior ou sincrônico ao artista. É o que salienta em *Idéias de Jeca Tatu* (1946): “Convenhamos: *a imitação é, de fato, a maior das forças criadoras*. Mas imita quem assimila processos. Quem decalca não imita, furta. Quem plagia não imita, macaqueia” (p.01, grifos nossos).

Nesse sentido, emerge a concepção de imitação como *re-criação literária* – visão essa que encontraria eco nas observações de Kristeva (1969). Para a pesquisadora, a narrativa se insere no conjunto de outras narrativas: trata-se de uma

escritura réplica (função ou negação) de um outro texto específico ou de diversas produções.

Em linhas gerais, o olhar de Lobato acerca do objeto de natureza estética engloba-o como uma rede de conexões aberta a múltiplos textos, em harmonia com o que Eco, décadas depois, afirmaria em *O Nome da Rosa* (1984): “Frequentemente, um livro inócuo é como uma semente, que florescerá num livro perigoso, ou, ao contrário, é fruto doce de uma raiz amarga” (p.227). “Um livro é feito de signos que falam de outros signos, os quais, por sua vez, falam das coisas” (p.382). A matéria textual, então, se modelaria como um mosaico de citações e se firmaria a partir da absorção, transformação e imitação de outras obras.

Corroborando essas idéias, Duarte (2006) assinala que, no Sítio de D. Benta, detecta-se a junção de lendas diversas, de épocas e culturas diferentes. Nessa direção, as terras do Picapau Amarelo reuniram o que a cultura ocidental produziu de mais expressivo, incorporando figuras americanas, africanas e ibéricas. Assim, propondo a intercomunicação entre narrativas heterogêneas, entre realidades díspares, o autor paulista demonstra a individualidade da cultura brasileira dentro da generalidade da cultura mundial.

Uma vez exposta algumas características básicas da literatura lobatiana – o que nos permite realçar seus traços inovadores para a época – passemos, finalmente, ao estudo das proposições teóricas do autor sobre o que julgava como *texto artístico*.

2.3 - Caracterização do Texto Artístico

As reflexões de Monteiro Lobato em torno da dinâmica interna do texto literário, bem como sua materialidade, encontram-se alinhadas à sua postura engajada para a formação do mercado⁵⁰ livreiro local, centrando-se, basicamente, no processo de conquista, sedução e adesão de um público consumidor. Nesse sentido, convém, em

⁵⁰ Lembra Ceccantini (2008) que, para Lobato, as altas tiragens constituíam uma meta constante a atingir, não apenas por questões de lucro, mas, em especial, por “serem fator determinante do barateamento do valor unitário do livro, permitindo a ampliação da faixa do público leitor num país até então carente de leitores e letramento” (p. 16).

princípio, discorrer sobre sua prática como editor, para que, a seguir, possamos nos deter com maior cuidado em seu conceito de *literatura*.

Sendo assim, é oportuno iniciar a presente seção com a afirmação de que o desenvolvimento da indústria editorial paulista teve em Lobato a emblemática figura que revolucionaria as perspectivas dos autores brasileiros. Como esclarecem Travassos (1974) e Hallelwell (1985), o criador de Emília diagnosticou uma série de problemas enfrentados pelo livro no território nacional, os quais residiam basicamente na ausência de pontos de venda – considerando o número de trinta livrarias em todo o país dispostas a aceitar o material em consignação.

Na condição de precursor do movimento editorial nacional, lançando no cenário local obras antes impressas somente no exterior, Lobato começou a oferecer publicações para lojas de varejo, farmácias e padarias, viabilizando a constituição de uma rede de quase dois mil distribuidores.

Além disso, para cativar um público leitor assíduo, investiu na divulgação de títulos *sui generis*, no pagamento de direitos autorais compensadores, na publicidade de jornais e na ilustração de capas, antes calcadas no modelo francês de folha de rosto. Iniciara o que Athayde (1982) mais tarde denominaria *cruzada bibliográfica*⁵¹, empreendimento que não exerceu entre os adultos o mesmo fastigioso impacto arrebatado entre as crianças.

Para Koshiyama (1982), a ação de Lobato integra um processo de mudanças no sistema de produção de livros, “mas essas mudanças, por sua vez, ligavam-se a processos mais abrangentes, como a industrialização dos anos trinta e quarenta” (p.16). É frente a esse ensejo histórico e social em que o intelectual edifica seu trabalho. O ano de sua morte, 1948, marca, também, a primeira reunião do setor empresarial de livros, evento em que o responsável por *Urupês* foi a figura mais homenageada do conclave.

Com base nas atuações acima descritas, reitera-se que a literatura, segundo Lobato, deveria atingir diversos interlocutores e, para tanto, comportaria uma estrutura tanto formal quanto conteudística que possibilitaria a ampla recepção. Assim, não

⁵¹ Tristão de Athayde está se referindo, por meio desse termo, às práticas editoriais lobatianas direcionadas ao comércio de livros em várias regiões do país.

bastava apenas publicar. Era igualmente necessário se preocupar com o que o público apreciava. Na visão do autor, “os preferidos eram os textos explosivos, bombásticos, com senso de humor, farpas contra paredro de política ou, então, estórias com caboclos” (KOSHIYAMA, 1982, p.64).

Contudo, Lobato tinha absoluta consciência de que, muitas vezes, os títulos aclamados pela massa não eram, necessariamente, os melhores. Constituíam o que, em carta endereçada a Rangel, definiria como *obras fortes*, ou seja, textos que seduziriam no presente, mas que se perderiam com o tempo. Exercendo, portanto, o papel de empresário, tratava de atender a essa solicitação de mercado, em um comportamento coerente com a lógica do capital.

Em suma, o paradigma artístico lobatiano, envolvendo tanto o campo da literatura quanto o das demais manifestações culturais, preconizava a presença do destinatário, defendendo a arte como território acessível a diferentes receptores. O elemento *estético*, porém, não vigoraria no fato do objeto se submeter, se adaptar e se enquadrar aos interesses da massa, mas no sentido de ser *decodificado, compreendido e fruído* por esta.

Em torno disso, Lobato, em *Fábulas* (1922), deixa transparecer, a partir da conversa entre D. Benta e seus netos, a concepção que adota de *literatura*. Trabalha, no entanto, de maneira didática, uma vez que se dirige a um leitor que está ingressando no universo das letras. Acentua o que avalia como verdadeiramente estético – *a literatura sem aspas* – e discute acerca da produção ancorada à linguagem arcaica, rançosa, circunscrita ao modelo lusitano e que se fazia distante, como também ilegível, ao público brasileiro – *a literatura entre aspas*.

- Meu filho, há duas espécies de literatura, uma entre aspas e outra sem aspas. Eu gosto desta e detesto aquela. *A literatura sem aspas é a dos grandes livros, e a com aspas é a dos livros que não valem nada*. Se eu digo: “Estava uma linda manhã de céu azul”, estou fazendo literatura sem aspas, da boa. Mas se eu digo: “Estava uma gloriosa manhã de céu americanamente azul”, eu faço “literatura” da aspada – da que merece pau (Fab., p. 20, grifos nossos).

Voltando-se a esse posicionamento, Freyre (1982), endossando o parecer do ficcionista de Taubaté, sublinha que o *bom texto*, tanto no campo da prosa como no da

poesia, ergue-se através da simplicidade, da síntese, da eficiência, e não sustentada pelos efeitos proporcionados pelo que caracteriza como *primazia da forma* – cujos traços se materializavam no tom oratório, no cânone parnasiano, na linguagem fidedigna aos parâmetros da gramática tradicional.

Mantendo esse olhar, Lobato, no ensaio “A Hora Perigosa” (1940), que integra a coletânea *Artigos, Conferências e Crônicas* (1948), defende a *concisão* como principal aspecto positivo de uma escritura, o que acarreta não apenas uma leitura fluente, mas, sobretudo, agradável, de qualquer material editado.

A hora mais preciosa de um escritor está na *concisão*. Quem diz em vinte palavras aquilo que o outro faz em cem é, pelo menos num ponto, cinco vezes mais interessante. Que ponto? No tempo em que toma o leitor. Mas a regra de ouro da concisão é das mais difíceis de ser seguida. A tendência de quase todos que escrevem consiste justamente no contrário; dizer em cem palavras aquilo que caberia em vinte (CAC, p.69, grifo nosso).

É na conclusão da reflexão, entretanto, em que mais uma vez se instaura o cuidado com a figura imaginária do interlocutor: “O pobre leitor tem que arcar com a *enorme massa de cascas que escondem o palmitinho central* “ (CAC, p.70, grifos nossos).

Anos antes, em *A Barca de Gleyre* (1944), em uma epístola de 1908, Lobato já portava o discurso emblemático de que a concisão consistia um elemento mister na composição literária, o que o reportaria ao paradigma modernista. Nesse sentido, assevera que o *modo de construção do texto* definir-se-ia como fator decisivo na difusão da mensagem. A rigor, o divórcio estabelecido entre a retórica parnasiana a ser continuamente imitada e o repertório lexical compartilhado pelos diversos segmentos sociais constituiria um obstáculo que impediria a operação de interação, atualização e funcionamento da engrenagem textual. A palavra, enquanto signo vivo, dialético, voltado para o outro, não seria capaz de tocar o alocutário, visto que a informação que propagava acabaria sendo obscurecida ou deturpada pela prolixidade: “Impossível boa expressão duma idéia se não com *ótima forma*. A idéia vem embaciada, como copo mal lavado. E o pobre leitor vai

tropeçando – vai dando topadas na má sintaxe, extraviando-se nas obscuridades e impropriedades” (BG, p. 223, grifos nossos).

Em uma nova carta redigida trinta e cinco anos depois, Lobato, analisando os escritos de Maria José Dupré, que paralelamente se firmavam no mercado editorial, reitera a importância de ser sucinto no processo de organização do discurso. Como pudemos detectar, *Éramos Seis* impressionara bastante o autor paulista, uma vez que as particularidades dessa narrativa se direcionavam à sua acepção de literatura:

Rangel: apareceu-nos uma senhora Dupré que *está operando uma revolução literária. Está nos ensinando a escrever* – e eu já muito aproveitei a lição. Revelou-me um tremendo segredo: o certo em literatura é escrever com o mínimo possível de literatura! Certo, porque desse modo somos *lidos*, como ela está sendo e como eu consegui ser nos livros em que me limpei de toda “literatura”. Como nos envenenou aquela gente que andamos a ler na mocidade! Só agora me sinto completamente sarado, graças à medicação e Dupré (BG, p339, grifos nossos).

Assim, o criador do Jeca Tatu explora o verbo *limpar* para se referir às periódicas revisões efetuadas em seus textos, depurando-os de sintagmas que reproduziam a vertente parnasiana – vertente essa que o remetia às leituras realizadas quando jovem. A obra de Dupré passa a ser julgada como incontestável ícone por comportar elementos que se dirigiam ao encontro de suas convicções, de suas “teses”. É, porém, nos parágrafos posteriores que Lobato melhor esclarece seu posicionamento:

Campão revelou-me o segredo da aquarela: não empastar as cores, não sobrepor tintas, pois só assim alcançamos o que nesse gênero há de mais belo: a *transparência*. No estilo literário dá-se a mesma coisa: o empastamento mata a transparência, tal qual nas aquarelas. Se eu digo “céu azul”, estou certo, porque não sobrepos tintas e obtive transparência. Mas se venho com aqueles “lindos” empastamentos literários que nos ensinaram (“céu azul turquesa” – “a cerúlea abóbada celeste”), estou fazendo literatura; e sobre a coisa linda que é a palavra “azul” sobreponho um tom empastante “turquesa” que no espírito do leitor irá sugerir a esposa dum Abud qualquer, ou “cerúleo” (que nos sugere cerca), positivamente borro o azul do céu – em vez de céu lindo que eu quis descrever me sai uma literatura. A Dupré mostrou-me que se pode escrever com zero de literatura e 100% de vida (BG, p.339, grifo nosso).

Estabelecendo a analogia entre a *aquarela* e o *texto estético*, o polemista, adotando o termo *transparência* - em harmonia com a idéia de emprego da expressão direta, singela e precisa - mantém o ataque aos modos de produzir literatura até então instituídos, em coerência com o conceito de *literatura entre aspas*. Os excessos no campo do léxico não proporcionariam a elaboração de produções que transcendessem os meios acadêmicos, o que se distanciaria, concomitantemente, de sua proposta.

Encerrando a carta, destaca pela terceira vez o nome de Dupré, ao lado do destinatário imaginário infanto-juvenil, como sujeitos que o estimularam a refletir sobre a composição da escritura artística, propelindo-lhe a delinear conclusões acerca do que era necessário em criações que não fossem fruídas apenas por minorias. Nesse ponto, sugere a clareza, a exatidão, a objetividade, a simplicidade e a ausência de digressões ou divagações. Assim, nas ininterruptas reformulações efetuadas em seus escritos, o autor se atenta a todos os parágrafos que não se adequavam a tal perspectiva:

Faltou-me naquele tempo uma Dupré, mas a mim me salvaram as crianças. De tanto escrever para elas, simplifiquei-me, aproximei-me do certo (*que é o claro, o transparente como o céu*) Na revisão dos meus textos a saírem na Argentina, estou operando um curioso trabalho de raspagem – estou tirando tudo quanto é empaste (BG, p.340, grifo nosso).

O presente discurso já é patente em *O Presidente Negro* (1926), em que se menciona a “dosagem de ingredientes” (p.296) como indispensável aspecto na arquitetura de notáveis textos, bem como o repúdio ao “empolado”, ao “enfeite”, ao “rebuscamento”, sob argumento de que “tudo isso nada tem com a arte de escrever, porque é artifício e o *artifício é a cuscuta da arte*” (p.327, grifos nossos).

Pronunciamentos semelhantes podem ser igualmente detectados em *Problema Vital* (1918) – p.225 e 234 – *Cidades Mortas* (1919) – p. 72 e 113 – *O Picapau Amarelo* (1939) – p.19 – e *A Barca de Gleyre* (1944), sobressaindo as missivas de 1905 – p.106 – 1907 – p.173 – 1909 – p.248 e 249 – e 1914 – p.364 e 365 – além de *Conferências, Artigos e Crônicas* (1948), com o prefácio “No Silêncio” (1918) – p. 28 e 30 – e o artigo “Eu tomo sol” (p. 1938)– p. 97.

No entanto, convém frisar que Lobato jamais ignorara totalmente os grandes mestres que se inscreviam no que compreendia como *literatura entre aspas*, uma vez que esta englobava o cânone parnasiano. O percalço decorrente desse estilo, para o ficcionista, fixava-se no fato de que se confinaria, se limitaria, a pequenos circuitos, não se disseminando entre heterogêneos interlocutores.

A preocupação de Lobato com a recepção, priorizando-a em suas discussões, advoga um singular *modelo* de texto literário: pauta-se na capacidade que este congrega em conservar a comunicação incessante com seus destinatários – particularidade esta que o autor emite em *Histórias Diversas* (1947), ao justificar as razões que levam certas publicações ao deleite de leitores por sucessivas épocas: “...as obras dos grandes gênios *não envelhecem nunca* e são para *todos os tempos* (HD, p.58, grifos nossos).

Por exercer evidente fascínio sobre consumidores, este tipo de literatura é enaltecido em suas reflexões – especificamente em *A Barca de Gleyre*, na epístola de 1904 – por meio do verbo *viciar*, visto que, ao seduzir o público, introjeta-lhe o hábito de percorrer o texto em um movimento no qual o indivíduo, em uma relação metafórica com o alcoólatra, busca manusear cada página para saciar sua sede: “Literatura é cachaça. *Vicia*. A gente começa com um cálice e acaba pau d’água de cadeia” (BG, p.62, grifos nossos).

Discorrendo acerca desse tópico, Travassos (1974) afirma que o dínamo de Taubaté tinha “para com o público um respeito religioso, uma noção de responsabilidade, a mesma noção que o fez cultivar-se tantos anos antes de começar a escrever seus livros” (p.123).

Ainda no que diz respeito à cautela com a interação entre o homem e a literatura, Lajolo (1981) assinala que o radicalismo com que Lobato combatia o *escrever rançoso* o insere na esfera da modernidade, espaço onde se consolida a rejeição à busca de vocábulos raros, típica do século XIX. Tal postura se traduz no empenho em permitir com que o leitor *veja, sinta e entenda* o que está sendo emitido, como se demonstra em alguns de seus testemunhos: “Estou convencido de que o vocábulo fora de moda, fóssil ou raro, é ‘pedra’ de banana-maçã” (BG, p.44). “Há artistas tão *miseravelmente pobres* que só sabem escrever com toda a riqueza vocabular da língua” (BG, p. 334, grifos nossos).

Assim, o autor pretendia retirar de seus textos todas as construções verbais que reportassem ao acadêmico, desenhando um projeto marcado pela preocupação com a recepção, pelo emprego da linguagem coloquial e, sobretudo, pelo nacionalismo, por uma arte que tematizasse o universo local – elementos que ganhariam corpo e vida nas imagens de Jeca Tatu e Zé do Brasil. “Só o que era brasileiro o interessava. Não, porém o brasileiro *ufanístico*, mas o concreto, objetivo, construtivo” (TRAVASSOS, 1974, p.95).

Outro ponto relevante consiste na forma com que Lobato, como no campo das artes visuais, aborda a matéria literária em sua articulação com a realidade. Desse modo, tanto em *Miscelânea* (1923, p. 156) quanto na epístola a Regina Toledo Moreira (*Cartas Escolhidas*, 1948, p.44), declara que, no processo de criação, todo escritor deveria partir de suas experiências, de suas vivências pessoais antes de dar início à redação. Sem dúvida, como assegura Santiago (1998), almejava o literato triunfar no mercado editorial com “causos engraçados, espantosos, doloridos e amorosos, narrados em primeira mão pela gente simples com quem convivia” (p.04). Em outras palavras, a opção por títulos que captassem o cotidiano, o corriqueiro, o trivial – possibilitando a identificação entre diversos segmentos sociais – devia-se às intenções de Lobato que norteavam seus desígnios, os quais eram calcados, eminentemente, nos interesses capitalistas.

Nesse sentido, a literatura é compreendida como representação da realidade, em uma relação de verossimilhança. Relação essa polemizada em *Memórias de Emília* (1936), narrativa que discute, sob influxo de sua faceta metaficcional, os limites entre o verídico – com suas respectivas versões – e a ficção. Como realça Lajolo (1981), o livro se formula como “memórias fantasiosas”, que enredam, com base no jogo de narradores lobatianos, “o que houve e o que devia haver”.

-Emília! – exclamou Dona Benta – você quer nos tapear. Em memórias a gente só conta a verdade, o que houve, o que se passou. Você nunca esteve em Hollywood, nem conhece Shirley. Como então se põe a inventar tudo isso?

-Minhas “memórias” – explicou Emília – são diferentes de todas as outras. *Eu conto o que houve e o que devia haver*.

-Então é romance, é fantasia...

-São memórias fantásticas. Quer ler um pedacinho?

(ME, p.134, grifos nossos).

Não desprezando essa particularidade, a literatura, materializada no discurso memorialístico, é definida em face da articulação entre verdades e mentiras agregadas à configuração textual. Comporta, entretanto, além da verossimilhança, também uma veracidade ficcionalmente elaborada, o que garante, de imediato, a aceitação e a persuasão por parte do leitor – Sujeito este seqüestrado pela urdidura do relato (MILTON, 1991), que não pode escapar a uma recepção previamente traçada.

Bem sei que tudo na vida não passa de mentiras, e sei também que é nas memórias que os homens mentem mais. Quem escreve memórias arruma as coisas do jeito que o leitor fique fazendo uma alta idéia do escrevedor. Mas para isso ele não pode dizer a verdade, porque senão o leitor fica vendo que era um homem igual aos outros. *Logo, tem de mentir com muita manha, para dar a idéia de que está falando a verdade pura* (ME, p.88, grifos nossos).

No plano da leitura que faz da *história da literatura*, a contribuição de Lobato se aproxima assaz do que Umberto Eco pronunciaria décadas depois, após significativo tempo de pesquisa enfocando a tradição cultural. Para o lingüista, o trabalho de disposição de signos no texto artístico constitui um projeto comunicativo, “sempre a espera de um leitor que complete o ato criador, (re) conhecendo a significação *convencional* e, ao mesmo tempo, *inaugural* do objeto criado” (TREVIZAN, 2000, p. 63).

A esse respeito, é oportuno recuperar as palavras de Eco disponibilizadas no clássico *Tratado Geral de Semiótica* (1980):

Ao destinatário é solicitada uma função responsável. Deve ele intervir no sentido de preencher os vazios semânticos, de reduzir a multiplicidade de sentidos, de escolher seus próprios percursos de leitura, de considerar vários ao mesmo tempo – ainda que mutuamente incompatíveis – e de reler o mesmo texto mais vezes, sempre controlando pressuposições contraditórias (p. 233).

No que tange às especificidades da produção literária, o teórico de Bolonha ressalta o diálogo que esta mantém com códigos que lhe são sincrônicos. A partir de então, comenta como estes são remodelados na literatura durante sucessivas épocas,

sugerindo ao receptor uma proposta inédita e, conseqüentemente, instituindo um novo *continuum*:

O texto estético implica um trabalho particular, qual seja, uma *manipulação da expressão*. Essa manipulação provoca (e é provocada por) um *reajustamento do conteúdo*. Essa dupla operação, produzindo um gênero de função sígnica altamente idiossincrática e original, vem refletir-se, de certa forma, nos códigos que servem de base à operação estética, provocando um processo de *mutação do código*. A operação completa, mesmo quando visa à natureza dos códigos, produz com freqüência um novo tipo de *visão de mundo* (p. 222, grifos do autor).

Nesse sentido, no que se refere ao trânsito da literatura brasileira, Lobato entende-o como marcado pelo *já dito*, pela *réplica*, ou seja, pela identificação e atualização de um código comum a emissores e receptores, assimilado pelo público e reproduzido com freqüência entre romancistas e poetas. O surgimento da invenção, por sua vez, escolhe como novo *continuum* o material ainda não difundido para os fins que propõe. É devidamente precodificado e sua interpretação conduz a instituição de novos códigos, imitados, a seguir, pelos escritores que os sucedem, como se nota no presente extrato de *Histórias de Tia Nastácia* (1937):

Sempre que um escritor lança uma obra *original*, com alguma *novidade* que caia no gosto do público, todos os maus escritores se metem a *usar e abusar daquele tema*. Quando aqui no Brasil apareceu “O Guarani” de José de Alencar, veio logo uma fúria de romances e contos de índios que não acabavam mais. Eram obras de pouco valor, imitações que o tempo varreu para o lixo com a vassoura do esquecimento. Só ficou “O Guarani” (HTN, p. 115, grifos nossos).

O debate sobre *réplica* se estende por todo o mencionado livro. Todavia, o autor se atém a uma particular modalidade, a *narrativa popular*, salientando que esta comporta ciclos em que se repetem determinadas estruturas. Com base em tal viés, ele acaba pontuando algumas semelhanças visualizadas entre os contos inscritos na citada esfera, em que predomina a nada inédita constância de figuras palacianas (reis, monarcas, príncipes...) e a circulação de animais pertencentes à fauna nacional (jabutis, onças, macacos...).

Além disso, convém afirmar que, para Lobato, as narrativas populares, que atravessavam gerações, alteravam-se continuamente e eram mais tarde registradas por filólogos ou estudiosos do folclore, caracterizavam-se como textos *menos artísticos* (HTN, p. 108, 110, 118, 122 e 126). Segundo o polemista, a recorrência a uma linguagem saturada de significação é o que realmente se sublinhava para avaliar o grau de esteticidade impregnado no objeto cultural, elemento que, como declara, inexistia em tais criações.

Quando problematiza as particularidades da *história da literatura local*, Lobato a entende, em princípio, como reflexo das tendências européias. Para ele, as técnicas até então empregadas na produção nacional, bem como o repertório de imagens, as construções rebuscadas, a seleção lexical e a retórica prolixa acabavam edificando um sistema cultural artificial que se distanciava da “língua nova elaborada no seio do povo” (CON, p. 04), plena de variações e, por conseguinte, solecismos e cacofonias.

Por conta disso, a literatura brasileira difundida até o final do século XVIII é compreendida pelo crítico como destituída de características que expressassem a identidade da nação: “Cá e lá, durante os primeiros séculos, não passamos de mero *transplante ibérico* em terras americanas; e se houve rápida diferenciação na vida social, muito lentamente se produziu a mesma na vida literária” (CON, p. 03, grifos nossos).

Para ele, a reação a esse quadro começaria a se delinear apenas com os indianistas românticos. Nessa linha, libertar-se-iam da tradição lusitana ainda dominante e acenariam novos caminhos no processo de gestação da obra. Lobato, entretanto, retifica que tal conjunto de escritores acabou, na prática, não propondo nenhum projeto inovador, contendo-se em somente absorver e reproduzir o que prevalecia no solo parisiense: “Foi erro dos indianistas substituir uma escola estrangeira por outra escola estrangeira disfarçada de nacional. Seus índios não são índios daqui; são negros cobreados, romanos de tez bronzeada, ficções universais, tipos arbitrários sem validade alguma” (op cit., p. 04).

Atendo-se a esse impasse, o criador do Jeca Tatu é categórico ao afirmar que um dos grandes obstáculos que impedia a expansão da literatura de seu país continuava residindo na fascinação que as elites insistiam em sustentar pelas letras européias:

Artistas de cultura unilateral, eternamente voltados para a França, como se o mundo fosse a França, deixaram de auscultar as ânsias estéticas da raça, para seguir servilmente os monumentos franceses. Daí nosso grande parnasianismo que o povo repudiou; e na novela de um psicologismo enfermo que nunca conseguiu interessar a ninguém. Explica-se deste modo a causa pela qual, apesar do brilho da literatura brasileira, a nação tão escassamente se interessa por ela, salvo os casos em que o escritor prescinde dessas influências malsãs e ressoa em harmonia com a alma popular (op cit., p. 07).

Observações semelhantes são lançadas a seguir, repudiando os modelos “importados” e reafirmando o nacionalismo que embasa suas convicções endereçadas à construção de uma produção autêntica, original e “genuinamente” brasileira:

Enquanto detivermos os olhos nos países de cultura mais avançada e adotarmos critérios de beleza em moda neles para adaptá-los aos nossos, nossa arte será um pueril arremedo, sem força para subsistir mais que o período de duração dessa moda. No dia, pois, em que tivermos a bela coragem de fazer-nos intérpretes da dor, da alegria, dos anelos, das aspirações vagas e de quanto sentimento passa pela alma de nossa gente, nossa literatura apresentará o estranho fulgor com que se apresentou nas letras universais a literatura de Tolstoi e de Dostoyewski (op cit., p. 09).

Análogo a isso, Lobato também infere que as obras em questão, pelo fato de se fecharem em expoentes franceses e jamais abarcarem o que a realidade do país oferecia, acabaram não se popularizando. Não obstante, o autor defende que o desenvolvimento da literatura e a sua penetração entre as diversas camadas sociais dependeria da adoção do “português bárbaro” (p. 07). O texto artístico, portanto, far-se-ia acessível apenas a partir do momento em que recuperasse a fala coloquial, com todas as suas irregularidades e múltiplas divergências do dialeto padrão.

A rigor, a análise que Lobato faz da história da literatura brasileira entremostra sua aversão ao estrangeirismo que embasou poetas e escritores representantes das correntes barroca, árcade e romântica. Tal aversão, contudo, não o impediria de se manifestar de maneira positiva com relação a alguns artistas que integravam a última vertente mencionada. Por isso, são incisivos em seus artigos os elogios endereçados a Gonçalves Dias, José de Alencar, Visconde de Taunay, Casimiro de Abreu e Castro Alves.

A legítima expressão de brasilidade será encontrada pelo criador de Emília somente na arte *realista / naturalista*. Instaurava-se aqui a busca por termos precisos, de significação clara, capazes de, *em tese*, atingir diferentes leitores. Termos que ganhariam relevo na ficção de Machado de Assis, tornando-o ponto de referência no período e alvo da grande admiração nutrida pelo literato ao longo de sua trajetória.

Paralelo a esse debate, Lobato também investe determinadas considerações a propósito da produção sul-americana. Nessa linha, o romancista a examina tendo como parâmetro a realidade de seu país, calcada, há séculos, nos ideais estrangeiros. Para ele, a literatura que surge na Argentina e no Uruguai consegue com sucesso se libertar das influências hispânicas e lançar mão de uma “arte personalíssima” (CON, p. 92), reveladora de sua “afirmação estética” (op cit).

Entendendo, portanto, o pensamento de Lobato face às especificidades da produção literária, resta somente acentuar que parte dos traços aqui delineados em sua concepção de literatura deve-se, em especial, à sua veia de pintor. Com efeito, como examina Moreira (1967), “vem daí, certamente, a preocupação de escolher o tom exato, a imagem mais nítida, mais vigorosa, mais expressiva. Esforçava-se Lobato por colocar a cena evocada ao alcance da visualização concreta do leitor – por ‘pintar com as palavras’, como ele próprio declarou” (p.11).

Tendo em vista o que foi explanado, constata-se que o conceito lobatiano de literatura se insere no projeto nacionalista defendido pelo intelectual, em que se sobrepõe – muito antes da célebre semana de 22 – o anseio de recuperar as raízes antropológicas locais nos diversos campos da narrativa e da lírica, a ruptura com o modelo europeu e a representação da fala coloquial na tessitura textual. Não obstante, vigora, também inédito em sua proposta, o modo com que aborda a imagem do destinatário, uma vez que, tanto na condição de escritor quanto na de editor, pretende seduzir o grande público com todos os artifícios das *cruzadas bibliográficas*.

2.4 - Narrativa

O termo *narrativa*, que abre a presente unidade, foi empregado englobando exclusivamente o *conto*, o *romance* e a *novela*. Partindo das proposições de Coelho (2000), define-se o conto como o registro de um momento significativo na vida do personagem. O romance conceitua-se como um “*universo organizado em torno de um sistema de valores coesos e unificados por um pensamento ordenador*” (p.73). Com relação à novela, é compreendida como “*uma longa narrativa estruturada por várias pequenas narrativas (independentes entre si), cuja unidade global é dada pela presença de um elemento coordenador: o herói, que vive as múltiplas aventuras, que se sucedem independentes umas das outras, válidas cada qual em si mesma*” (p.72).

Subsidiado por Cavaleiro (1955), Moreira (1967) discorre que, na produção de Monteiro Lobato, evidencia-se uma atenção maior ao conto. Justificando tal observação, o acadêmico defende, de maneira radical, que o que a obra lobatiana oferece de mais autêntico, de mais resistente, reside, com exceção dos títulos infanto-juvenis, nos três volumes de contos lançados pela Editora Brasiliense: *Urupês* (1918), *Cidades Mortas* (1919) e *Negrinha* (1920). Lobato publicou ainda sob inúmeras modalidades textuais, como prefácios, ensaios e romances, mas nada exerceria tanto impacto como os três primeiros escritos que iniciam o rol de livros endereçados ao leitor adulto.

Segundo Moreira, a proposta de uma narrativa sucinta caracterizava-se como uma das marcas do pensamento estético em questão. Em linhas gerais, o conto, “*ainda que centrada a estrutura num personagem, o interesse pela pessoa é meramente episódico, ou quando menos unilateral: o conto, em regra, não nos dá a-pessoa-inteira, mas a-pessoa-numa-situação, ou a-pessoa-vista-por-um-lado*” (p.09). O ficcionista, não obstante, era mestre em arquitetar situações inusitadas e em representar o lado mais saliente ou pitoresco das relações humanas. Ademais, Lobato se encontrava consciente de que o conto não consistia um território extremamente fácil, exigindo suprema dedicação por parte do autor: “*Ando frio com o conto. Acho um campo muito restrito, coisa só para grandes mestres. Engano pensar que por ser mais curto seja mais fácil, mais próprio de principiante*” (BG, p. 265, grifos nossos).

Por outro lado, Lobato visualizava em tal modalidade literária uma abertura expressiva para o comércio: “Tenho mais fé em contos do que romance, por que a preguiça nacional aumenta e o conto é mais curto” (BG, p. 206).

Inferiu Moreira que o literato sustentava uma concepção fiel ao paradigma clássico, que define o conto como uma “peça literária essencialmente narrativa, que de fato conte alguma coisa: uma história, no sentido tradicional do termo” (1967, p.10). Aliado a isso, Lobato portava como parâmetro os escritos de Kipling e Maupassant, os quais evitavam devaneios, digressões e elucubrações, em harmonia com sua particular visão de literatura: “O conto, para Lobato, deve extremar-se do ensaio, deve ter enredo, ‘com começo, meio e fim’” (MOREIRA, 1967, p.10).

O exposto dado pode ser devidamente apurado nos depoimentos do próprio intelectual, como se observa no trecho a seguir:

...quero contos como os de Maupassant ou Kipling, contos concentrados em que haja drama ou que deixam entrever dramas. Contos com perspectivas. Contos que façam o leitor interromper a leitura e olhar para uma mosca invisível, com olhos grandes, parados. Contos-estopins, deflagradores das coisas, das idéias, das imagens, dos desejos, de tudo quanto exista informe e sem expressão dentro do leitor. E conto que ele possa resumir e contar a um amigo – e que interesse a esse amigo (BG, p.244).

No afã por historietas que não fascinasse somente a receptores letrados, hábeis e instrumentalizados, mas a todos os possíveis destinatários, o autor de *O Presidente Negro* se encaminhava ao anedótico, aproximando algumas de suas ficções dos domínios da crônica.

Corroborando esses dados, Passiani (2003) acrescenta que a maneira direta e objetiva de escrever, destituída de ornamentos e excessos, visava basicamente a ampliar o número de possíveis consumidores. Para tanto, “preconizava-se uma estética dinâmica, um texto que se lê facilmente – e ao mesmo tempo em que leva o leitor à reflexão - , o cultivo de um estilo que refletisse uma oralidade tipicamente nacional, livre de imitações e da erudição basbaque” (p.154).

Atendo-se a essa conduta de Lobato, o escritor Jorge Amado (1982) registra que ele foi um dos mais completos contistas do Brasil, emulo de Machado de Assis

e Lima Barreto⁵². Assinala que sua ficção, pela popularidade que lhe é peculiar, angariou leitores e convocou a atenção de autores “para um gênero até então de pequena circulação nacional” (p. 56).

Debatendo sobre essa questão, Moreira atesta que os contos de Lobato congregam elementos que, dispostos, manejados e combinados com o fino senso de proporção, articulam-se em um todo sólido e equilibrado. Em seus enredos, no entanto, é possível notar uma inclinação maior ao tratamento de assuntos jocosos ou tragicômicos, “onde podia dar largas ao seu inegável talento satírico” (p. 10).

Montello (1967), por sua vez, declara que na prosa lobatiana há sempre um problema em debate ou o erigir de um protesto: “Ele não escreve pelo gosto exclusivo da composição literária. E sim para dar forma à sua insubmissão e ao seu não-conformismo. Lobato protestou no conto, como protestou no romance e no artigo de jornal” (p. 98).

Já Lucas (1983) assinala que a contribuição que o ficcionista ofereceu à modernização da mencionada categoria narrativa consistiu, grosso modo, em desliteralizar o texto. Tal procedimento implicava sérias dificuldades, as quais eram relatadas pelo intelectual desde a juventude e que podem ser averiguadas no texto “Como se escreve um conto” (1903)⁵³.

No que se refere ao romance, não há no conjunto de títulos lobatianos um volume tão intenso como no circuito do conto. Nas poucas reflexões localizadas sobre a citada esfera, o criador de Emília reitera seu conceito de *literatura sem aspas*, argumentando que o romance que surge no contexto histórico-social em que vive – o limiar do século XX – deve se desvencilhar de todos os ranços que caracterizam a tendência academicista: “No romance também é assim. Tudo que for inútil ao progressivo efeito central *pede foice e machado*. Podar, podar! Eis o grande segredo. Desbastar. O que fica eleva-se, ganha realce” (BG, p. 304, grifos nossos).

Como acontece no universo do romance, não há testemunhos que apresentem um desenvolvimento maior quanto à categoria *novela*, uma vez que, como se anunciou anteriormente, o enfoque de Lobato se dirige sempre ao conto.

⁵² São constantes as referências a esses dois autores entre as centenas de páginas do livro *A Barca de Gleyre* (1944).

⁵³ *Literatura do Minarete* (1948).

A fábula, por se inscrever na modalidade narrativa preferida pelo nobre ensaísta, torna-se objeto de profícuas projeções no mercado editorial brasileiro. Enveredando pelas trilhas de Esopo e La Fontaine e também coletando parte das historietas pertencentes ao folclore nacional e europeu, Lobato demonstra absoluta simpatia por essa forma simples de narrativa, chegando a pronunciar, em *As Aventuras de Hans Staden* (1927), que o fabulário constitui um campo que, devido à tradição secular que lhe é inerente, abarca grandiosa “sabedoria” (p. 81).

Convém ainda informar que, para o intelectual, a fábula não se define apenas por sua natureza simbólica, por transmitir certa moralidade ou tecer alusão à sociedade por intermédio de ações vividas por animais. Lobato compreende esta como uma escritura que opera com o fantástico, com o maravilhoso, com o que rompe com as fronteiras entre o real e o imaginário. Por isso, quando se detém no conceito de *mitologia*, apresenta-o como um conjunto de fábulas típico de cada povo, de cada nação, de cada cultura. É o que declara, precisamente, em *O Picapau Amarelo* (1939):

Há muitas mitologias, isto é, *coleção de fábulas* – uma para cada civilização. Há a mitologia grega, a mais rica de todas; Há a mitologia da Índia; Há a mitologia dos povos nórdicos; Há até a mitologia do Brasil, no qual vemos o Saci, o Caipora, a Mula-sem-cabeça, a Iara (p.34).

Nesse sentido, sua noção de *fábula* comporta a idéia de lenda, podendo se estender também ao apólogo, considerando que o sentido empregado por Lobato seja bastante vasto.

Frente ao painel aqui mapeado, é necessário corroborar que o posicionamento do escritor acerca de uma concepção e de um modelo de *narrativa* evita agregar experimentalismos, preconiza o enredo na esfera cronológica e o narrador heterodiegético, instaurando uma ordem que privilegia a *apresentação* (introdução do conflito), o *desenvolvimento* (peripécias envolvendo vários personagens) e o *desfecho* (resolução do impasse que motivara a ação). A trama, por sua vez, não contemplaria novos padrões que subvertissem essa estrutura freqüente na literatura brasileira do século XX –

haja vista que os experimentalismos nessa linha interfeririam no itinerário da recepção e não se fariam acessíveis à pluralidade de leitores com perfis distintos.

O projeto de Lobato, sempre evidenciando a intensa preocupação com o público e a difusão do livro, é erigido em um momento de transição entre a estética naturalista e os desígnios modernistas, chegando a assimilar aspectos dos dois movimentos.

Em razão disso, a ácida crítica inscreve-se em seus textos através do humor, como acontece na prosa machadiana. Moreira, inclusive, insiste na assertiva de que tal característica compreende um inegável legado do autor de *Dom Casmurro*, desdobrando-se na ficção lobatiana desde *Urupês* (1918), estendendo-se a *Os Doze Trabalhos de Hércules* (1944). Por outro lado, é nesse mesmo rol de títulos em que o autor adere, em especial na saga dos netos de Dona Benta, à antropofagia cultural. Como no prisma modernista, suas narrativas não apenas incorporavam, mas ofereciam uma releitura da tradição artística ocidental, abrangendo os contos de fadas, a mitologia greco-romana, os cartuns e os ícones de Hollywood, entre outros.

Encerrando a unidade, cabe assinalar que, em suas diferentes composições literárias, é nítido como o contista pratica tudo o que postulava no plano das idéias, em seu modelo teórico.

Como atesta Barroso (1959) na biografia argentina que lança sobre Lobato, são criações rubricadas pela originalidade de *estilo*, até então absolutamente *inédito*, e a agilidade com que chega aos leitores, bem como pela realidade quase fotográfica dos tipos brasileiros descritos (o malandro, o coronel, o cabloco...), a revolução proporcionada por meio da linguagem regionalista – em resposta às injunções acadêmicas – e a imponência quase pictórica do espaço que possibilita ao destinatário visualizar a cena.

Somando-se a esses elementos – a dicotomia *forma / conteúdo* ganha dinamismo significativo nos diálogos impressos. Como lembra Alvarez (1982), a velocidade com que se formulam e se sucedem demonstram a fértil capacidade do autor no desenvolvimento de episódios e personagens: “A atenção do leitor se concentra no corpo a corpo das palavras, ansiosa pelo desfecho do embate. A força do diálogo em Lobato é uma das ferramentas eficazes para a obtenção do resultado que ele procura atingir” (p.11).

Trata-se, ao lado de tudo o que foi explanado, de uma literatura mobilizada pelo objetivo de *formar leitores* – tendo em vista que as conjecturas até aqui explicitadas se insiram no bojo de reflexões dos ideólogos republicanos do início do século – sujeitos que insistiam na crença de que a educação, e em especial o livro, consistiam em eficientes instrumentos para o esclarecimento das “massas iletradas” e a conquista da equalização social.

2.5 – Poesia

Como se visualizou no tópico anterior, a obra de Monteiro Lobato centra-se na prosa, contemplando, de maneira intensiva, o conto, o que justifica o elevado número de testemunhos conferidos a esse campo. Não obliterando essa assertiva, o autor adere, em distintos momentos de sua vida, à *poesia*, dedicando-se a esta quando o amor por Maria Pureza da Natividade o instiga: “A súbita paixão por Maria Pureza, neta do Dr. Quirino, antigo professor de infância, vem trazer novo alento à monotonia de seu dia-a-dia. A mocinha fora passar férias na casa do avô, e Lobato, de tão enamorado, chega a cometer versos, alguns dos quais publicados no *Minarete*” (AZEVEDO et al. , 1997, p. 49). Além dos escritos sentimentais editados no citado semanário, destacam-se, outrossim, as epístolas enfeixadas em *Cartas de Amor* (1948), em que se revela o lirismo descomedido e a nada acanhada atenção à mulher almejada, dos festivos namoros às vésperas do matrimônio.

Contraditoriamente, o amor consistia uma temática secundária na densa literatura que começava a construir na final da década de 10. Como assegura Travassos (1972), Lobato era totalmente tímido, e demonstrava a mencionada característica, quando particularmente avaliava seus trabalhos, na visão de que a manifestação emocional traduzia a fraqueza, o ridículo. Por isso, não há em sua produção nenhuma cena passional, nenhuma pieguice: “O romântico não existe para ele. Tinha pudor de ser romântico. Sua prosa, entre amigos, jamais versou a mulher” (p. 71). E isso também vale para a vida, considerando que, em uma longa correspondência destinada a Rangel, em 1907, reserva apenas três linhas para anunciar seu casamento. Evitava, assim, conversar sobre questões afetivas, embora, como garante Travassos, houvesse vivido uma grande paixão ao lado de Purezinha.

Partindo desse quadro, convém esclarecer que Lobato define a *poeticidade* como expressão absoluta de sentimento que tem como finalidade tocar, enternecer e, nas palavras de Candido (1995), *humanizar* possíveis interlocutores. Não se materializa especificamente em versos, mas em qualquer plano visual – imagens, movimentos, objetos, etc – o que confere à sua concepção uma inegável amplitude. É o que denota e conota o conto “O Jardineiro Timóteo”, que compõe o volume *Negrinha* (1921). Aqui, trata das minúcias de um primoroso jardim, cuja organização, intencionalmente planejada, insere o *visitante* em uma experiência estética, catártica. Intercala-se, sutilmente, uma analogia sobre a relação entre o *leitor* e o *texto poético*, e, ao mesmo tempo, uma nítida consciência acerca do processo de escritura e representação poética.

No plano da *história da literatura*, o ficcionista vivencia o período de ascensão, consolidação e crítica do paradigma parnasiano, filiado à tendência naturalista. Acompanha, paralelamente, o desabrochar da proposta modernista, marcada pelo humor, o uso do verso livre, a metalinguagem, a aproximação com a linguagem da prosa e a incorporação do cotidiano. Demonstra apreciar certos *adornos na construção lingüística*, mas nada conduzido aos *extremos* como no aporte academicista.

Essa reflexão já se inscreve na adaptação do clássico de James Barrie, *Peter Pan* (1930), em que Dona Benta explica à jovem Narizinho que certos textos estão repletos de expressões poéticas, de “enfeites da linguagem” que produzem ambigüidades, em congruência com o que os formalistas denominam *literariedade*. De acordo com Jakobson (1969), a esfera poética abarca um vínculo autoconsciente da linguagem para consigo mesma. “No poético, o signo é deslocado de seu objeto: a relação habitual entre signo e referente é modificada, o que permite ao signo uma certa independência como objeto de valor em si” (EAGLETON, 1985, p. 135).

Em *A Chave do Tamanho* (1942), Lobato recupera essas pontuações, estendendo um pouco mais o debate. Apresenta a escritura poética como objeto cultural de natureza artística, respaldando-se no fato desta agregar artifícios na linguagem revestidos de *efeito de estranhamento*, e *não apenas aspectos estruturais como verso, estrofe, métrica ou rima*.

- ...Os tais poetas, por exemplo. Que é que fazem senão mentir? Ontem à noite a senhora nos leu aquela poesia de Castro Alves que termina assim:

“Andrada! Arranca esse pendão dos ares!

Colombo! Fecha a porta dos teus mares!”

Tudo mentira. Como é que esse poeta manda o Andrada, que já morreu, arrancar uma bandeira dos ares, e ainda que houvesse, bandeira não é dente que se arranque? Bandeira desce do pau pela cordinha. E como é que esse poeta, um soldado raso, se atreve a dar ordens a Colombo, um almirante? E como é que manda Colombo fechar a “porta dos teus mares”, se o mar não tem porta e Colombo nunca teve mares – quem tem mares é a Terra?

Dona Benta suspirou.

-*Modos de dizer, Emília. Sem esses modos de dizer, aos quais chamamos “imagens poéticas”, Castro Alves não podia fazer versos.*

-Mas é ou não mentir? (CT, p. 262, grifos nossos).

Quando defende a assertiva de que a poesia não é modelada por uma “linguagem pragmática”, visto que explora as múltiplas possibilidades de construção lingüística a partir da articulação entre denotação e conotação, Lobato chama a atenção para a especificidade da *organização interna* da escritura, a qual, de acordo com os estudos literários contemporâneos, contemplaria os níveis visual, fônico, léxico, morfossintático e semântico. Todavia, convém lembrar que ele sempre rejeita expressões rançosas ou excessivas no rebuscar, que reportam ao prisma romântico ou obscurecem os sentidos do texto.

Definida, então, a criação poética com base nessa organização interna, e não em sua estrutura, o escritor, debruçando-se sobre o processo de operacionalização da matéria literária, declara que a produção dessa natureza emerge da sensibilidade, da acuidade, da leitura que se faz da vida por meio da arte, e não apenas da técnica:

O homem frio que, senhor da cultura e sabedor da técnica, compõe um poema, por maiores belezas que nele derrame, será *um retórico, um orador – poeta é que não.*

E não, porque seus versos foram compostos ao invés de brotarem lógicos, no incoercível da flor que vem da planta, do perfume que sai da flor, da ebridade que emana o perfume.

O verdadeiro poeta é um eterno soar de cordas que nele são bordões e primas, afinadíssimos, tensos de estalar, e no vulgo são calabres grossos e bambos (ITJ, p. 90).

Esse mote é exaltado no parágrafo seguinte, o que permite inferir que sua concepção se apóia, exclusivamente, na tendência *lírico-intimista*, em que se sobrepõe o confessional, o temperamento do artista, mesclado à alta intensidade dramática. Não está em cogitação uma pluralidade de linhas temáticas ou estilísticas como no território da narrativa, que abarca o forte acervo folclórico, o satírico e o registro da realidade brasileira: “Não é retórica a poesia, nem eloquência. É dor. Dor estilizada, dor de amor, dor de saudades, dor de esperanças, dor de ilusões murchas, dor de anseios vagos, dor da impotência, dor do inexprimível” (IJT, p. 90).

No que diz respeito à *edição e recepção* de poesias no âmbito nacional, o ensaísta, mapeando a situação histórico-social do contexto em que se insere – o início do século XX – pronuncia: “A produção poética do Brasil é *maior* que a do café, cacau e borracha. Infelizmente, como não é gênero exportável, *encalha*, desvaloriza-se, não contribuindo senão para a prosperidade das fábricas de papel e tipografias” (CAC, p. 36, grifos nossos).

Avaliando a circulação de textos poéticos com os mesmos parâmetros adotados para analisar o trânsito da mercadoria no país, Lobato apresenta conclusões não muito animadoras que espelham o problema da qualidade do material disponível e, por conseguinte, do baixo consumo. Agrega-se aqui a visão de literatura como *sistema de obras ligadas por denominadores comuns* (Cf. CANDIDO, 1959), uma vez que seu desenvolvimento, consolidação e autonomia dependem da constituição e extensão do público alocutário, bem como de uma tradição mantida ao longo do tempo.

Ao adicionar essa observação, cabe retomar e avançar um pouco mais na escritura lobatiana:

Surgem versos de variados tipos, oscilantes da escolha ordinária ao *good average*. A maioria não chega à escolha, é palha de café donde nem um químico como o Sr. Batista de Andrade consegue extrair o alcolzinho de um talento meão ou a mania de um pronome bem colocado. Outros não desonram de todo o Parnaso e hão de ser lidos pela cozinheira de Apolo, pelo menos. Outros raríssimos,

destacam-se com fulgor do gênero “noventa e nove por cento”, para subir às estantes como puríssimas obras de arte, das verdadeiras (CAC, p.36).

O receio de Lobato, como insinua o ensaio “Sobre poesia e poetas”⁵⁴ (1978), deve-se à preocupação em lançar produtos para o consumo, evitando possíveis “encalhes”. Assim, identifica três tipos de livros em voga no mercado editorial local: o primeiro, com claros problemas formais e estruturais; o segundo, com todo o esmero parnasiano, atendendo a minorias significativas; e o terceiro, com poucos títulos expressivos, constituindo aquele que, para o ficcionista, abrangia ampla possibilidade de atender a massa, sendo por esta devidamente fruída.

Em última análise, é pertinente ratificar que Lobato trabalha com a categoria conceitual *poesia* no sentido de *literariedade*⁵⁵, e por isso não a limita a uma composição formada exclusivamente por versos e estrofes. Nesse sentido, dada a vasta extensão do termo, acaba também incluindo a prosa.

Logo, edificando uma imponente produção sobre os alicerces do conto e do que rotula como *literatura infanto-juvenil*, Lobato, a partir da *narração*, inclina-se para as criações poéticas recorrendo ao lirismo moderado, sem os excessos acadêmicos que tanto rejeitara. Em outras palavras, não se fixou à arte de escrever em versos, mas deu margem a artigos e historietas revestidos de *poeticidade*. É o que faz em *Peter Pan* (1930), *Dom Quixote das Crianças* (1936) e *Os Doze Trabalhos de Hércules* (1944) – apenas para citar alguns títulos – adaptando, parodiando e reconstruindo clássicos em face de uma organização textual que encaminha o leitor ao prazer estético.

2.6 – Autor

⁵⁴ Lobato publica três artigos com esse mesmo título nos anos de 1916, 1917 e 1922. Todos se encontram devidamente disponibilizados em *Conferências, Artigos e Crônicas* (1948).

⁵⁵ O vocábulo “literariedade”, reportando aos formalistas, abarcava os modos especiais de elaboração e emprego da linguagem, caracterizada por um desvio frente às ocorrências mais corriqueiras. Nesse sentido, a literariedade, como asseguram Eagleton (1985) e Compagnon (2003), bem como Aguiar e Bordini (1993), não resultaria da utilização de elementos lingüísticos próprios, mas de uma organização diferente dos mesmos materiais lingüísticos cotidianos. Acarretaria, conseqüentemente, um sistema de signos autônomos em relação à realidade exterior.

Como atesta Azevedo, Camargos e Sacchetta (1997), Monteiro Lobato preservava um estilo inconfundível – simples e direto – manejando a palavra escrita como instrumento eficaz de comunicação. Nessa atitude, estabelecia sua identidade literária em harmonia com o que Leo Vaz, seu companheiro de redação, apregoara:

É escritor o sujeito que escreve espontaneamente coisas, em primeiro lugar, por um impulso artístico mais ou menos incoercível, tangido por uma natural aptidão para as imaginar, concatenar e contar, e em um segundo, pelo prazer intelectual de ir fixando e dando forma perdurável a idéias, impressões, emoções, reminiscências... (VAZ apud AZEVEDO, et al., 1997, p. 101).

Enquadrando-se, de maneira categórica, no que o amigo postulara, Lobato visualizava o livro como objeto revestido de absoluta responsabilidade, pois despertava a consciência social e criava novos padrões de comportamento coletivo sem a imposição de juízos definitivos.

Sua versatilidade como escritor, missivista e ensaísta edificaram a imagem de um autor comprometido com o programa de formar um sentimento nacionalista que se contrapusesse à importação de modas no território das diversas expressões artísticas. Em outras palavras, vigora no texto lobatiano o anseio de dissuadir os demais ficcionistas, para que se voltassem à própria realidade cultural do país.

Adicionado a isso, Lobato ainda legitimava o mote do *escritor em sintonia com as questões políticas de sua época*, ou seja, valorizava os profissionais militantes, ativistas, engajados, jamais alienados:

Monteiro Lobato foi um pioneiro, um abridor de caminhos, ao retratar o Jeca Tatu, ao criar a grande indústria livreira no país, ao colocar sua prosa viva e colorida a serviço da campanha de saneamento do país, ao conscientizar o Brasil da importância fundamental da criação da indústria siderúrgica e da indústria petrolífera nacionais e ao assumir uma posição corajosa e generosa em face das injustiças sociais (BRUNO, 1982, p.80).

Como lembra Ruth Lobato no instigante artigo *Álbum de Família* (1982), havia uma preocupação latente em seu pai no que diz respeito à linguagem configurada nos textos em circulação. A mencionada declaração permite deduzir que o

literato avaliava o escritor tendo como parâmetro não apenas o conteúdo desenvolvido – que em geral se encaminhava à contundente crítica social – mas, sobretudo, o aspecto formal, a precisão no termo, a clareza na expressão. Nesse sentido, o criador de Jeca Tatu rejeitava o romancista ou poeta não-naturalista, cuja linguagem só seria compreendida pelo próprio artista. O Modernismo, por conseguinte, viria de encontro ao posicionamento lobatiano, uma vez que a obra se fecharia e não atingiria leitores comuns, desconhecedores daquele código.

Especificamente em *Onda Verde* (1921), Monteiro Lobato torna explícito seu pensamento acerca do que julga importante em um autor, em congruência com que discorreu anteriormente:

Em matéria de escritores, temo-los de duas categorias: a dos *necessários* e a dos *inúteis*. Uns revelam o país a si próprio, bem vendo, bem sentindo, bem reproduzindo os estados d’alma e de corpo da brasileira coisa e da brasileira gente; outros tomam o tempo dos ocupados com uma arte pela arte singularmente pulha (OV, p. 48).

Refletindo sobre a atuação de alguns romancistas, Lobato caracteriza-os com o adjetivo *necessário*. Aqui, insiste na idéia de que estes serão capazes de elaborar textos dotados de determinado sentimento de brasilidade, em conexão com o aporte nacionalista de que é adepto. Por outro lado, recusa partidários de qualquer proposta que destoe, de modo acentuado, de seu projeto. A estes, Lobato desqualifica como *escritores menores*.

No que concerne ao *processo de criação*, o responsável por *Urupês*, com base em suas memoráveis experiências, não omite o caráter árduo dessa prática, as dificuldades que envolvem a organização de idéias, a tessitura do enredo e a seleção de vocábulos exatos. É o que confessa em uma das correspondências⁵⁶ agrupadas em *A Barca de Gleyre* (1944), quando, recuperando suas leituras de Araripe Jr., transfere exclusivamente à figura do *ficcionista*, ao seu *labor contínuo*, à sua “cerebração

⁵⁶ “Guarde isso do Araripe Jr: ‘Milton um dia, defendendo a sua estética, disse: *Poet must be a true poem*. Com isto, quis dizer que a obra literária não é uma pura resultante desse organismo, pode ser tudo, menos obra artística. As verdadeiras regras estão no sangue, nos nervos, na estrutura do indivíduo, na *cerebração inconsciente*’” (1915, p. 47, grifos nossos).

inconsciente” (1915, p. 47), o mérito em edificar textos que consigam permanecer no tempo.

É essencial esclarecer, no entanto, que quando Lobato emprega o substantivo *escritor*, não se reporta unicamente ao cânone, mas também ao novato, ao anônimo, ao desconhecido. Por isso, quando se dedica à *Revista do Brasil*, frisa seus anseios em acolher os referidos artistas, divulgando-lhes a produção e procurando favorecer a plena florescência dessas vocações estéticas (AZEVEDO, et al, 1997, p.120).

Paralelo a isso, o criador de Emília acaba idealizando em suas orientações a *performance* de um *autor-modelo*. Este, de acordo com os registros lobatianos, revela-se na capacidade de tecer escrituras que conseguissem ser inteligíveis ao grande público. Para tanto, lançaria mão de uma fórmula narrativa específica, a fim de garantir a adesão de uma pluralidade de receptores, contemplando, inclusive, os mais humildes.

A leitura, portanto, configurada como fenômeno típico de elevadas camadas sociais, ganha contornos com a proposta do intelectual paulista. Abre-se plenamente para a democratização da cultura, tendo em vista que, como já diagnosticara em *América* (1932), o progresso seria resultado imediato da educação: “Um país se faz com homens e livros” (Am, p. 45).

Finalmente, resta sublinhar que o empresário possuía total certeza de que o *nome* do artista funcionava como uma marca, uma estratégia de *marketing*, um eloqüente argumento no mercado das letras. Assim, antes de se firmar como contista com *Urupês* (1918), conquista um número cada vez maior de destinatários a partir dos artigos que publicava periodicamente. Nessa direção, edita textos assinados por romancistas conhecidos pela *massa* ou iniciantes com a devida apreciação crítica de renomados especialistas como João Ribeiro, Coelho Neto, Tristão de Ataíde e Afonso Celso. Em linhas gerais, é nítido o interesse em trabalhar com novos talentos ou ícones familiares ao brasileiro, popularizando o nome do escritor no decurso das cruzadas literárias.

2.7 – Título

Segundo Eco (1985), o título comporta a *chave interpretativa* para a compilação de qualquer escritura. Nesse sentido, observa-se que algumas denominações se restringem ao nome do herói epônimo, como, no caso, *As Aventuras de Robson Crusóé* (1719), de D. Defoe, *Madame Bovary* (1857), de G. Flaubert, ou, no âmbito nacional, *Tieta do Agreste* (1977), de J. Amado. Em outras situações, contudo, o autor estabelece um jogo com o leitor. Dumas, por exemplo, em *Os Três Mosqueteiros* (1844), tece o itinerário do quarto.

Assim, refletindo acerca da polissemia entranhada no título, Eco pontua que este deve confundir as idéias do leitor e nunca discipliná-las. Em torno disso, pondera que nada mais consola um romancista ou poeta do que as novas leituras desencadeadas por sua obra.

Após esses comentários preliminares, doravante suscitaremos o posicionamento de Monteiro Lobato ante a presente questão.

Para o intelectual paulista, provavelmente o título se impõe na publicação também na condição de *chave interpretativa*, na mesma dimensão assegurada pelo semiótico italiano. Entretanto, Lobato se afasta de Eco ao pensar no mesmo como artifício nos negócios editoriais, conforme o conceito de que o livro, por se inserir na lógica capitalista, era regido pelas leis de mercado. O título sugestivo, simples, claro e fácil de ser memorizado se fazia mister para garantir o emplacar de determinado texto, transportando-o ao sucesso. Tratava-se de um critério incorporado pelo criador da família Encerrabodes, e emitido no clássico *O Picapau Amarelo* (1939): “Os títulos devem ser curtos, senão ninguém decora. Veja *Os Lusíadas*, *A Ilíada*, *A Odisséia*, *O Inferno*, *A Eneida*” (p.54).

A relação entre a denominação da produção e as expectativas da população, suas preferências, seus pré-conceitos diante da desconhecida narrativa ou da nova coletânea de poemas, já são observadas pelo empresário no ensejo de lançamento de sua primeira grande obra, *Urupês* (1918), que teve alterado o título original, *Doze Mortes Trágicas*, em meio às possibilidades de não encontrar ampla aceitação entre o público da época.

No caso de *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* (1919), de Lima Barreto, Lobato mais uma vez se fixa na questão do título e a polemiza para justificar o fracasso da citada obra no mercado nacional. Para ele, o título em debate não era “psicologicamente comercial”, visto que insinuava a biografia de um suposto desconhecido.

Trabalhando, assim, com títulos que oscilavam entre os que se limitavam ao protagonista epônimo e os que estabeleciam um instigante jogo com o leitor, verifica-se, nos dois casos, a opção de Lobato pela *concisão*, por enunciados *curtos*. Em coerência com essa norma, ressaltam-se os exemplares impressos em sua gráfica e divulgados em significativa parte do território nacional: *Saudade* (1919), de Tales de Andrade, *O Professor Jeremias* (1920), de Leo Vaz, *Vida Ociosa* (1920), de Godofredo Rangel, *O Crime do Estudante Batista* (1922), de Ribeiro Couto, *Crepúsculo* (1923), de Moacyr Chagas, *Sonetaços* (1923), de Raul de Freitas e *Padre Eusébio* (1923), de Antonio Celestino, entre outros. Ainda nessa linha, realçam-se as próprias narrativas do autor, cujas designações escolhidas obedeciam rigorosamente aos mencionados critérios.

2.8 - Personagem

Monteiro Lobato apregoa que, no processo de composição do *personagem*, o ficcionista sempre recorre ao seu cotidiano, às experiências empíricas ou às recordações que o remetem a sujeitos que povoaram sua infância ou adolescência. É o que revela em uma entrevista concedida a Silveira Peixoto, incluída em *Prefácios e Entrevistas* (1946), em que assume que Dona Benta foi inspirada na avó do amigo Pedro Castro, enquanto Tia Nastácia foi gerada com base na ama de seu filho Edgard.

As criaturas fictícias para Lobato, inclusive, deveriam ser não só tangíveis, mas reconhecíveis e identificáveis no universo do público, o que garantiria ao livro fartas tiragens. Desse modo, cita, especificamente em *Miscelânea* (1923), o depoimento de Kathleen Norris, que, cotejando Shakespeare, infere que sua popularidade se devia ao fato de, em seus textos, ter humanizado reis e rainhas “ao nível da gente comuníssima ao redor dele” (p.156).

Solidária a essa abordagem, Coelho (2000) define *personagem* como “a transfiguração de uma realidade humana (existente no plano comum da vida ou num plano imaginário) transposta para o plano da realidade estética (ou literária)”(p.74). Evocando a origem do termo, explica que este é oriundo do vocábulo latino *persona*, “nome com que os romanos designavam as máscaras usadas pelos atores gregos em suas representações teatrais” (p.74). Estas “se faziam ao ar livre, em imensos anfiteatros”, caracterizando-se por, a partir do disfarce, elevar a figura do ator, ampliando-lhe a “voz ou a postura” (p.75).

A esse respeito, a produção de Lobato agregaria personagens *planos* – usando a categoria de Forster – ou *tipos* – nas proposições de Coelho - nítidos para o leitor por corresponderem a uma função ou estado social (o coronel, o caipira, o delegado etc.), construídos, na maioria das vezes, por meio do estereótipo. Paralelamente, vigoram personagens *redondos* ou *caráter*, que remetem a comportamentos ou padrões morais (como o suíno Rabicó e o gato Félix, entre outros). Nessa perspectiva, há ainda um terceiro grupo que ocuparia um espaço intermediário entre uma ou outra modalidade, ganhando relevo na polêmica imagem de Emília.

Obviamente não há uma linha demarcatória que seja precisa e rígida entre essas categorias. Um personagem permanece *tipo* quando sua atuação na história se limita à superfície das relações humanas. Pode passar a *caráter* quando tal atuação se torna mais complexa e se aprofunda no questionamento dos *valores compartilhados pela coletividade*. Um eloqüente exemplo dessa transição de um eixo para outro se encontra no desempenho do astucioso *Dom Quixote*. Aparentemente um tipo caricatural dos “cavaleiros andantes” das novelas de cavalaria medieval, transforma-se no decorrer da trama em um dos mais ricos *personagens-caráter* da literatura universal – o que, sem dúvida, deve-se à genialidade com que Cervantes o criou (COELHO, 2000, p. 76).

Nesse ponto, cumpre salientar que Lobato, como outros escritores latino-americanos do século XX, foi um exímio leitor das aventuras de Alonso Quijano, revisitando o texto espanhol em diferentes momentos de sua obra. Por essa razão, a referência ininterrupta ao Cavaleiro da Triste Figura permeia todo o ciclo do *Sítio do Picapau Amarelo*. O personagem é apresentado em *Dom Quixote das Crianças* (1936), sendo mencionado em *Memórias de Emília* (1936). Posteriormente ressurge em *O Picapau*

Amarelo (1939), aparecendo mais uma vez entre os comentários do narrador heterodiegético de *Histórias Diversas* (1947). Além disso, é possível inferir que alguns recursos empregados por Cervantes foram assimilados pelo ficcionista brasileiro, em especial no que concerne ao processo de elaboração e desenvolvimento de *personagens leitores*⁵⁷ que, como Dom Quixote, se transformam em virtude da interação com livros. Com efeito, quando Candido (1963) afirma que a natureza do personagem “depende em parte da concepção que preside o romance e das intenções do romancista” (p.53), o crítico reforça a idéia de que o ser fictício se encontra ligado ao projeto do autor, ao seu pensamento estético.

Concomitante a isso, quando Lobato se ocupa em definir a especificidade dos sujeitos imaginários que povoam a literatura, predomina em seu relato o fato de que estes, por se manterem em constante diálogo com o público, gozavam do poder de prevalecer no tempo. Nesse ponto, a referencia maior de Lobato se encontra no cavaleiro da triste figura, cujas peripécias atravessaram os séculos emocionando sucessivas gerações.

-Gente é gente, você sabe, não preciso explicar. E personagem é uma coisa muito mais gente, porque gente morre e os personagens não morrem, são imortais, eternos. D. Quixote, por exemplo. Existe desde o tempo de Cervantes, e existirá enquanto houver humanidade. Se fosse gente, já teria morrido há muito tempo e ninguém mais lembrava dele. Quem se lembra dos fidalgos – gente do tempo de Cervantes? Todos morreram, desapareceram da memória dos homens. Mas D. Quixote e Sancho, que são dessa mesma era, continuam perfeitamente vivos, são citados a toda hora, não morreram nem morrerão nunca. Por quê? Porque são PERSONAGENS (HD, p.76).

Extraído de *Histórias Diversas* (1947), a citação acentua a *natureza do personagem*, constatada em sua permanência entre as décadas e, igualmente, na consciência de que sua vida se encontra no mundo das palavras, no campo da linguagem. Por essa razão, por mais que se busque representá-lo em gravuras, fantoches, brinquedos ou outras caracterizações, ele nunca existirá fora do papel.

⁵⁷ As referências aos *personagens leitores* nas narrativas infanto-juvenis lobatianas podem ser averiguadas tanto nos escritos de Alencar (2004) quanto nos de Lajolo (2008).

Tendo em vista esse painel, resta apenas lembrar que Lobato foi responsável por uma incomum galeria de *atores* que agrega do malandro, com Jeca Tatu, ao quixotesco, com Emília. Nesse amplo rol, instaura-se uma *dialética* latente na essência de alguns personagens, uma vez que estes não se exibem ao leitor como definitivos, acabados, concluídos, mas em incessante transformação e, em especial na esfera infanto-juvenil, alterados em razão de determinado *livro*, de determinada *narrativa*, de determinada *leitura*.

2.9 – Crítica

Assevera Candido (1959) que o propósito da crítica literária consiste no trabalho construtivo de pesquisa, informação e exegese. Não obstante, insiste:

Em face do texto, surgem no nosso espírito certos estados de prazer, tristeza, constatação, reprovação, serenidade, simples interesse. Estas impressões são preliminares importantes, o crítico tem de experimentá-las e deve manifestá-las, pois elas representam a dose necessária do arbítrio, que define a sua visão pessoal (p.32).

A crítica, portanto, configurar-se-ia na tessitura da análise do objeto estético, materializando-se no esforço do estudioso em compreender a obra para, a seguir, interpretá-la e explicá-la adequadamente. Em seu percurso pelo século XX, manter-se-ia em conexão com as orientações teóricas que vigoram em peculiares momentos, preconizando as leituras de perspectiva imanente ou, *a posteriori*, valorizando o âmbito diacrônico do texto.

Vivendo em um período de reflexão e não de ruptura drástica do cânone hegemônico construído pelos pós-românticos, que estavam preocupados com a consolidação de uma literatura que representasse a identidade da nação recém-surgida após a independência política de 1822, Monteiro Lobato chama a atenção para a diversidade paradigmática que comporta o rol de textos que lhe são contemporâneos. É o que exprime em *Emília no País da Gramática* (1934), lapidando um mordaz questionamento às escolhas das *autoridades especialistas* a respeito de particulares modelos do passado que reportavam ao que entendiam por *brasilidade*.

Comungando do mesmo nacionalismo sublinhado pelos críticos, mas enveredando por outros caminhos, Lobato acreditava que o elo entre a arte e a realidade local deveria contemplar, sobretudo, o *plano da linguagem*, o que justifica a opção por escritores novos e de notória aceitação entre as massas, ou as traduções, *à sua moda*, de gênios da literatura universal.

-Os *entendidos* chamam *clássicos* aos *escritores antigos*, como o Padre Antonio Vieira, Frei Luis de Souza, Padre Manoel Bernardes e outros. Para os carrancas quem não escreve como eles está errado.

Mas isso é curteza de vistas. Esses homens foram bons escritores no seu tempo. Se aparecessem agora seriam os primeiros a mudar, ou a adotar a língua de hoje para serem entendidos (EPG, p. 43, grifos nossos).

O exposto posicionamento, no entanto, não corrobora a formulação da hipótese de que o contista rejeitasse as contribuições da crítica. Ele as respeitava muito, como se explicita no extrato de *Histórias do Mundo para Crianças* (1933): “Críticos são os *homens sabidos* que nos dizem o que é bom e o que não presta. São os nossos cicerones, ou *guias*, em assunto de arte” (p. 139, grifos nossos).

Enfim, paralelo a isso, é oportuno reiterar que Lobato atuou na década de 10 como um reverenciado crítico de arte, pautado em um projeto nacionalista e subsidiado pelos princípios do Naturalismo. Princípios estes que aplicaria não só em suas impressões de leitura, registradas no farto material epistolar que deixou às gerações subseqüentes, mas também na formulação de argumentos para se posicionar perante o que a crítica local pontuava quanto aos textos em circulação.

No entanto, as orientações naturalistas em destaque não o impediram de interagir⁵⁸ com o grupo modernista. A maior evidencia disso reside no fato de Lobato considerar o poeta Ronald de Carvalho como o mais coerente crítico de arte de sua época, digno de total apreço:

⁵⁸ Evitando um rompimento drástico ou uma relação conturbada, Lobato e os modernistas mantinham um vínculo norteado pelo bom senso, a diplomacia e a flexibilidade. Frente a isso, é interessante realçar que o criador do *Sítio do Picapau Amarelo* jamais preservou uma inimizade radical e nem mesmo deixou de se aproximar de Oswald de Andrade, Anita Malfatti ou Vitor Brecheret – como discurremos no capítulo anterior.

Dos que anteriormente estudaram nossa literatura, um, Romero, teve o grave defeito de não ser artista e como crítico sacrificar muito à tendência agressiva do seu temperamento; outro, Veríssimo, foi um espírito pesado e um tanto incompreensivo. Romero irrita muitas vezes e Veríssimo é de difícil ingestão. Ronald vem com sua obra, não desbancá-los – que cada um exerceu um determinado papel – mas formar ao lado como o representante da justa medida, do equilíbrio, da finura e da compreensão. Podemos, portanto, dizer, hoje, que a história da literatura brasileira foi escrita finalmente – e superiormente escrita (CON, p. 15).

Valendo-se da publicação *Pequena História da Literatura Brasileira*⁵⁹ (1919), o criador de Narizinho assinala a postura didática de Carvalho no trato com a produção nacional, tendo em vista que ele a divide em três distintos momentos: o período de formação (1500 - 1750), o período de transformação (1750 – 1830) e o período autônomo (1830 - 1925).

O depoimento supracitado, encerrando essa unidade, permite ainda inferir que Lobato, na condição de arguto leitor, ocupava-se também em avaliar a crítica especializada. Para esse fim, apropriava-se dos mesmos critérios empregados para julgar contos, novelas e romances, ou seja, a capacidade de redigir textos claros, objetivos e revestidos de dinamismo, distantes de qualquer monumentalidade retórica. Facultaria ao destinatário, desse modo, a possibilidade de percorrer um ensaio teórico com a mesma empolgação que teria se estivesse diante de uma obra de ficção.

2.10 – Mercado

A atuação de Monteiro Lobato como editor teve papel preponderante no processo de desenvolvimento da literatura enquanto sistema no Brasil. A rigor, a presente atividade começou após o lançamento de seus dois primeiros livros: *O Saci Pererê: Resultado de um Inquérito* (1918) e *Urupês* (1918). Lobato, assim, se tornou editor depois

⁵⁹ Considerando que a primeira edição deu-se em 1919, é importante salientar que trabalhamos com um exemplar de 1982 (Cf. Referências Bibliográficas).

da experiência de autor publicado, o que certamente contribuiu para a ampliação dos seus negócios e para o trato com os demais escritores. Para eles, conversar com Lobato significava, antes de tudo, interagir com um respeitado colega de profissão.

Travassos (1974) informa que o literato, ao tomar contato com a impressão de livros, observou que as oficinas existentes no país eram de pequeno porte e mal aparelhadas, visto que significativa parte dos títulos era publicada pela Lello e Irmão, do Porto, e, conseqüentemente, oriunda de Portugal.

Percorrendo os aspectos históricos dessa questão, constata-se que, em 1918, pouco depois de adquirida a *Revista do Brasil*, Lobato agregou ao periódico a ação editorial. Em 1919, o escritor optou por continuar a mencionada atividade em uma empresa independente, denominada Olegário Ribeiro, Lobato e Cia. Mais tarde, em 1920, estruturou a editora Monteiro Lobato e Cia – depois Companhia Gráfica Monteiro Lobato, que começou a operar em julho de 1920.

Assim, ao descobrir um público latente, constituindo um filão raramente explorado, Lobato, de forma pioneira, passou a tratar o livro como *mercadoria*, como se observa na declaração apresentada em 1920 entre as páginas de *A Barca de Gleyre* (1944): “Faço livros e vendo-os porque há *mercado para a mercadoria*; exatamente o negócio do que faz vassouras e vende-as, do que faz chouriços e vende-os” (p. 211, grifos nossos). Nas correspondências anteriores, não obstante, já deixava claro ao interlocutor Rangel seu posicionamento em face da exposta temática, ora mostrando-se esperançoso com os negócios, ora firmando-se desencorajado: “É preciso que a literatura *renda* ao menos para o papel, a tinta e os selos” (1909, p. 239, grifo nosso); “Quanto a ganhar dinheiro com livro, e essas esperanças de criar um nome “vendável”, uma marca de fábrica que tenha saída, varra isso da cabeça. *Tão cedo o livro não será negócio de dar dinheiro no Brasil*” (1911, p. 300, grifo nosso); “Vendem-se bem porcos de ceva e milho – que está a sete mil reis o alqueire, um preço. Letras, é mentira. *Nunca se vendeu bem um livro nesse país*, exceto os pornográficos” (1916, p. 123, grifos nossos); “*O Saci é um livro sui generis* –para crianças, para gente grande fina ou burra, para sábios folclóricos; *ninguém escapa. Dará dinheiro*” (1917, p.152, grifos nossos).

Esclarecem Arroyo (1968), Hallewell (1985) e Azevedo, Camargos e Sacchetta (1997) que o profissional Octales Marcondes Ferreira foi um dos grandes cúmplices na viabilização do sucesso de Lobato como editor. Juntos, inovaram no ato de comercializar livros. Perceberam que não bastava a recomendação verbal do livreiro para que uma clientela – ainda que limitada – se interessasse em adquiri-los. Atiraram-se então em uma ampla publicidade pelos jornais. Para que as narrativas ou poesias pudessem vender exacerbadamente, superando expectativas e delineando saldos positivos, era mister que fossem anunciadas em vários meios de comunicação, o que implicava, outrossim, elevados gastos.

O empenho da dupla já se efetivava nas capas dos livros que lançavam, pois sabiam que as mesmas se faziam necessárias para a conquista do leitor. A força persuasiva da imagem, do desenho, das cores, do jogo de luz e sombra mostrava-se decisiva para a adesão do público e a promoção das vendas. A capa típica do início do século consistia na reprodução de caracteres tipográficos pertencentes à folha de rosto, como título, apresentação do autor e da editora. Pautava-se em padrões franceses, incorporados no Brasil como normas que norteavam a estrutura das publicações. Rompendo com este modelo, Lobato e sua equipe propõem capas com gravuras expressivas, sugestivas e envolventes, pois entendiam que a aparência externa da *mercadoria* era crucial para que pudessem comercializá-la em um ininterrupto progresso.

Além disso, o sistema de difusão organizado pelo grupo passava a receber múltiplas propostas de publicação de diferentes regiões do país. Nessa direção, o ensaísta podia “dar-se ao luxo de escolher os títulos e editar obras de valor literário e êxito comercial garantido” (AZEVEDO et al.,1997, p.131).

Convergindo com essas reflexões, salienta Travassos (1974) perante o empreendimento do escritor em questão:

{E} acoroçoou os novos escritores e espicaçou os velhos. Reformulou também a contextura gráfica das edições. E pôde dar vazão ao seu grande sentimento nacionalista, exigindo que se escrevessem livros sobre o Brasil e que se estudassem os seus problemas. Só o que era brasileiro o interessava. Não, porém, o brasileiro ufanístico, mas o concreto, o objetivo, construtivo. Ridicularizava com pena a mania

brasileira de viver com os olhos voltados para a França (TRAVASSOS, 1974, p. 95).

Os resultados de tamanha empreitada se faziam nítidos no processo de “democratização da cultura”. De acordo com Koshiyama (1982), o crescimento da indústria do livro nos países capitalistas favorecia primordialmente os autores mais procurados pelo público comprador, que, regra geral, eram produtores de obras mais lucrativas para o empresário editor. Em outras palavras, “a produção de livros numa economia de mercado submetia, portanto, empresários, editores, livreiros e escritores ao imperativo do lucro” (p. 210).

Em síntese, o talento no ramo dos negócios, apesar do alto custo para a compra de papel importado e da concorrência com publicações portuguesas, conquistava extensa área no mercado das letras, até que, em 1927, Lobato assumiu o posto de adido cultural no Consulado do Brasil, nos Estados Unidos. Investiu relevante dinheiro na Bolsa de Nova Iorque e, perdendo tudo com a crise de 1929, viu-se obrigado a vender a Companhia Editora Nacional e encerrar o período de larga dedicação à edição de livros. Retomou-o, de modo efêmero, na década de 40, com plena participação na editora Acteon, na Argentina, mas logo abriu mão dessa nova iniciativa para regressar ao seu país.

Como atesta o levantamento efetuado por Cavalheiro (1955), Lobato, em todas essas experiências como editor, lançou títulos de inúmeros autores:

Sobre poesia, aponta Aphonsus de Guimarães, Vicente de Carvalho, Menotti Del Picchia, Ricardo Gonçalves, Cleónemes Campos, Francisca Julia, Paulo Setúbal, Maria Eugênia Celso, Rosalina Coelho Lisboa, Ribeiro Couto, Medeiros e Albuquerque, Cesídio Ambroji e Osvaldo Orico.

No que diz respeito ao conto, cita Ribeiro Couto, Roque Callage, Álvaro Moreira, Leo Vaz, Carvalho Ramos, Valdomiro Silveira, Godofredo Rangel, Humberto de Campos, Gustavo Barroso e Cornélio Pires.

Quanto ao romance, menciona Manoel Antonio de Almeida, Rodolfo Teófilo, Leo Vaz, Hilário Tácito, Oswald de Andrade, Carlos Dias Fernandes, Mário Sete, José Antonio Nogueira, Godofredo Rangel, Veiga Miranda, Paulo Setúbal, Lima Barreto,

Menotti Del Picchia, Julio Ribeiro, Visconde de Taunay, Manoel Galvez, Canto e Melo, Afonso Schmidt e Coelho Neto.

Marcando obras de filologia, lembra João Ribeiro, Assis Cintra e Agenor Silveira.

No campo da sociologia, destaca Oliveira Viana e Sampaio Dória.

Sobre ensaios e estudos, indica Graça Aranha, Nestor Vitor, Martim Francisco, Alcides Maia, Miguel Osório de Almeida, Gilberto Amado, Almáquio Dinis, Amadeu Amaral, Fábio Luz, Arthur Mota, João Pinto da Silva e Sud Menucci.

Somando-se a isso, Cavaleiro também cogita acerca de livros técnicos direcionados à Medicina, Higiene, Veterinária, Contabilidade, Gastronomia, Educação, Física, Engenharia, História, Política e Viagens com mestres do porte de Paulo Prado, Saint Hilaire, Hans Staden, Rodolfo Teófilo e Afonso Freitas.

Diante de tais dados, é possível inferir que parte significativa dos escritores difundidos por Lobato continuou fascinando leitores ao longo das décadas, bem como no cenário contemporâneo. Em linhas gerais, são autores cujos textos ainda permanecem reeditados e devidamente divulgados entre sucessivas gerações.

Uma hipótese que poderia elucidar as razões desses ícones terem vigorado durante tanto tempo se encontra no fato de incorporarem algumas orientações outorgadas pelo criador de *Urupês*, sustentados por uma poética da recepção. Em torno disso, acrescenta Koshiyama:

Ao escritor que desejasse vencer nesse sistema de produção para o mercado, Lobato reconhecia a necessidade de um regime de trabalho rigoroso, planejado e metódico, sem ócios. A posição confortável de empresário de sucesso no sistema de produção capitalista já havia sido reconhecida por Monteiro Lobato editor, em 1919, ao confessar que se transformara em “tirador de leite dos escritores”, explicando sua condição de empresário que extraía lucro da produção dos escritores; em 1947 reafirmava sua aceitação da lógica do capital depois de quase trinta anos de contato com o setor editorial (1982, p.207).

Convergindo com as colocações transcritas acima, cumpre sublinhar que, entre as inúmeras sugestões elencadas por Lobato – como a leitura dos clássicos e a escrita

diária – para a posterior e efetiva consagração do artista iniciante, caberiam ao mesmo publicações esporádicas em modestos jornais e revistas. Apenas desse modo poderia se fazer conhecido pelo grande público, fator que o auxiliaria mais tarde quando se inscrevesse na indústria cultural: “Para quem pretende vir com livro, a exposição periódica do nomezinho equivale aos bons anúncios das casas do comércio” (BG, p.20). “Quem mais anuncia, mais vende” (BG, p. 21).

Suas palavras, por conseguinte, exerciam absoluta influência em diversos intelectuais da época, uma vez que, por chegar a tiragens que tocavam o número de três milheiros, era exaltado como um *dínamo*, um *visionário*, uma *autoridade no assunto*.

O grande *insight* de Lobato em seu projeto de formação de leitores ocorreu, no entanto, já em 1920. A percepção como artista, editor e comerciante indicava-lhe o livro de perspectiva didática como produto de rentabilidade imediata. Nessa direção, fazia-se necessário oferecer um material alternativo destinado às crianças daquele período. “Foi na rua Boa Vista, número 52, em São Paulo, em plena atividade de editor da Monteiro Lobato e Cia, que ele deu início a sua escrita para crianças. Essa empreitada não foi uma atividade iniciada unicamente pelo pleno desejo de escrever, mas sim como parte do projeto de um editor-autor que sabia exatamente o que deveria oferecer para seu público” (ALENCAR, 2004, p.53).

Enfim, em última análise, é apropriado adicionar que, ao lado da preocupação com a sobrevivência do artista, pulsava também em Lobato a idéia de difusão de valores, princípios ou denúncias por meio do mercado, da circulação dos livros. Sem dúvida, estes também poderiam estar a serviço dos objetivos do autor, operando como veículos de divulgação de novas propostas que contribuíssem, de maneira ostensiva ou não, com o desenvolvimento da nação. É esse pensamento, inclusive, que fundamenta a elaboração e edição de textos como *O Escândalo do Ferro e do Petróleo* (1936) e *O Poço do Visconde* (1937).

2.11 - Considerações Finais

Em face de todo o estudo desenvolvido, constata-se que a criação literária, visualizada como mercadoria por Monteiro Lobato, carrega características do mercado editorial moderno, uma vez que é arquitetada, produzida e comercializada por sujeitos que, de acordo com o viés marxista, vendem suas horas de trabalho e geram, doravante, a mais valia. Suas “teses”, portanto, inscrevem-se nessa perspectiva dessacralizadora, como o próprio polemista assinalara em *A Barca de Gleyre* (1944): “Cada livro considero uma vaca holandesa que me dá o leite da subsistência” (p.374).

Quando Monteiro Lobato surgiu anunciando suas publicações pelos jornais, acabou desencadeando um escândalo de grandes proporções. Ninguém naquele período poderia conceber o livro como uma mercadoria, e insistir naquela assertiva parecia implicar um “rebaixamento” dos valores intelectuais que, para os puristas, deveriam permanecer em um “plano superior”.

Não obstante, a obra aqui também pode ser discutida como condicionada tanto em seu caráter artístico quanto em sua historicidade, a partir do vínculo dialógico que mantém com o leitor. Tal vínculo decorre da estrutura do texto, da presença de lacunas ou vazios que solicitam o papel do destinatário na composição literária: o de organizador e revitalizador da produção. Assim, o receptor preenche os pontos de indeterminação do texto por intermédio da imaginação, do ato de concretização. Nessa direção, a leitura encerra o sentido de *transformação do sujeito* (haja vista que Lobato lance em sua obra personagens que apreciam livros), e a literatura, em comunhão com o pensamento de Candido, é conceituada como *sistema* – campo viabilizado pela coexistência de três elementos essenciais (o *público*, o *autor* e a *obra* propriamente dita), englobando não apenas o escritor canônico, mas uma heterogeneidade de propostas.

Ainda nesse ponto, o projeto literário de Lobato se apoiava no moderado nacionalismo e no mote naturalista, embora não se fixasse unicamente nesse último e articulasse intersecções com a proposta modernista. No que se refere à mencionada proposta, sublinha-se a esfera infanto-juvenil, sustentada em categorias mais tarde

problematizadas por Bakhtin, como a *paródia*, a *carnavalização* e outros níveis de *intertextualidade*.

No que diz respeito ao nacionalismo, Coutinho (1960) salienta que a busca pelo sentimento de brasilidade ou de americanidade na literatura local foi o que preocupou os homens de letras na segunda metade do século XIX, figurando-se como uma constante na crítica. Em outras palavras, almejavam-se símbolos que traduzissem a vida social do país. O que pretendia tal diretriz era, enfim, afirmar a pátria.

Quanto ao Naturalismo, compreende-se o mesmo como uma escola que, a pretexto de representar a realidade mediante a ótica do artista, apropriou-se de determinada fórmula que consistia em apresentar a um público fatigado da repetição do modelo romântico, uma construção literária monumental, "chocante e sólida em seus alicerces científicos" (SODRÉ, 1992, p.55). Trata-se de uma fase que testemunha a decadência da burguesia e que sucede o período imperialista.

Quando se assinala o Naturalismo incorporado por Lobato, consideram-se não apenas suas leituras de Taine ou Renan, mas principalmente, a contribuição de Émile Zola. De acordo com o intelectual francês, a arte deveria afetar o destinatário, sensibilizá-lo. Para tanto, sua atenção seria obrigatoriamente despertada por um motivo, "uma centelha que atraísse a curiosidade geral para o que apresentava de novo a escola naturalista" (SODRÉ, 1992, p.52). Zola, como se vê, empreende grande esforço para se aproximar do público e, de modo paralelo, angariar leitores.

Da mesma maneira, Lobato advogava a necessidade de textos acessíveis aos diversos receptores, nos mais variados graus. Quando esta tese, contudo, menciona tais receptores, toma como referência a pesquisa de Rolla (1995) acerca do perfil de oito tipos de leitores, categorizados como:

a) Não-leitor: aquele em que a história de vida se fez distante dos livros, inclusive na infância.

b) Leitor-apressado: aquele cujo tempo se ocupa do trabalho, as horas de lazer são exíguas e, conseqüentemente, carece de momentos para a leitura. Porém, quando a faz, percorre as páginas de determinado livro de forma panorâmica ou apressada, movido apenas pelo anseio de se informar.

c) Leitor superficial: sujeito que se envolve eventualmente com o texto, sem a preocupação com o respectivo valor estético, atendo-se sempre ao nível literal da escritura.

d) Leitor compulsivo: mostra-se eclético na seleção de leituras e certa criticidade para com as produções, manifestando sofisticadas opiniões sobre autores e obras.

e) Leitor técnico: volta-se prioritariamente a textos técnicos, com intenções acadêmicas ou profissionais, deixando em segundo plano a leitura por prazer ou deleite.

f) Leitor escolar: agrega docentes e se detecta na preocupação exclusiva que deixam transparecer no que tange à seleção de material para o trabalho didático, para a sala de aula.

g) Leitor diletante: formula-se como ingênuo, optando por específicas publicações a partir de critérios aleatórios. Nessa direção, demonstra predileção por literatura de consumo ou livros popularmente conhecidos.

h) Leitor profissional: caracteriza-se como um interlocutor crítico, perscrutando a ficção ou o poema em suas configurações estilística, estética e ideológica, em conexão com a categoria conceitual que a Estética da Recepção denominaria como *competência recepcional*.

Levando em conta o vertiginoso número de destinatários em que se intencionava atrair e as influências peremptórias de Zola, cabe lembrar, entretanto, que Lobato possuía absoluta consciência de que os livros aclamados pelas massas muitas vezes não eram, necessariamente, os mais artísticos. Sustentava a convicção de que grandes obras jamais seriam cotejadas por indivíduos⁶⁰ desprovidos de amplo repertório, como deixa transparecer a Rangel em uma missiva de 1915: “A última novela, *Os Deuses Morrem*, é uma obra prima. Nunca supus no Nogueira tamanha profundidade. Toma muito de Edgard Poe. Mas acho que bem *pouco* pode esperar do *público*. *Não será lido pelas massas*” (BG, p.41, grifos nossos).

⁶⁰ Enquadramos aqui os leitores apontados nos parágrafos anteriores como *apressados, superficiais, técnicos* e, principalmente, *diletantes*.

Lobato, paralelamente, continuava editando textos que se encaminhavam ao encontro de leitores não-instrumentalizados, tendo em vista a incontida preocupação com a sobrevivência material do artista. É o que evidencia em uma nova carta ao fiel amigo, expedida em 1918: “Por que se reedita então? Porque se vende. Já que o público é uma besta, toca a explorar o público. Mas isto cá entre nós” (BG, p.182).

Em torno disso, o estilo adotado pelo empresário, em perfeita simetria com o que exaltava como *literatura sem aspas*, explicitava-se direto, sarcástico e próximo ao jornalismo. Abnegava a retórica prolixa, o rebuscar, a verborria, preferindo o uso preciso e peculiar do termo. Repelia, enfim, os sintagmas que remetiam à corrente parnasiana, ilegíveis às massas.

Por isso, quando Lobato se ocupa em definir *estilo* no território da literatura, apresenta um conceito bastante preciso que sintetiza uma das premissas básicas de seu paradigma:

- Propriedade de expressão – explicou Dona Benta – é a mais bela qualidade dum estilo. É dizer as coisas com a maior *exatidão*. Ainda há pouco Emília falou no “ferrinho de trinco da porta”. Temos aqui uma “impropriedade de expressão”. Se ela dissesse “lingüeta de trinco” estaria falando com mais propriedade (Fab., p.17, grifo nosso).

O estilo, assim, identificado como maneira particular de organização do discurso, ganha realce para o romancista paulista a partir do momento que detém a *concisão*, a exatidão no trabalho com a palavra.

A concepção de literatura difundida por Lobato, então, analisada como desdobramento de suas idéias sobre arte, reserva-se imbricada no aporte naturalista (sem, é claro, se fechar unicamente nessa orientação), na afirmação do caráter nacionalista, na materialidade do livro e nas múltiplas articulações com o mercado. Inscreve-se, igualmente, em uma *estética de integração*, dado o anseio de democratização da cultura, em sintonia com o ideário republicano finissecular e o projeto de formação de leitores.

Considerando, finalmente, que o modelo teórico lobatiano gire em torno da recepção, será apresentado, no capítulo a seguir, seu conceito de *leitura*.

CAPÍTULO 3 – A CONCEPÇÃO DE LEITURA

Ler! E para que serve ler? Se o homem é a mais boba de todas as criaturas, de que adianta saber ler? Que é ler? Ler é um jeito de saber o que os outros pensavam. Mas que adianta a um bobo saber o que outro bobo pensou?

Saci, *O Saci* (1921).

3.1 - Apresentação

Uma concepção de leitura ainda muito freqüente no contexto histórico social contemporâneo sintetiza-se na decodificação dos signos lingüísticos por meio do condicionamento estímulo-resposta. Pauta-se na abordagem positivista-behaviorista, e é constante nas práticas de alfabetização, no momento de inserir o jovem no universo das letras. Com os intensos avanços nas pesquisas de ordem cognitivista, redimensionou-se o citado conceito, entendendo-o como “um processo de compreensão de expressões formais e simbólicas, por meio de qualquer linguagem” (MARTINS, 1989, p.30).

Partindo dessa reflexão, bem como dos estudos de Iser (1976), os atuais teóricos – Chartier (1994), Manguel (1997) e Smith (1999), entre outros – pensam o ato de ler em uma esfera social, necessário para a formação crítica do homem e sua integração em uma sociedade movida por signos.

Seguindo uma perspectiva bakhtiniana, Brandão e Micheletti (1998) enfocam a leitura como uma *interação dialógica*. Envolve uma mente criadora que dirigirá seu documento escrito para outro sujeito - quiçá distante no tempo e no espaço. Tal conduta pressupõe a concepção de que o leitor não é um elemento passivo, já que é responsável pelo funcionamento da máquina textual concretizado no momento de interlocução.

O ato de ler é um processo abrangente e complexo, é um processo de compreensão, de intelecção de mundo que envolve uma característica essencial e singular do homem: a sua capacidade simbólica e de interação com o outro pela mediação da palavra. Da palavra enquanto signo, variável e flexível, marcado pela mobilidade que lhe confere o contexto . Contexto entendido não só no sentido mais restrito de situação imediata de produção do discurso, mas naquele sentido que enraíza histórica e socialmente o homem. É tendo no horizonte essa concepção de palavra enquanto signo vivo, dialético, voltado para o outro, que nossas preocupações sobre leitura têm sido suscitadas. (BRANDÃO , MICHELETTI 1998, p.17)

Uma vez exposta a diretriz teórica que respalda as investigações científicas das mencionadas pesquisadoras, ou seja, o *dialogismo* de Mikhael Bakhtin (1929), compete esclarecer que o grande objeto de estudo do citado teórico russo é a linguagem - compreendida como síntese dialética entre *fala* e *língua*. A *fala* corresponde ao uso individual da língua, ato exercitado na expressão inaugural da palavra, sendo enfatizado pelas “teses” de uma corrente teórica denominada Subjetivismo Idealista. A *língua* constitui um conjunto de normas lingüísticas que se mantêm parcialmente estáticas, destacada pelos adeptos do Objetivismo Abstrato. Entendendo que a importância de ambas não pode ser pensada isoladamente, a contribuição bakhtiniana está em aproximá-las, culminando, assim, no conceito dialético de *linguagem* – categoria que, de acordo com o modelo filosófico em questão, abarca, acentua e prioriza a interação social. Não se porta como um sistema acabado, mas se renova a cada instante, transforma-se a cada momento, altera-se continuamente.

A produção de Bakhtin torna-se uma revolução nos estudos dirigidos à lingüística em meio à crítica textual vigente em sua época. Nas análises literárias rubricadas no século XIX, por exemplo, a atenção era concentrada na figura do autor, desconsiderando-se os outros elementos igualmente essenciais na comunicação artística (contexto, literariedade, recepção, etc). No século XX, com as vertentes teórico-críticas do Formalismo Russo e do New Criticism, tem-se a valorização dos aspectos intrínsecos da obra, enaltecendo sua estrutura imanente. Apenas com Mikhael Bakhtin e Yuri Tynianov aponta-se e problematiza-se a esfera diacrônica do texto. Em linhas gerais, a atenção do crítico se desloca para o diálogo *texto x situação discursiva*, não privilegiando mais a atenção exclusiva na obra em si mesma, nem em qualquer outro elemento isolado do ensejo histórico de produção da matéria textual.

Com a nova concepção compartilhada pela crítica literária, o texto passa a ser valorizado em sua natureza semiótica, observando-se que o mesmo é formado por três unidades distintas: a gramatical, a semântica e a pragmática.

A pragmática ganha relevo e é apontada como a unidade reveladora das ideologias configuradas nos interstícios das malhas textuais, já que os campos gramatical e

semântico são canais exclusivamente voltados ao sentido literal do texto. Para a execução de uma leitura completa, é necessário que o leitor transcenda tal sentido lingüístico e adentre a cadeia ideológica diluída na tessitura do discurso – espaço onde os signos são trabalhados estrategicamente pelo autor com a finalidade de suscitar em seu público determinado efeito, potenciais reações.

Pelo conceito bakhtiniano de *ambivalência textual*, o contexto adquire absoluto enfoque. Oferece ao leitor múltiplas informações que alargam suas possibilidades de análise, uma vez que pressupõe a idéia de que o autor é uma entidade histórica e a escritura encontra-se inserida em específica situação cultural.

Não obstante, a concepção de *texto*, antes restrita a um sistema fechado em si, de ordem gramatical e semântica, abre-se, paulatinamente, a uma estrutura ampla, equacionada em termos sociais e ideológicos (KRISTEVA, 1969).

Partindo da presente definição de texto, Trevizan (2000) sublinha a questão da *leitura completa*, bem como suas possibilidades. Retomando o conceito do crítico Stierle (1976) no que tange à *competência recepcional*, a autora salienta que a bagagem cultural do sujeito, seu repertório enciclopédico, constitui um determinante que condiciona as chances deste promover um profícuo diálogo com a produção estética que o enreda. O leitor, assim, penetrará no arcabouço lingüístico, reconhecerá o jogo intencional dos signos e adentrará a dimensão pragmática/ ideológica subjacente às malhas textuais. Detectará, dessa forma, vínculos entre a narrativa perscrutada e outras criações literárias, inferindo acerca dos intertextos latentes e preenchendo os “vazios” dispostos na rede da escritura. Em suma, ativando suas experiências anteriores, o indivíduo estabelece um confronto entre estas e o novo texto que atualiza, verificando as respectivas homologias e alargando seus horizontes culturais. Completa-se, dessa forma, o processo de interação.

Como se anunciou nos capítulos anteriores, o paradigma de Monteiro Lobato prioriza a recepção, edificando uma retórica permeada de idealizações. Em sintonia com essa abordagem, defendem Alencar (2004) e Lajolo (2006) que no citado escritor vigoram as peripécias de *personagens leitores* ou *leitores representados*, cujo envolvimento com diversos livros se formula como inegável estímulo ao destinatário real.

Assim, por meio de leitores idealizados, o ficcionista brasileiro exaltava o modo de leitura que considerava pleno, ou seja, aquele em que o sujeito *se envolvesse com a narrativa, identificasse-se com os personagens e, sobretudo, fosse capaz de alterar o percurso da própria vida*. Nessa direção, como salienta Alencar, o receptor proposto por Lobato se define como *leitor-agente*, ou seja, aquele que se deixa “modificar pelo texto lido, realizando uma *leitura-ação* à medida em que não recebe passivamente o objeto literário e passa a agir a partir da experiência de leitura” (p.14). Compreende o que Trevizan (2000), ancorada na crítica bakhtiniana e na Estética da Recepção, denomina como *competente*, conceituando-o como interlocutor ativo, crítico, questionador, que se transforma a cada nova experiência estética.

A presença de livros, em especial no sítio do Picapau Amarelo, faz-se constante. Os personagens não apenas convivem de forma harmoniosa com a leitura, mas a preconizam como viável caminho à aventura, ao prazer e ao conhecimento.

Como atesta Alencar, durante os serões, conversas e viagens, os esclarecimentos apresentados pelos três grandes sábios da obra – D. Benta, Visconde e Quindim – são calcados em leituras prévias: “Fica claro para o leitor que esses três personagens são cultos porque gostam de estudar nos livros. Para a criança, uma mente em formação, é uma mensagem importante” (p.157).

A esse respeito, Lajolo e Zilberman (1984), bem como Carvalho (1998), asseguram que o fantástico sítio desempenha a função de um educandário. Aqui, a proprietária seria a *professora exemplar*, e os moradores do recinto, os *alunos*, interlocutores atentos que polemizam as temáticas e as vivem *in loco*, abandonando temporariamente o lugar improvisado das aulas. Por isso, as terras de D. Benta acabam se metamorfoseando em uma escola paralela, refletindo a aversão do escritor pela instituição tradicional de ensino, cujas disposições física e psicológica o desagradavam.

A crítica à educação formal, em especial aos seus procedimentos metodológicos no que se refere à formação de leitores, é freqüente nos documentos deixados pelo autor, como se comprova a seguir no fragmento de *Onda Verde* (1921). Na realidade, constituem testemunhos que realçam seu elo com o paradigma escolanovista,

peculiar ao momento histórico em que vivia e disseminado entre renomados intelectuais da época, como Fernando de Azevedo, Anísio Teixeira e Lourenço Filho:

Para o resto o nosso povo ainda é colono. E assim será enquanto a literatura for entre nós planta de estufa – desabrochada em flores como as quer a elite, *e enquanto a pedagogia for a própria arte de secar as crianças* com o didatismo cívico, criando, logicamente, o irreduzível horror à leitura que caracteriza o brasileiro (OV, p.88, grifos nossos).

A Escola Nova, segundo Monarcha (1989), foi uma vertente da pedagogia que representou um novo tratamento dispensado aos problemas da educação, elaborando um conjunto de princípios com o objetivo de rever as formas tradicionais de ensino e, em particular, a didática de cunho herbatiano. “Para o movimento de renovação educacional, a escola tradicional e a pedagogia de Herbart produziam resultados discutíveis: o intelectualismo e o individualismo, atributos pouco ou nada compatíveis com o ideal de uma ordem social aberta, isto é, democrática e dinâmica” (p.11). Assim, a Escola Nova, apresentando-se apoiada no conhecimento científico - a biologia, a psicologia e a sociologia - repudiava os métodos mecânicos e coercitivos do viés que a precedia.

Lajolo e Zilberman (1984), nesse ponto, reiteram que Lobato não se eximia do espírito dominante dos teóricos da época, reunidos no movimento escolanovista. De acordo com eles, era mister valorizar o pensamento científico e a atitude reflexiva, que levariam ao questionamento do legado cultural e à proposição de uma tecnologia inovadora para a sociedade que se modernizava. Adepto a essa modernização, o criador de *Urupês* não poderia destoar dos pedagogos que almejavam concretizá-la na esfera escolar. Nesse trânsito, Lobato converte o sítio em um local de ensino renovador, expondo, a cada obra, particularidades de determinado componente curricular. É o que acontece, por exemplo, em *Emília no País da Gramática* (1934), *Aritmética de Emília* (1935), *Geografia de Dona Benta* (1935), *História das Invenções* (1935), *Serões de Dona Benta* (1937), *O Poço do Visconde* (1937) e *A Reforma da Natureza* (1941), espaços cedidos pelo artista para o estudo de Comunicação e Expressão, Matemática, Geografia, Astronomia, Geologia e Ciências Naturais.

Azevedo, Camargos e Sacchetta. (1997) observam que, em resposta a essa prática, as crianças escreviam continuamente ao contista, exaltando-lhe pela conduta em se ater a específicas temáticas conteudistas. Desse modo, desenvolvendo uma produção que Carvalho (1988) enquadra como *didática*, ao lado de uma *recreativa*, desprovida do rigor pedagógico, o escritor edifica uma vasta obra revestida do que Ceccantini (2000) denomina *estética da formação*, ou seja, pautada no objetivo de não apenas atingir leitores, mas, especificamente, sedimentá-los.

Introduzindo, dessa forma, algumas elucubrações dirigidas à *concepção de leitura* de Lobato, compete caracterizar seu pensamento de modo mais sistematizado, corroborando-o com trechos de seus escritos literários, jornalísticos e epistolares.

Compilando quarenta e três títulos que compõem a vasta obra lobatiana, sem, contudo, abarcar as traduções e adaptações, foram coletadas cento e setenta e quatro declarações direcionadas a este eixo temático. Para a análise e exposição, optou-se por um número menor, agrupado na presente tese em: a) A Biblioteca de Lobato b) Uma Teoria da Recepção; c) Formação de Leitores; d) Metáforas de Leitura; e) A Leitura como Espaço de Instrução e Deleite; f) Tradução, Adaptação e Recriação; e g) O Livro Brasileiro.

O montante de depoimentos se encontra disponibilizado, especificamente, nos textos infanto-juvenis *Fábulas* (1922), *As Aventuras de Hans Staden* (1927), *Reinações de Narizinho* (1931), *Viagem ao Céu* (1932), *Histórias do Mundo para Crianças* (1933), *Caçadas de Pedrinho* (1933), *Aritmética da Emília* (1935), *Geografia de Dona Benta* (1935), *Dom Quixote das Crianças* (1936), *Serões de Dona Benta* (1937), *O Picapau Amarelo* (1939), *O Minotauro* (1939), *A Reforma da Natureza* (1941), *A Chave do Tamanho* (1942), *Os Doze Trabalhos de Hércules* (1944) e *Histórias Diversas* (1947). Ademais, constam também nas publicações endereçadas ao receptor adulto, valendo aqui citar *Cidades Mortas* (1919), *Negrinha* (1920), *Onda Verde* (1921), *Mundo da Lua e Miscelânea* (1923), *O Presidente Negro* (1926), *Mrs. Slang e o Brasil* (1927), *América* (1932), *Na Antevéspera* (1933), *O Escândalo do Petróleo e do Ferro* (1936), *A Barca de Gleyre* (1944), *Prefácios e Entrevistas* (1946), *Cartas Escolhidas* (1948), *Literatura do Minarete* (1948), *Conferências, Artigos e Crônicas* (1948) e *Cartas de Amor* (1948), bem

como nas unidades *Opiniões* (1923) e *Fragmentos* (1948), que integram os volumes de *Obras Completas*.

Tendo em vista o configurado painel, os dados coletados serão apresentados no decorrer desse capítulo, rastreando, perscrutando e debatendo, com base em uma abordagem historicista e em parte de sua fortuna crítica, seu conceito de leitura.

3.2 - A Biblioteca de Lobato.

Afirma a crítica especializada que estudar determinada história de leitura, mesmo tratando-se da vida de um único leitor, impõe ao pesquisador um desafio metodológico. Não desprezando essa premissa, pretende-se nessa unidade reconstruir o itinerário de Monteiro Lobato pelo universo das letras, com base nas impressões de leitura registradas nos parágrafos de *A Barca de Gleyre* (1944). Nesse sentido, percorrer suas leituras é conhecer o cânone lobatiano, ou seja, suas escolhas, preferências e influências. Compreende um caminho em que se revelam os alicerces de sua formação intelectual, os quais repercutiriam, mais tarde, na arquitetura de seu modelo teórico.

Conforme sustenta Cavalheiro (1955), Lobato foi alfabetizado por sua mãe, D. Olímpia, entre os quatro ou cinco anos de idade. Nesse período, ela o presenteou com seu primeiro livro, *João Felpudo*, tradução do original alemão *Der Struwwelpeter*, de Heinrich Hoffmann, publicado originalmente em 1845. A opção pelo citado texto devia-se à narrativa “Simplício olha para o ar”, visto que Juca era muito distraído, vivia dando topadas e levando tombos.

No decorrer da infância, a biblioteca do avô constituiu para Lobato um espaço de profícuas descobertas. As biografias consultadas, inclusive, pontuam que tal biblioteca comportava estantes enormes, repletas de grossos tomos. Ainda era cedo para entendê-los, mas o menino Lobato se contentava em simplesmente folheá-los. A preferência por esse ambiente era tanta, que muitas vezes o pai tinha que tirá-lo de lá à força.

A maior parte das publicações contidas no acervo era oriunda das viagens de um dos filhos do Visconde de Tremembé, José Francisco, que transitou por diversos continentes e faleceu em Nápoles.

Cavalheiro, detendo-se na pré-adolescência de Lobato e nos reflexos da biblioteca em sua trajetória, menciona ainda os momentos em que o garoto se reunia com Ester, Judite e os filhos dos empregados da fazenda de sua família. Todos o rodeavam, enquanto folheava as páginas dos livros, exibindo as gravuras e narrando as nuances das diversas histórias. A crítica especializada, a esse respeito, adverte que tal dado biográfico é importante para se entender a missão que o jovem toma para si como propagador da leitura. Assim, atendia não apenas às irmãs, mas também aos filhos dos agregados – crianças sem recursos que, de outra forma, não teriam acesso aos livros.

No período colegial, como o próprio ficcionista comenta em uma correspondência ao parceiro Rangel, conheceu as narrativas aventurescas do novelista francês Julio Verne. Destaca, porém, *Robinson Crusóé*, de D. Defoe, que recebera como presente de Natal. É possível inferir, nessa linha, que as escolhas por determinadas publicações tenham sido feitas livremente, a partir da biblioteca domiciliar.

Ao longo de toda a listagem de títulos mencionada por Lobato em suas missivas, predominam autores estrangeiros. É o que reforça o minucioso levantamento feito por Eliane Debus (2001), oferecendo a diferentes pesquisadores um exaustivo painel em torno da formação cultural do intelectual em questão:

Dos russos, Lobato teve contato com Dostoiewsky, Tolstoi, Gorki e Turgueniev. Da literatura em língua inglesa, Scott, Spencer, Wilde, Poe, Wells, Twain e Shakespeare. Dos alemães, Nietzsche, Kant e Goethe. Dos clássicos, Homero, Virgílio, Ésquilo, Platão, Aristóteles, Petronio e Horácio. Adquiria seus livros por encomenda a editores portugueses, em sebos paulistanos, na Casa Garraux, na livraria Alves e também por meio de trocas com amigos, cabendo aqui ainda lembrar os que herdou da biblioteca do avô.

No que tange particularmente aos escritores brasileiros, embora estivessem em número menor, Lobato cita Machado de Assis, Euclides da Cunha, Lima

Barreto e Olavo Bilac, que assinavam produções de pertinente repercussão entre os séculos XIX e XX.

Quanto às impressões de leitura deixadas pelo intelectual em suas cartas, Lucas (1983) assegura que são marcadas por uma “propensão a formular juízos de valor”, uma “interpretação predominantemente estilística”, um “comparatismo sistemático” e um grande “espírito de síntese”, que lhe favoreciam as “enérgicas vibrações judicativas” (p.100).

Assim, o autor de *Onda Verde* assinala que Machado de Assis é o mais completo escritor da literatura brasileira. Em uma correspondência de 1908, ressalta três fases da produção do citado autor. A primeira, de caráter romântico, abarcaria *Helena* e *Iaiá Garcia*. A segunda, por se integrar à esfera realista, contemplaria sua mais completa expressão, destacando *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*. A terceira, entretanto, inscrevendo-se em *Esau e Jacó*, transcenderia o “*optimum* absoluto” de tal modo que chegaria a se “degenerar”.

A admiração segue adiante, levando o polemista a tecer um comovente artigo que trazia como título o nome do grande romancista - texto que integraria mais tarde *Miscelânea* (1923). Nesse ensaio, Lobato considera Machado “a mais bela orquídea do pensamento jamais desabrochada nesse setor das Américas” (p.331).

Anos antes, em 1921, o autor o havia exaltado como grande ícone não apenas do cenário local, mas outrossim da cultura universal, embora admitisse que o ídolo jamais tivesse se popularizado entre os diversos segmentos sociais:

Machado de Assis chega a nível nunca alcançado. Seus livros formam um colar de obras primas dignas de figurar entre as obras primas da literatura universal. Converteu-se em ídolo, em ponto de referência, em orgulho nacional. Mas não conseguiu penetrar na alma do povo. A amarga ficção do seu humorismo, a extrema finura de sua psicologia e do seu pensamento, o colocaram acima do país. Neste, lhe coube a eterna sorte dos que, desde Sterne, cultivam o “humour”. O povo os repele, porque o povo não gosta de cepticismo. O “humour” destrói e o povo necessita de construtores. Deste modo, Machado de Assis representa algo extra-Brasil, estrela de um céu estranho desgarrada no meio do nosso sistema estelar (CON, p. 06).

O fenômeno oposto é detectado pelo artífice no romance de Alencar, tendo em vista seu alto índice de aceitação no século XIX:

Na novela, Alencar deu um passo adiante. Estilizou a seu modo o indianismo, com um encanto raro, de forma personalíssima e já fortemente brasileira. E tal foi a força de suas criações, que conseguiu popularizar-se e ser lido como nenhum outro escritor. Por esse motivo, o consideramos como verdadeiro criador da “literatura brasileira”, coisa muito diferente de literatura portuguesa feita no Brasil (CON, p. 05).

A rigor, Lobato aplaude com entusiasmo os escritos de Gonçalves Dias (CON, p.04), demonstra pouco apreciar Joaquim Manuel de Macedo e Bernardo Guimarães (op cit., p. 05), valoriza a poesia de Castro Alves e Casimiro de Abreu (op cit., p. 05) e se ocupa, paulatinamente, em engrandecer a criação artística de Taunay (op cit., p. 06).

Fascina-o também a obra de Euclides da Cunha, louvando-a por enriquecer a “linguagem literária do Brasil” (BG, p.251); bem como os romances de Lima Barreto, pelas “temáticas sociais constantes” (COM, p.29), e os escritos de Godofredo Rangel, assinalando a publicação *Vida Ociosa* (BG, p.143).

Rejeita o patriotismo exacerbado de Olavo Bilac, visto que este destoava de seu projeto que, mesmo nacionalista, evitava ser ufanista e moralizante (BG, p.80). Contraditoriamente, acaba enaltecendo o poeta como o “cimo da perfeição” (CON, p.06), ou o “canto do cisne da língua portuguesa”(loc cit), comparando-o às figuras emblemáticas de Cícero e Rui Barbosa.

Na esfera da criação estética portuguesa, identifica-se com os versos de Luís Vaz de Camões, extraindo e assimilando de sua escritura o modelo para avaliar qualquer tessitura poética (BG, p.220).

Investe suas considerações nos romances de Camilo Castelo Branco, elogiando sua pessoa como “o mais sabedor da língua d’aquem e d’alem mar” (BG, p.285). Recomenda, inclusive, a leitura das narrativas do referido ficcionista para o conhecimento das múltiplas nuances da língua (BG, p.12 e 241). Montello (1967), detendo-se na exposta

afeição, realça que o filho de Taubaté encontrou em Camilo, no momento de sua iniciação literária, a afinidade eletiva que o levou a tomá-lo como alvo a ser imitado.

Barroso (1959) observa que o estilo adotado por Lobato sofreu de início grande influência do mestre português. Entretanto, foi mais tarde conduzido por outros autores estrangeiros, como Maupassant e Defoe. Tal contato possibilitou com que o criador de Emília se libertasse aos poucos da influência camiliana, obtendo uma prosa mais livre, mais direta e menos formal.

No cenário estrangeiro, opõe-se Lobato ao romantismo materializado nos escritos do italiano Manzoni. Paralelamente, valoriza a ficção de Kipling (BG, p.266, 33), destacando as aventuras do garoto Mogli. Nesse sentido, no clássico *Miscelânea* (1923), em um artigo que trazia no título o nome do referendado artista inglês, sugere que se forneça seus textos, em comunhão com os de London, ao povo brasileiro, até então acostumados com a moda francesa.

Enfim, vale ainda advertir que Lobato comentava com frequência a respeito da produção de Gustave Flaubert, sublinhando o fato de que seus textos não lhe exerciam fascínio algum: “A canseira que o excessivo trabalho de estilo dava a Flaubert *penetra também no leitor*. Cansaço por indução” (BG, p.06, grifos nossos). Três anos após tecer esse comentário, Lobato, em 1908, volta a discorrer acerca do escritor que desaprovava. Compara-o a Balzac, reafirmando suas negativas impressões de leitura sobre o autor de *Madame Bovary* a partir das diferenças que detectava no outro ficcionista.

Na realidade, a grande antipatia alimentada com relação a Flaubert devia-se ao fato deste se exceder no estilo, evidenciando explícitos exageros. Impedia, em contrapartida, a manifestação da espontaneidade, qualidade encontrada pelo articulista brasileiro nas publicações de Balzac.

Assim, não contemplando as impressões de leitura de modo exaustivo, uma vez que há centenas de registros circunscritos à exposta temática, é relevante reforçar que a intenção dessa unidade é contextualizar o leitor no que concerne à formação intelectual de Lobato. Formação essa que implicaria no delineamento de um paradigma que prima exclusivamente pela recepção. Por outro lado, constituem marcas de uma história

individual de leitura que, embora pessoal, cruza-se com as condições sociais de circulação do livro inerentes ao período em que vivera.

3.3 - Uma Teoria da Recepção

Assinala Lucas (1983) que há na produção de Monteiro Lobato, em especial nas cartas que envia ao amigo Rangel, a manifestação de uma teoria da literatura, bem como uma doutrinação quanto a singularidade do texto estético e os elementos que este deve conter. Nesse sentido, nos diferentes momentos em que se posiciona a respeito da escritura artística, o autor, paralelamente, edifica uma espécie de Estilística, a qual, como insiste Lucas, alimentava sua propensão à crítica literária. “Podemos, então, mencionar uma Crítica Estilística de Monteiro Lobato, antes de a Estilística ter se tornado tão importante na história da Teoria da Literatura desse século” (LUCAS, 1983, P.95).

Mostrando-se infenso à gramatiquice e discordando, de modo radical, da premissa de que a literatura deveria estar sob controle de uma linguagem purista, defendia a concisão, a simplicidade, o apuro da linguagem, o que acarretava, basicamente, o trabalho contínuo de revisão de texto. É o que emite em *Cidades Mortas* (1919), ao pensar no arcabouço de uma narrativa que se fizesse acessível à coletividade, sem acúmulos de adjetivos ou expressões arcaicas excessivas. Arcabouço esse que, englobando a linguagem coloquial ou regionalista, permitiria ao leitor fixar a essência do que lera, difundindo-a mais tarde a partir da oralidade: “ Quero conto que conte coisas, *conto donde eu saia podendo contar a um amigo o que aconteceu*: como o fulano morreu, se a menina casou, se o mau foi enforcado ou não” (CM, p.66, grifos nossos).

A mesma reflexão é promovida em *Na Antevéspera* (1933), atribuindo ao texto, aos seus aspectos formais, o grave percalço que inviabilizaria a interação dialógica entre o grande público e parte significativa de títulos que circulavam sob signo romântico:

A eterna queixa dos nossos autores, de que não são lidos, vem disso- dessa anomalia que eles não percebem. *O público não os*

lê porque não lhes entende nem as idéias nem a língua. Têm eles que contentar-se com um escol muito reduzido de leitores também educados à francesa, os quais em regra preferem ir logo às fontes, aos franceses de lá, aos Anatoles e Verlaines (NA, p.113, grifos nossos).

Pereira (2003), debruçando-se sobre tal questão, afirma que Lobato buscava absorver a língua em suas múltiplas potencialidades, em suas heterogêneas facetas, permitindo com que fluíssem os seus “defeitos” e “qualidades”. Esse tratamento “modernizante” com a linguagem o aproximaria de uma Lingüística que procura descrever e explicar as correlações entre o uso lingüístico e a estratificação social, sem a preocupação em corrigir. Em linhas gerais, uma Lingüística longe de ser normativa, discriminatória ou limitadora, o que não é compreendido por seus contemporâneos.

Revela-se nessa prática, igualmente, outro papel exercido pelo visionário escritor: o de editor, considerando seu percuciente empenho em alcançar o público com textos que garantissem ampla aceitação. Norteadado por este prisma, Lobato avalia a densa literatura como aquela que *consegue se manter no tempo, em profícua interação com sucessivas gerações de leitores*. Os personagens, por conseguinte, são apresentados como figuras que povoam o imaginário, vivendo e revivendo um rol de aventuras que atravessam os séculos. Esta imortalidade, por sua vez, deve-se ao processo de recepção, ao elo que mantém com os leitores ao longo do tempo. Tal ação implica a *renovação de cada personagem*, como se suas sagas fossem recuperadas, reativadas e reiniciadas pelo público continuamente.

Eis o que declara em *Reinações de Narizinho* (1931), respectivamente nos diálogos entre os personagens Lúcia e Rosa Branca, ou ainda entre Emília e Cinderela:

-A Bela Adormecida manda comunicar que não pode vir.

-Que pena!- exclamou Narizinho. E por que?

-Não sei. Suponho que *está se preparando para espetar o dedo noutra espinho e dormir mais cem anos* (NR, p.96, grifos nossos).

-É esquisito isto! Sempre supus que o irmão da sétima mulher do Barba Azul o houvesse matado!

-É que *não matou bem matado* – explicou Emília. Outro dia aconteceu um caso assim aqui no sítio. Tia Nastácia matou um frango, mas não o matou bem matado e de repente ele fugiu para o terreiro (RN, p.98, grifos nossos).

Testemunho semelhante se detecta em *Fábulas* (1921), quando Emília justifica a eternidade de certas figuras que perambulam pela literatura: “Nas histórias a matança nunca é completa. Nunca o morto fica *bem matado* – e volta a si outra vez. Você bem viu o caso do Capitão Gancho. Quantas vezes Peter Pan deu cabo dele? E o Capitão Gancho continua cada vez mais gordo e ganchudo” (Fab., p.29, grifos nossos).

Esclarecimentos nessa perspectiva ressurgem em *Peter Pan* (1930), no instante em que se ergue como pauta, nas conversas entre D. Benta e seus netos, a questão da imortalidade do grande representante da Terra do Nunca - sujeito que percorria as décadas visitando crianças e acompanhando-as em viagens extraordinárias por lugares ermos:

Lillian já sabia a história dele porque a senhora Wendy todas as noites lhe contava um pedaço. Por isso não se assustou. Ao contrário, ergue-se da cama com muita naturalidade e teve com ele a mesma conversa que já contei no começo desta história. Por fim Peter Pan convidou Lillian para voar, e Lillian voou e foi para a Terra do Nunca – e se eu fosse contar tudo o que aconteceu daria uma outra história ainda maior que esta.

-E depois?

-Depois Lillian voltou e cresceu e casou-se e nunca mais soube de Peter Pan, até que teve uma filhinha que recebeu o nome de Jane. E um belo dia de primavera Jane viu Peter Pan aparecer em sua *nursey*, tudo igualzinho como havia acontecido com sua mãe e sua avó. Peter Pan levou-a para a Terra do Nunca e também lá tudo se repetiu como dantes. Depois...

-Já sei – berrou Emília - Depois Jane cresceu e casou com um homem e teve uma filha de nome Margaret, que etcetera etal. Mas que significa isso, afinal de contas?

-Significa – disse Dona Benta – que Peter Pan é eterno, mas só existe num momento da vida de cada criatura.

-Em que momento?

-No momento em que batemos palmas quando alguém nos pergunta se existem fadas.

-E que momento é esse?

-É o momento em que somos do tamanho dele. Mas depois a idade vem e nos faz crescer... e Peter Pan, então, nunca mais nos procura (PP, p.104)

Em um novo contexto - *D. Quixote das Crianças* (1936) - a implacável boneca mais uma vez endossa o pensamento lobatiano:

-Bolas para a natureza! – gritou a boneca – Para mim D. Quixote não há de morrer. Não quero ouvir o resto da história. Até logo. Vou brincar com o Quindim e levo o D. Quixote *bem vivo dentro da minha cabeça*. Não sou urubu. Não gosto de carniça. Até logo! (DQC, p.978, grifos nossos).

Reflexões similares são intercaladas logo à frente:

Por várias vezes Narizinho tentou contar a Emília a morte do cavaleiro da Mancha. Emília tapava os ouvidos.

-Morreu nada! – dizia ela- Como morreu, se D. Quixote é imortal?

Dona Benta ouvia aquilo e ficava pensativa... (DQC, p.979).

Mais adiante, em *O Picapau Amarelo* (1939), em um novo debate acerca da perenidade das criaturas que povoam o universo literário, Narizinho considera não somente o leitor como canal que explica a permanência de certos personagens no tempo, mas também, ao lado deste, a *intertextualidade*, em que figuras clássicas reaparecem em narrativas contemporâneas, sob nova roupagem.

-Que coisa curiosa! – disse Narizinho – No mundo da Fábula *ninguém morre uma vez*. Peter Pan já venceu esse Gancho e o fez afogar-se no mar e ser engolido pelo jacaré – e depois disso o Capitão já nos apareceu lá em casa e agora vai aparecer novamente aqui...

-Se não fosse assim – explicou Branca – isto não seria nenhum país das maravilhas. O maravilhoso está justamente nisso...

-Foi também o que aconteceu para o lobo que devorou a avó da Capinha. Morreu a machadadas, e no entanto, continua a viver e a farejar avós – *como naquele dia lá no sítio* (PA, p.29, grifos nossos).

Finalmente, em *Histórias Diversas* (1947), Emília reitera o que se assegurou na publicação anterior: “O lenhador não o matou bem matado e o lobo *reviveu*

outra vez com mais fome de velha ainda. Cheguei bem pertinho e vi no corpo dele os sinais das machadadas” (HD, p.95, grifos nossos).

Todos esses dados cruzam-se no sentido de se conceber a literatura como uma operação cuidadosamente planejada, aberta a participação de interlocutores, destinada a alguém que a *atualize*. Em consonância com o pensamento de Eco (1979), os trechos insinuam que o texto só se completa no ato de leitura, na medida em que é reconstruído pelo público. Com efeito, o leitor vigora como elemento essencialmente ativo, sujeito do processo e não apenas decifrador ou decodificador de sinais, uma vez que compete a ele o funcionamento da matéria textual a partir da atribuição de sentidos que a confere.

Em harmonia com o que salientam Brandão e Micheletti (1998), a literatura é analisada aqui como veículo em contínua interação com o homem, resistindo às décadas. Não se esgota como o discurso informativo dos jornais e noticiários, mas goza da imortalidade enquanto continua contribuindo para o alargamento dos horizontes de expectativas de sucessivas épocas, como se destaca nas situações de Peter Pan, Bela Adormecida, Lobo Mau e Dom Quixote de La Mancha.

Conseqüentemente, a visão de leitura de Lobato se iguala à proposta por Cosson (2006), que, apoiado em Manguel (1997), entende-a, grosso modo, como percepção, tradução e atribuição de sentido ao signo, concebendo-o como dialético, vivo, e não limitado unicamente à dimensão lingüística. Em torno disso, Cosson chega a cogitar que o agricultor, por exemplo, *lê* o céu para prevenir-se da chuva. O médico *lê* a doença na descrição do sintoma do paciente. A mãe *lê* no rosto do bebê a dor ou o prazer. O amante *lê* nos olhos da amada a traição. Nessa proporção, a idéia de leitura se emprega como uma atitude cooperativa de recriação do que é omitido, de preenchimento de lacunas, de desvendamento do que se oculta nas malhas do tecido textual. Assentada nesse viés, D. Benta, em *Viagem ao Céu* (1932), insiste na assertiva de que os astrônomos lêem além das estrelas. Constrói a distinta dama, paralelamente, uma analogia entre o cientista e o leitor, em que o primeiro não apenas apreende o que se exhibe nas galáxias (no âmbito de sua literalidade), mas se incursiona pelos sentidos implícitos, sutilmente conotados, ignorados por destinatários não tão atentos:

(...) saiba que os astrônomos passam a vida inteira estudando as maravilhas que há nesse céu aberto em que você só vê estrelinhas. É que eles sabem o que você não sabe. Eles sabem *ler o que está escrito no céu* – e você nem desconfia que haja um milhão de coisas escritas no céu... (VC, p.13, grifos nossos)

Na verdade, o desempenho recepional idealizado por Lobato consiste na materialização do diálogo entre o leitor e os signos entrelaçados na escritura, penetrando nos interstícios de seu tecido e descobrindo as infinitas relações de sentido veiculadas nas entrelinhas.

No entanto, o romancista tinha total consciência de que a exposta concepção de leitura não encontraria respaldo em todos os tipos de receptores de sua época. Tratava-se, é claro, de um *modelo*, considerando que a maior parte da população fazia a leitura que lhe era possível, conforme sua própria disponibilidade receptiva, o que justificava, ademais, os variados graus de leitura – identificados posteriormente por Trevizan (2000) como *mais* ou *menos* completos.

Além disso, outro fator que merece atenção em seu pensamento assiste no modo pessoal com que problematiza o ato de ler. Apresenta-o como um canal que permite ao destinatário vivenciar novas experiências em outras realidades. A leitura, assim, será aqui definida como *transporte*, semelhante ao que viriam a fazer os personagens do Sítio - mediante o pó de pirlimpimpim - em diferentes momentos da produção lobatiana. Sobre essa questão, Carvalho (1985) esclarece que o mencionado pó instala os movimentos binários, opositivos, de partida e de retorno. Os heróis partem do plano real ao fantástico, regressando, a seguir, à casa. Estabelece-se, por sua vez, uma ação cíclica (realidade/ fantasia/ realidade), em que a recompensa, a vitória, o triunfo, reside na aquisição de determinado conhecimentos. Para exemplificar a presente metáfora empregada pelo escritor, toma-se como referência um novo excerto de *Viagem ao Céu*, em que o narrador lobatiano descreve o projeto de novas façanhas pelo sistema interplanetário.

Daquela brincadeira de telescópio nasceu uma idéia – a maior idéia que jamais houve no mundo: uma viagem ao céu! A coisa parecia *impossível*, mas era *simplicíssima*, porque ainda restava no bolso de Pedrinho um pouco *daquela pó de pirlimpimpim* que o Peninha lhe

dera na viagem ao país das Fábulas. A quantidade existente bastava para levar seis pessoas (VC, p.20, grifos nossos).

Somando-se ao pó de pirlimpimpim, a expressão mágica *faz-de-conta* consiste em outra metáfora acerca da prática de leitura, sugerindo, outrossim, a idéia de *condução*. Graças às encantadas palavras, os personagens imaginavam, projetavam e materializam a embarcação “Terror dos Mares”: meio que, em *Geografia de D. Benta* (1935), proporcionaria aos moradores do Sítio a peregrinação pelas extensas regiões do planeta:

No dia seguinte Emília teve uma idéia.
-Vamos estudar geografia de outro jeito – propôs –
Tomamos um navio e saímos pelo mundo afora vendo o que há. Muito
mais interessante.
-Mas onde está o navio, boba?- indagou Narizinho.
-Um navio faz-de-conta (GDB, p.993).

Nessa linha, igualmente ganha realce o iate “Beija-Flor das Ondas”, que, surgindo em *O Picapau Amarelo* (1939) e reaparecendo em *O Minotauro* (1939), desloca D. Benta e seus netos à Grécia mítica e épica.

Em conexão com todas essas reflexões, persiste ainda a preocupação didática com a adequação do material de leitura à faixa etária do endereçado. Tal preocupação acaba ganhando relevo em *Geografia de D. Benta*, quando a matriarca, enaltecendo o texto de Euclides da Cunha, recomenda-o a Pedrinho e Narizinho para apreciações futuras, ou seja, para quando estivessem devidamente preparados: “(...) o grande monumento sobre a tragédia de Canudos já existe. São “Os Sertões” do genial Euclides da Cunha. *Um dia havemos de ler essa obra prima*” (GDB, p.1014, grifos nossos).

Nessa mesma publicação, D. Benta sugere as narrativas de Jack London, apropriadas a seus netos, *leitores em formação*.

Um escritor americano, Jack London, escreveu lindos livros sobre a vida no Alaska, que havemos de ler quando voltarmos ao sítio. A “Filha das Neves” é um. Quem ler esses livros fica fazendo perfeita idéia daquele território frigidíssimo, onde tudo é diferente da zona temperada em que moramos (GDB, p.1029).

No que tange às variações de interesses de leitura, cabe assinalar que esta interrogação incomodaria pesquisadores pelas décadas seguintes, mantendo-se inquieta, desafiadora e latente na história do pensamento pedagógico. Recentemente, Bamberger (1987), em um divulgado estudo sobre a existência de diferentes fases de leitura, cataloga cinco estágios que se inscrevem no decorrer da vida do sujeito, designados, respectivamente, como:

a) *Idade dos livros de gravura e dos versos infantis* (2 a 5 ou 6 anos): predomina aqui o interesse por cenas individuais, em que se distinguem objetos de seu meio, atendendo, assim, às necessidades da criança estabelecer os limites entre o “eu” e o “mundo”.

b) *Idade dos contos de fadas* (5 a 8 ou 9 anos): de posse de uma mentalidade mágica, o leitor vai buscar nas lendas, mitos, fábulas e contos tradicionais, o substrato indispensável para elaboração de suas vivências e resolução de seus conflitos.

c) *Idade das histórias ambientais ou da leitura factual* (9 a 12 anos): trata-se de um momento intermediário, ou seja, embora ainda persistam vestígios do pensamento mágico, a criança começa, pouco a pouco, a se orientar para o real. Via de regra, suas preferências oscilam entre obras que tematizam o cenário contemporâneo e narrativas que enveredam por universos fantásticos.

d) *Idade das histórias de aventuras ou fase de leitura não psicológica, norteadas pelo dinamismo e pelo sentimentalismo barato* (12 a 14 anos). É o período da pré-adolescência, em que a busca da identidade e o conhecimento da própria personalidade resultam na formação de pequenos grupos. É nítido aqui o desejo por enredos sensacionalistas, sagas de grandes gangues ou histórias altamente sentimentais.

e) *Os anos de maturidade ou desenvolvimento da esfera estético-literária de leitura* (14 a 17 anos): destaca-se como um período em que o jovem descobre o mundo interior, hierarquizando conceitos e ordenando seu universo. A rigor, o indivíduo procura por aventuras de conteúdo intelectual, romances, expedições, biografias e textos engajados.

Em suma, se a concepção lobatiana de arte, em suas singulares ramificações – literatura, pintura, escultura e arquitetura – pautava-se no projeto que visava a contemplar as massas, constata-se que a obra, conseqüentemente, não se fecharia aos grandes salões, mas se faria legível a inúmeros extratos sociais. Nessa relação entre o destinatário e a composição artística, a leitura ganha relevo e é compreendida como um complexo processo de interlocução, que proporciona variadas experiências e, como já se acentuou anteriormente, passa a ser avaliada como fator fundamental para que a nação conquistasse o que se pregava como *progresso*. O projeto lobatiano, nessa ótica, reflete a visão de mundo de um *escritor*, de um *editor* e, principalmente, de um *visionário* - facetas estas que constituíam desdobramentos de um mesmo intelectual.

3.4 - Formação do Leitor

Para melhor compreender as razões que justificam a ênfase de Monteiro Lobato atribuída à leitura em seu aspecto reformador, evidenciando um enfoque até então inédito, é preciso retomar seu raciocínio e inseri-lo no conjunto de idéias deflagradas pela hegemonia escolanovista, na segunda década do século XX.

Conforme diagnostica Monarcha (1989), há na produção teórica dos intelectuais filiados à Escola Nova um pensamento fascinado com as inúmeras possibilidades abertas pela visão de sociedade administrada sob o signo da ciência. Nesse prisma positivista, propõe-se a regeneração do homem e da pátria brasileira por meio da revolução cultural. O livro, por sua vez, far-se-ia como instrumento eficaz na consumação da mencionada revolução.

Concomitantemente, o discurso liberal republicano no contexto dos anos 20 afirma o paradigma de que era possível moldar o povo à imagem e semelhança do burguês esclarecido, capaz de conduzir seu próprio destino e plenamente provido de autonomia. Exalta-se a busca de reorganização social, tendo como elemento propulsor a instrução pública.

Encaminhando-se ao mote escolanovista, a crença no poder da educação enquanto meio de equalização social é devidamente disseminada por Lobato, sustentada nas obras de maior apelo didático, como *Emília no País da Gramática* (1934) e *Aritmética de Emília* (1935). As questões de educação deixam de ser analisadas como simplesmente pedagógicas, ganhando uma dimensão sócio-política que culminava com o ideário de reconstrução nacional. Nesse contexto de transição de um mundo arcaico e rural para o urbano e industrial, sobressai o que Monarcha designa como *discurso da modernidade*: um pensamento que pretendia arrancar a República do âmbito das indeterminações históricas, instituindo um programa de largo alcance educativo. Dessa forma, a sociedade poderia marchar para um “estágio superior, pleno de racionalidade”(p.62).

No bojo dessas reflexões, Lobato lança mão de *personagens leitores*, que visualizavam o livro não apenas como objeto de estudo, mas, prioritariamente, de prazer. Reforçando o que postulava Alencar (2004) e Lajolo (2008), tais personagens, *servindo de referência ao público*, exibem a experiência com o texto estético como um momento particular, singular, único. Como salienta Costa Lima (1979), incorre uma atividade de interação: “O sujeito do prazer conhece-se no outro, traz a alteridade do outro para dentro de si, ao mesmo tempo em que se projeta nesta alteridade” (p.19).

A cena que se recupera a seguir, transcrita de *Reinações de Narizinho* (1931), explora uma corriqueira conversa entre Pedrinho e sua prima. O conteúdo do diálogo, entretanto, é o que chama a atenção: as crianças falam, com entusiasmo, do contato que tiveram com Branca de Neve e o Gato de Botas, atores de consagrados contos tradicionais. A equação que se instaura entre os garotos leitores e os leitores idealizados é nítida. Em cada depoimento, prescreve-se um convite ao leitor empírico, construído nas malhas textuais, para que igualmente percorresse as páginas da literatura, entregando-se ao prazer estético.

-De quem mais gostei foi de Branca de Neve – Disse Narizinho. Como é boa e linda! Conte-lhe que estive com a aranha que lhe fez o vestido de casamento e Branca ficou muito admirada. Pensou que tivesse morrido daquele desastre na perna. Como Branca é branca!

Nunca imaginei que pudesse haver uma criatura alva assim. Parecia feita de coco ralado...

-Eu gostei muito do Gato de Botas – Disse Pedrinho. Já Aladino me pareceu um tanto prosa. Pensa que aquela lâmpada é a maior coisa do mundo (RN, p.105).

Similar a isso, impõe-se também na narrativa a imagem de inúmeros leitores experientes, que servem de referência aos demais receptores representados. A esse respeito, D. Benta, em *Aventuras de Hans Staden* (1927), revela-se como mantenedora de um indissolúvel elo com a cultura letrada. No relato exemplar que oferece à neta, explicita a necessidade da leitura para a formação intelectual do homem, em absoluta simetria com o compartilhado discurso da Escola Nova:

-Onde a senhora aprendeu tanta coisa, vovó? – quis saber Narizinho.

-Lendo e vivendo, minha filha. Mas o que sei é nada; parece alguma coisa para vocês, crianças que quase nada sabem; mas diante do que sabe um verdadeiro sábio, como aquele Darwin da “Viagem ao redor do mundo”, que eu quero que vocês leiam, minha ciência é igual a zero (HS, p.860, grifo nosso).

Paralelamente, o romancista de Taubaté, de acordo com Lajolo e Zilberman (1984), outrossim discorre sobre a experiência de narração e audição no processo de preparação de leitores. Nessa linha, contador e ouvintes – platéia atenta, silenciosa e, quando necessário, também participante – partilham espaço e tempo. Na verdade, essa é uma prática engendrada nas atuações de D. Benta e Tia Nastácia, e que encontra respaldo na própria biografia de Lobato, quando ele igualmente exercia, na juventude, a atividade de contador de histórias com os agregados da propriedade de sua família.

Há na escritura lobatiana, portanto, um forte apelo ao incentivo à leitura. Apelo este solidário à meta política, social e educacional do movimento escolanovista, não destoando do discurso republicano da época que, grosso modo, reacendia as esperanças de consertar os desacertos do Império no que concerne à formação de leitores. A historiografia oficial, contudo, leva a crer que o novo regime do qual Lobato foi adepto tomaria

inesperados rumos: os materiais de leitura disponíveis mantiveram-se imbuídos de uma linguagem hermética, inexistiam publicações destinadas às crianças e aos jovens – visto que o acervo local era composto por títulos estrangeiros traduzidos em Portugal – e os esforços destinados à educação pública mostravam-se ainda incipientes.

Análogo a isso, Lobato assumia, em sua concepção de *educação*, as contradições do movimento em questão. Nesse ponto, embora projetasse a criança como sujeito do processo de ensino e aprendizagem, a *aula*, para ele, deveria incorporar uma metodologia assentada nos fundamentos que mais tarde seriam rotulados pelos psicólogos como “comportamentalistas”. Em linhas gerais, o polemista acreditava que o comportamento humano poderia ser condicionado a partir de estímulos externos, e que a aprendizagem significativa seria resultado imediato de reforços dessa ordem.

Sem dúvida, *Aritmética da Emília* (1935) endossa perfeitamente esses pressupostos: diante da necessidade de memorização das tabuadas, a boneca protagonista resolve fixá-las em laranjeiras do pomar. As frutas poderiam ser colhidas apenas se o sujeito reproduzisse oralmente o que decorou. Na verdade, reitera-se aqui a tese de que o arranjo, o planejamento e a manipulação de mecanismos reforçadores externos assegurariam a aquisição do conhecimento desejado e garantiriam o desempenho esperado dos estudantes.

Por outro lado, destoando dessa postura *behaviorista*, é ainda possível rastrear na prosa lobatiana, em diferentes momentos, a criação, defesa e efusão de uma particular “metodologia de leitura”⁶¹ adequada às diversas faixas etárias. Nesse sentido, destaca-se o projeto educacional de atualização de textos presente nos procedimentos de D. Benta perante o amplo legado cultural que expõe a seus netos. Em *Reinações de Narizinho* (1931), por exemplo, a distinta senhora, frente às páginas do clássico *Pinóquio* (1883), traduz a linguagem arcaica que Pedrinho e Narizinho desconheciam, convertendo-a em palavras próximas de suas respectivas vivências cotidianas - o que exprime a preocupação pedagógica do autor no que tange à formação de leitores:

⁶¹ Expressão utilizada por Neuza Ceciliato de Carvalho no artigo “Professor: por que não fazer como Dona Benta?” (1998).

A moda de dona Benta ler era boa. *Lia “diferente” dos livros*. Como quase todos os livros para crianças que há no Brasil são muito sem graça, cheios de termos do tempo da onça ou só usados em Portugal, a boa velha *lia traduzindo aquele português de defunto em língua do Brasil de hoje*. Onde estava, por exemplo, “lume”, lia “fogo”, onde estava “lareira” lia “varanda”. E sempre que dava com um “botou-o” ou “comeu-o”, lia “botou ele”, “comeu ele” – e ficava o dobro mais interessante. Como naquele dia os personagens eram da Itália, dona Benta começou a arremedar a voz de um italiano galinheiro que às vezes aparecia no sítio em procura de frangos; e para o Pinóquio inventou uma vozinha de taquara rachada que era direitinho como o boneco devia falar (RN, p.106, grifos nossos).

Em linhas gerais, o fragmento permite inferir que havia um absoluto respeito do autor em questão para com a idade do leitor, administrando e adaptando as temáticas e os vocábulos. Com efeito, conjeturava-se que os interesses de leitura oscilavam segundo certas fases ou estágios, o que implicava a assertiva de que receptores experientes e inexperientes clamavam por textos distintos.

Quando recuperamos o termo *metodologia*, não estava em cogitação a aplicação de determinados exercícios recreativos com o intuito de promover o encontro entre a produção literária e o público, mas a exaltação do *texto* como mecanismo de atrair o sujeito. *A literatura sem aspás*, por conseguinte, bastaria para formar leitores. Na verdade, a idéia de “metodologia” comporta as adequações que o adulto, pai ou professor, poderia efetuar em textos mais distantes no tempo, visando a atingir destinatários ainda não experientes.

Nessa direção, sustenta Bohm (2004) que Lobato reconhecia o problema de envelhecimento dos códigos estéticos e a barreira que poderiam significar para novos leitores afastados cronologicamente, sobretudo os mais jovens.

Ao defender a liberdade de D. Benta de substituir por sinônimos vocábulos desconhecidos, explicar as expressões defasadas e transpor a sintaxe culta dos livros para a fala coloquial, Lobato incorpora, justifica e sugere tal estratégia como satisfatório caminho para propiciar a interação dialógica entre a escritura e os garotos que ingressam no universo das letras.

3.5- Metáforas de Leitura.

O projeto literário de Monteiro Lobato, em especial na esfera infanto-juvenil, sugere uma concepção de leitura como *fonte de prazer*. Em torno disso, Vieira (1998) observa que esta abordagem “ganha nuances nas metáforas que representam o livro enquanto *objeto* e o ato de *ler* como *dar vida ao texto*, ultrapassando a mera decifração do código escrito. Desse modo, a leitura é motivada, sendo apresentada como um ato prazeroso” (p.07).

Para a pesquisadora, a poética que norteia a arquitetura de *O Sítio do Picapau Amarelo* parece ter suas raízes na experiência de Lobato enquanto leitor, reavendo suas lembranças de menino e de rapaz. Entre essas impressões, é oportuno destacar os comentários acerca do livro *Robinson Crusóé*, manifestadas em uma carta de 1911 dirigida ao companheiro Rangel. Aqui, Lobato afirma jamais ter relido o referido texto por desejar guardar na memória a sensação que o acometera face à obra de D. Defoe: “Que maravilha não será *Robinson* para a formação do caráter dum menino inglês, que cedo vai para as Índias, a Austrália, construir uma vida de que o *Robinson* é o *espelho*! Para nós não é tanto, porque não temos Índias para ir – somos ostras” (BG, p.304, grifos nossos).

Quinze anos depois, tendo já publicado alguns títulos e se firmado como arguto contista, o literato volta a comentar suas impressões introdutórias sobre a mencionada produção. Nessa linha, exalta o texto como morada, abrigo, lar, *apropriação e ocupação de um espaço na condição de residência*. O livro exerce as funções operatórias de casa, local que protege a vida humana, resguardando-a das inclemências do tempo e deleitando-a com o aconchego: “Ando com a idéia de entrar por esse caminho: livros para as crianças. De escrever para marmanjos já me enjoiei. Bichos sem graça. Mas para as crianças, um livro é todo um mundo. Lembro-me de como vivi dentro do *Robinson Crusóé* do *Laemmert*. Ainda acabo fazendo livros onde as nossas crianças possam *morar*. Não ler e jogar fora; e sim *morar*, como morei no *Robinson* e n’*Os Filhos do Capitão Grant*” (BG, p.293).

Verifica-se em cada um dos depoimentos o delineamento de uma reflexão sobre a matéria textual pautada em artifícios metafóricos, como o substantivo *espelho* e o verbo *morar*. No que concerne à opção de Lobato por estes recursos lingüísticos, é necessário evocar, mais uma vez, a análise depreendida por Vieira: “A idéia de *espelho*, postulando a identificação entre leitor e leitura, retoma a idéia de *catarse* (identificação com a história, enredo e personagem). Por outro lado, o uso do verbo *morar* apresenta o texto como um espaço, lugar definido, de forma que a leitura possa ser vista como um *transporte*, semelhante ao que viriam a fazer as personagens do Sítio, usando o pó de pirlimpimpim e o faz de conta” (p.07).

Décadas depois, em 1943, já no posto de consagrado ficcionista entre as crianças, Lobato retoma *Robinson Crusó* para reiterar o quanto o referido clássico o influenciara: “Não me lembro do que li ontem, mas tenho bem vivo o *Robinson* inteirinho – o meu *Robinson* dos onze anos. A receptividade do cérebro infantil ainda limpo de impressões é algo tremendo” (BG, p.347).

Segundo Vieira, o romancista, ao recompor sua recepção inicial, demonstra a plena preocupação com a formação de leitores, frisando sempre a abertura das crianças à interação com livros: “Assim, tentando rememorar suas próprias impressões de menino, e preocupado com o fato de obras infantis, produzidas por adultos, muitas vezes não corresponderem às necessidades das crianças, constata que suas obras parecem ter correspondido” (p.07).

A esse respeito, é oportuno salientar que o caráter harmônico que se pode atribuir ao conjunto de metáforas lobatianas de leitura se enriquece em outros momentos de *A Barca de Gleyre* (1944). Um exemplo seria a carta de 1903, em que o intelectual pronuncia: “Sobre a cama *dormiam* um Flaubert e um Coelho neto. Não os despertei” (BG, p.21). O enfoque direcionado ao verbo *despertar* viria ao encontro do que mais tarde discorreria Chartier (1994): “O texto só se torna texto através de sua relação com o leitor” (apud VIEIRA, 1998, p. 07). Em conexão com os postulados da Estética da Recepção, enaltece-se a figura do leitor e sua função em atribuir sentido à escritura, permitindo-lhe exercer sua capacidade de interlocução. A atividade do receptor faz-se, então,

imprescindível na sistematização do fenômeno literário, uma vez que sua ausência implicaria a não atualização do objeto artístico, identificada no testemunho por meio da implícita referência aos *livros fechados*, conotada no sono em que mergulhavam, ante a metonímia, *Flaubert e Coelho Neto*. Contrapondo-se a tal construção, o *livro aberto*, que supõe a atuação do público – ou seja, o processo de interlocução que evoca a interação social - ganha destaque na abordagem lobatiana, como se verifica em *As Aventuras de Hans Staden* (1922): “É uma danada esta vovó. Parece um *livro aberto*” (p.857, grifos nossos).

Ademais, ressaltam-se ainda, nos registros deixados por Lobato, os diversos momentos de motivação à leitura. Na linguagem artística é patente o discurso metalingüístico, em que o autor recorre à paráfrase, à comparação e, sobretudo, à metáfora para versar sobre a recepção. A esse propósito, sobressai a insólita idéia emiliana do “livro comestível”, instituída em *A reforma da Natureza* (1941). O *texto*, nessa ótica, é comparado ao *alimento*, fonte da vida. O *prazer em ler* é acoplado ao singular *prazer em degustar, saborear, deliciar-se*. A analogia instalada no que tange ao peculiar contentamento em nutrir-se encontra eco em *O Banquete*, de Platão, clássico em que o pomposo cardápio ilustra o debate acerca de questões afetivas. Lobato, por sua vez, aproxima a *refeição* à idéia de *livro*, nivelando-os a ponto de insistir na possibilidade de se encontrar satisfações paralelas tanto na escritura quanto no alimento. Simultaneamente, formulam-se como elementos vitais ao homem, visto que o primeiro está para sustentar a alma e o segundo, o corpo.

-Pois eu tenho uma idéia muito boa – disse Emília -
Fazer o livro comestível.

-Que história é essa?

-Muito simples. Em vez de impressos em papel de madeira, que só é comestível para o caruncho, eu farei os livros impressos em um papel fabricado de trigo e muito bem temperado. A tinta será estudada pelos químicos – uma tinta que não faça mal para o estômago. O leitor vai lendo o livro e comendo as folhas, lê uma, rasga-a e come. Quando chega ao fim da leitura, está almoçado e jantado. Que tal?

A Rãzinha gostou tanto da idéia que até lambeu os
beiços.

-Ótimo, Emília! Isso é mais que uma idéia-mãe. E cada capítulo do livro será feito com papel de um certo gosto. As primeiras páginas terão gosto de sopa; as seguintes terão gosto de salada, de assado,

de arroz, de tutu de feijão com torresmos. As últimas serão as da sobremesa – gosto de manjar branco, de pudim de laranja, de doce de batata.

- E as folhas do índice – disse Emília – terão gosto de café - serão o cafezinho do leitor. Dizem que o livro é o pão do espírito. Por que também não ser o pão do corpo? As vantagens seriam imensas. Poderiam ser vendidos nas padarias e confeitarias, ou entregues de manhã pelas carrocinhas, juntamente com o pão e o leite.

-Nem precisa mais pão, Emília! O velho pão viraria livro. O Livro-Pão, o Pão-Livro! Quem souber ler, lê o livro e depois o come, quem não souber ler come-o só, sem ler. Desse modo o livro pode ter entrada em todas as casas, seja dos sábios, seja dos analfabetos. Otímíssima idéia, Emília! (Ref. Nat., p.376)

Na exposição de Emília à Rãzinha, as metáforas sobre leitura avolumam-se em uma progressão contínua. A interação entre o leitor e a obra é explicitada a partir do verbo *comer*, sugerindo a proposta de antropofagia cultural: a tradição histórica materializada em livros é incorporada pelo sujeito, o anseio pelo conhecimento é associado à fome, e o processo de concretização entre a produção e seu destinatário aglutinaria as imagens do *almoço* e do *jantar*. Em suma, há uma clara valorização acerca do prazer em ler, em sintonia com o que mais tarde debateria Barthes (1973): “Se leio com prazer essa frase, essa história ou essa palavra, é porque foram escritas no prazer” (p.09).

A composição do livro – de acordo com os personagens – congregaria sabores apetecíveis ao paladar – *sopa, salada, assado, arroz, tutu de feijão com torresmos, manjar branco, pudim de laranja, doce de batata e café* – signos que se cruzam e conduzem à idéia de que a leitura se efetiva na capacidade da matéria textual saciar o leitor em suas necessidades culturais e cognitivas.

Preza-se ainda pela escritura como *cafezinho*, assentado no sentido de leitura como lazer. O signo *cafezinho* reporta ao significado de ócio, repouso, intervalo entre afazeres. Quanto ao tempo vago aqui inscrito, ainda que efêmero, denota uma conexão com o destinatário “desocupado” idealizado por Cervantes (1605, p. 14), com horas livres a serem dedicadas às narrativas. Entranhado em um jogo intertextual, exalta-se a democratização do objeto cultural, aberto aos *sábios* e aos *analfabetos*, em diálogo com o

romance *Dom Quixote de La Mancha*, cujo segundo volume é dedicado ao “leitor ilustre” e ao “plebeu” (1615, p.350).

O signo *pão* também se intercala no fluxo de conotações. Típico do universo cristão, por abarcar a idéia de alimento, serve de alusão ao *texto*. A combinação entre ambos é plenamente aceitável, já que o último – *o texto* – igualmente atende às necessidades humanas, em especial as mais subjetivas.

Complementando a metáfora emiliana, D. Benta, em um fragmento transcrito por Mortatti (1997), e que reporta a outro contexto, faz menção não ao alimento, mas aos que se servem em uma refeição corriqueira, o que permite refletir acerca do posicionamento do público perante o prazer da obra: “Entre comer e *saber comer*, a diferença é apreciável” (p.29, grifos nossos). Se a recepção do livro é polemizada a partir de uma analogia com o gastronômico, o interlocutor virtual é, outrossim, apontado como aquele que *sabe apreciar a sessão ininterrupta de pratos* – petiscos, entradas, refeições principais e sobremesas - , na mesma proporção que o leitor interage, sensibiliza-se e eleva-se à catarse em meio à continuidade de páginas manuseadas.

Acrescenta-se ainda o fato de ser notória, nos depoimentos lobatianos, a comparação de alguns autores com específicas bebidas, a fim de pormenorizar seus respectivos efeitos. Nesse raciocínio, Kipling é associado ao estilo White Label por enebriar depressa, enquanto Gorki é igualado à vodka por seu ímpeto. No que se refere aos nacionais, o filho de Taubaté é implacável: “Alencar é capilé com água flórida bebida em copo de leite. Macedo é capilé com canela, bebido em caneco de folha. Bernarde Guimarães é capilé com arruda, bebido em cuia. Coelho Neto é capilé da Grécia, bebido em ânfora de cabaça. Machado de Assis é capilé refino, filtrado, puríssimo, bebido pela taça de cicuta de Sócrates” (BG, p.193).

Em última análise, resta atentar aos verbos *comer*, *beber* e *morar*, empregados continuamente nas situações em que Lobato emite seus pronunciamentos endereçados ao livro. Tais vocábulos demonstram o processo de apropriação de um legado cultural pelo romancista, imprimindo-se quase como uma *digestão*: as leituras são

realizadas, questionadas e avaliadas. O que não aprecia, despreza com certo repúdio. O que fascina, devora, digere e guarda para si o essencial.

3.6 - A Leitura como Espaço de Instrução e Deleite

O pensamento estético de Monteiro Lobato, fundamentando mais tarde o inovador projeto de uma literatura para crianças, sublinhava atributos como *a clareza da linguagem, o “acabamento” do texto, o respeito à faixa etária do destinatário e, principalmente, a crença de que o ato de ler agregava a função de instruir e, ao mesmo tempo, divertir aquele que se embrenhasse páginas adentro.*

Atento à conexão entre o *educativo* e o *lúdico*, Compagnon (2003) afirma que tanto Aristóteles quanto Horácio visualizavam o prazer de aprender como cerne da *arte poética*, entendendo-a, paralelamente, com base no princípio de *ensinar e agradecer*. A literatura, nesse viés, englobaria uma dupla finalidade, qualificada nesse contexto como *dulce e utile*. “Segundo o modelo humanista, há um conhecimento do mundo e dos homens propiciado pela experiência literária (talvez não apenas por ela, mas principalmente por ela), um conhecimento que só (ou quase só) a experiência literária nos proporciona” (2003, p.35).

Ainda sobre essa questão, são pertinentes as palavras de Carvalho (2004):

“Dulce” e “utile” são expressões latinas que remetem às teorias de Horácio e Aristóteles, até hoje utilizados pelos teóricos da literatura, constituindo-se em dois princípios fundamentais da arte poética. A literatura seria, então, ao mesmo tempo, doce e útil, prazer e conhecimento, diversão e saber, princípios que se complementam e se harmonizam quando se trata da obra de arte (p.35).

A ficção de Lobato endereçada ao público infantil está engendrada nesse paradigma, tendo em vista que parte expressiva de sua obra se apóia em sólidos alicerces didáticos. Explicam Lajolo e Zilberman (1984) que foi a partir de 1933 que se organizou o

projeto pedagógico do citado contista. É precisamente nesse ano em que *História do mundo para as Crianças* adentra o mercado editorial com a proposta de conduzir fatos históricos aos jovens nas escolas. Após tal publicação, o escritor, imbuído por suas convicções, amplia o currículo, transformando o Sítio em espaço para a educação renovadora.

Dessa empreitada, resultam textos lúdicos que correspondiam a disciplinas específicas e que, simultaneamente, reproduziam certos resquícios de sua formação positivista. Nessa linhagem, predominam *Emília no País da Gramática* (1934), *Aritmética da Emília* (1935), *Geografia de Dona Benta* (1935), *Serões de Dona Benta* (1935), *História das Invenções* (1937), *O Poço do Visconde* (1937) e *A Reforma da Natureza* (1941).

História do Mundo para as Crianças, adaptado do clássico de V. W. Hillyer, deixa transparecer um conceito de *História* pautado em uma relação fragmentada passado/ presente/ futuro, bem como uma visão processual progressiva traçada na relação princípio/ meio/ fim. Estrutura-se também com base na inserção de mitos e heróis universais, enaltecendo seus feitos, façanhas e peripécias. O dinamismo, contudo, é o que caracteriza o diferencial da obra, considerando que seu conteúdo converge com a proposta de ensino da época: enfatizava-se o estudo da História Geral, sendo o Brasil e a América apêndices da civilização ocidental.

Emília no País da Gramática se sustenta em uma abordagem descritiva da *Gramática*, que assinala a língua como um dado *variável, não uniforme*. Seu esforço, não obstante, está em *encontrar regularidades que condicionam tal variação*. Em outras palavras, a presente concepção defendida pelo autor se define como um conjunto de regras que são, de fato, *seguidas pelo usuário*, contrapondo-se, de maneira drástica, à vertente *normativa*, que trata das regras que devem ser seguidas de modo padronizado. Faria (1998), inclusive, observa que neste livro se configura a paródia da Gramática escolar e, por outro lado, marca a entrada de Lobato na polêmica sobre a simplificação ortográfica do português, na qual tomou partido pela grafia fonética contra os sectários da grafia etimológica.

Aritmética da Emília surge irmanada pela mesma proposta. Pretende redimensionar o ensino de Matemática, que naquele contexto se encontrava baseado unicamente na manipulação de símbolos e regras, sem potencializar os alunos ao significado dos mesmos. A Matemática, entendida pelo autor como linguagem, um específico discurso lingüístico, é explanada por meio de situações cultural e socialmente significativas. Essa prática propiciaria aos estudantes a aquisição de um grau de competência comunicativa que lhes permitiria compreender e usar a Aritmética adequadamente, independente da memorização de fórmulas. A narrativa absorve e segue de maneira criteriosa os passos de Malba Tahan, mas acaba se perdendo em um texto bastante árido.

Geografia de Dona Benta insere, congrega e endossa os trabalhos de campo exaltados pelo mote da Escola Nova, uma vez que os personagens viajam entre diferentes países para conhecer seus costumes, hábitos e particularidades. Prevalece, porém, uma Geografia física, alicerçada em questões territoriais, que se pretende neutra, imparcial, sem dar voz aos conflitos sociais. Os materiais didáticos do período também se respaldavam nessa tendência, mas se distanciavam da posição de Lobato por exigirem dos estudantes o rígido decorar de uma grande quantidade de denominações de acidentes geográficos – planaltos, planícies, relevos, rios etc – e de produtos da ocupação humana, como nomes de capitais e principais cidades, os quais eram, geralmente, complementados por meio dos Atlas.

Serões de Dona Benta, História das Invenções (tradução do clássico de Hendrik Van Loon) e *O Poço do Visconde* procuram deslocar o ensino de Ciências Naturais preestabelecido, até então assentado em aulas expositivas e questionários a serem respondidos sob orientação do livro didático. O conteúdo transmitido reunia apenas o produto final da atividade científica, ou seja, o conhecimento já acabado e organizado, formulando-se como uma *verdade*. A contribuição lobatiana está em incorporar os trabalhos práticos, os experimentos, em sintonia com as determinações escolanovistas. O texto, no entanto, incide nos mesmos percalços de *Aritmética da Emília*.

Nesse conjunto, fica claro como o propósito de *ensinar deleitando* se efetiva com sucesso. Lobato recebeu na época inúmeras cartas de crianças satisfeitas por terem assimilado certos conceitos a partir de uma leitura agradável, divertida e significativa. Penteado (1997), em torno disso, ao analisar os depoimentos de representantes de uma geração de leitores formada pelos textos inscritos na série *O Sítio do Picapau Amarelo*, nota constantes referências à função lúdico-pedagógica desses livros, em oposição à fadiga dos compêndios escolares.

Com o tempo, porém, como atesta Abramovich (1982) e Ferreira (2003), considerável parte desses títulos, devido ao didatismo entranhado, acabou não mais arrebatando um expressivo número de leitores. Difere-se de publicações como *Reinações de Narizinho* (1931), *Caçadas de Pedrinho* (1933), *Memórias de Emília* (1936), *A Reforma da Natureza* (1941) e *A Chave do Tamanho* (1942), que prezam pelo *recreativo* em primeiro plano, intercalando o pedagógico de modo sutil.

Na literatura endereçada ao receptor adulto, tal perspectiva – de caráter escolar – não ganha muito relevo, visto que os textos circunscritos a essa área acabavam assumindo uma postura de denúncia, crítica e reflexão. Na verdade, o que está aqui em cogitação não é a verve didática, mas o anseio de *conscientização* das massas frente aos problemas que assolavam o país. O autor de *Cidades Mortas* tinha plena noção da responsabilidade e do alcance de sua obra. Queria usar a palavra para melhorar as condições da nação, e esta intencionalidade perdura tanto em suas narrativas quanto em seus ensaios dissertativos que integraram os periódicos *O Estado de São Paulo*, *Jornal de Taubaté*, *Fon-Fon*, *A Tribuna*, *Correio Paulistano*, *A Cigarra*, *Revista Parahyba*, *Revista do Brasil*, *O Estadinho*, *Diário de São Paulo*, *A Manhã*, *Tribuna do Norte*, *Agência de Notícias da União*, *Jornalística Brasileira*, *Jornal de São Paulo* e *Revista Fundamentos*.

3.7 - Tradução, Adaptação e Recriação.

No princípio do século XX, o mercado brasileiro era dominado por títulos importados, cumprindo aqui sublinhar os romances de J. Verne, D. Defoe, e M. de Cervantes – Cânones universais que circulavam na República mediante as traduções portuguesas. Conforme assegura Arroyo (1969), impunham-se como materiais de leitura difundidos naquele contexto, disponíveis, na maioria das vezes, somente a *segmentos abastados*.

Koshiyama (1982), inclusive, informa que a elite financeira possuía absoluto acesso aos estabelecimentos particulares de ensino – dotados de fartas bibliotecas - e podia, se quisesse, ampliar seus estudos no exterior, desfrutando das possibilidades de contato com a cultura impressa vigente. Em outro pólo, a maior parte da população não dispunha nem mesmo de escolas primárias onde pudesse ser minimamente alfabetizada.

Além disso, eram freqüentes na época as filiais de casas e editoras de Lisboa que se dedicavam ao comércio de livros estrangeiros, traduzidos em uma linguagem distante da utilizada cotidianamente no território nacional.

Sobre os tradutores brasileiros, Carvalho (1985) assinala um quadro não muito amplo, composto, entre outros nomes, por Caetano de Lopes Moura, Jovina Cardoso, Ciro Cardoso, Francisco de Paula Brito e Carl Jansen. Segundo Zilberman (2005), este último, tendo ao lado Figueiredo Pimentel, com as respectivas edições de *Robinson Crusoe* e *Contos da Carochinha*, influenciou Monteiro Lobato na construção de seu projeto literário para crianças.

Ratifica-se, entretanto, que as adaptações que predominavam no mercado editorial eram oriundas de Portugal, uma vez que o grupo citado por Carvalho representava uma classe menor, não tão abrangente.

É justamente nesse contexto em que Lobato exerce a fecunda atividade de tradutor, norteado por uma proposta ainda insólita no cenário brasileiro: *verter para o português coloquial grandes clássicos da literatura universal* - Anseio devidamente documentado nas confidências a Godofredo Rangel: “Estou a examinar os contos de

Grimm dados pelo Garnier. Pobres crianças brasileiras! Que traduções galegas! Temos que refazer tudo isso – abrigileirar a linguagem!” (BG, p.275). “Estou precisando de um *D. Quixote* para as crianças, mais correntio e mais em língua de terra que as edições do Garnier e dos portugueses. Preciso do *D. Quixote*, do *Gulliver*, do *Robinson*, do diabo!” (BG, p.276).

Nessa direção, investe em títulos como *Contos de Andersen* (H. C. Andersen), *O Doutor Negro* (Conan Doyle), *Robinson Crusoe* (Daniel Defoe), *Tarzan* (E. Burroughs), *Poliana e Poliana Moça* (Eleanor Porter), *Por Quem os Sinos Dobram* (Ernest Hemingway), *O Homem Invisível* (H. G. Wells), *Meu Cativo entre os Selvagens do Brasil* (Hans Staden), *Minha Vida e Minha Obra* (Henry Ford), *Moby Dick* (Herman Melville), *Contos* (Jacob e Wilhelm Grimm), *Caninos Brancos* (Jack London), *Alice no País das Maravilhas* (Lewis Carroll), *As Aventuras de Tom Sawyer* (Mark Twain), *Os Negreiros da Jamaica* (Mayne Reid), *Contos de Fadas* (C. Perrault), *Mogli, o Menino Lobo* (R. Kipling), *Viagens de Gulliver* (J. Swift) e *Robin Hood* - textos reconstruídos ou por meio da versão lusitana, restando ao artista o trabalho de “abrigileirar” a obra, ou inglesa, em que procede do mesmo modo, considerando sua fluência na respectiva língua.

Menin (1999), discorrendo acerca da ampla repercussão da obra de H. C. Andersen no Brasil e das características estilísticas inerentes à versão lobatiana, adota o termo *recriação* para explicar o processo de reescritura do texto dinamarquês pelo autor brasileiro, ancorado a uma linguagem tipicamente regionalista – em sintonia com seu projeto nacionalista, sua poética de recepção e seu empreendedorismo como editor, mediado pela meta de tornar qualquer clássico próximo ao grande público.

Para Bohm (2004), entre outros teóricos, o trabalho realizado por Lobato configura-se, especialmente em produções como *Peter Pan* (1930) e *Dom Quixote das Crianças* (1936), não apenas como *tradução*, em um sentido restrito, mas *adaptação*, ou seja, um artifício de transposição, ajuste e adequação. De acordo com o citado crítico, esse procedimento envolve dois sujeitos: “o que faz” e o “para quem se faz”, frente às diferentes visões de mundo do “emissor” e do “receptor”: “A preocupação primeira do sujeito adaptador deverá ser a de assumir o lugar do outro, a fim de melhor executar sua

tarefa. Essa postura, no entanto, nem sempre é garantia de um resultado final satisfatório para o público alvo” (p.58).

De acordo com Amorin (2005), a tradição nos estudos literários considera uma nítida separação entre o processo de *tradução* e o de *adaptação*: o primeiro reproduziria a forma e o conteúdo do texto original, ao passo que o segundo promoveria determinado tipo de alteração, muitas vezes corrompendo a obra. Amorin, entretanto, desestabilizando esse quadro, assume que o conceito de adaptação não se restringiria à ausência de “fidelidade”, e muito menos implicaria simplificação ou empobrecimento do material estético.

Visto desse modo, a adaptação seria “um processo de *transformação* que, se realizada com rigor, possibilitaria veicular imagens e estilos que poderiam ser ‘fiéis’ ao texto de referência. Por esse ângulo, não há um abandono da noção de fidelidade quando se trata da adaptação. Também não seria, necessariamente, um produto da baixa qualidade ou que poderia ser produzido por qualquer profissional” (2005, p. 120, grifos nossos).

O criador de Emília, por conseguinte, foi um dos autores que mais explorou o recurso da adaptação, tendo em vista a extensão de sua obra. Para ele, não bastava colocar ao alcance dos jovens brasileiros o conhecimento da tradição, mas torná-lo inteligível a leitores que vivem em realidades diferentes, distintas, singulares.

Entre as adaptações feitas por Lobato, Bohm chama a atenção para *Peter Pan* por recuperar uma obra relativamente recente para a época. Com as terras de D. Benta, o romancista gozava de uma situação narrativa permanente, possibilitando-lhe adaptar qualquer história e, ao mesmo tempo, questioná-la por intermédio dos personagens moradores do Sítio do Picapau Amarelo: “Os serões de Dona Benta, nos quais eram contadas as mais diversas histórias, conforme a curiosidade das crianças ia avançando, funcionam como uma base ficcional para a adaptação de qualquer obra literária” (p.62).

Em *Dom Quixote das Crianças*, Lobato desvenda ao leitor de tenra idade um texto extenso e complexo, endereçado, *a priori*, ao público adulto. Ele acentua os acontecimentos mais significativos, próximos às expectativas dos destinatários,

consolidando uma estrutura já presente em *Aventuras de Hans Staden* (1927) e retomada em *O Minotauro* (1939) e *Os Doze Trabalhos de Hércules* (1944).

Em todos os títulos mencionados, revela-se a atuação e mediação de um narrador heterodiegético – ora representado pela nítida figura de Dona Benta, ora por meio de uma voz anônima a revisitar o texto clássico.

No que diz respeito à avó de Narizinho, assegura Bohm que esta assume um tom coloquial de narrar, mas não se compromete com a veracidade dos fatos como os narradores originais, que se comportam às vezes como testemunhas dos acontecimentos. Ademais, a distinta senhora poucas vezes julga as ações dos personagens, o que é desempenhado por seus ouvintes, sobretudo a boneca de pano, que representa a imagem dos possíveis destinatários.

Simultaneamente, é nítida a consciência dos personagens de que estão vivendo experiências literárias, de que se encontram em uma outra realidade, de que deixam um plano secundário (o Sítio) e se inserem em um plano principal – a Terra do Nunca, a Espanha renascentista, o Brasil Colonial ou a Antiguidade greco-latina – o que torna patente a constância de uma função metalingüística nas respectivas configurações textuais.

Bohm exalta ainda o poder de síntese alcançado por Lobato nas mencionadas publicações, defendendo que tal artifício conseguia conduzir o receptor a leituras agradáveis, sem entediá-lo. Firmavam-se como alternativas às edições impressas em Portugal, dispostas em grossos volumes, poucas ilustrações e uma linguagem hermética.

Enfim, as adaptações efetuadas por Lobato fornecem novas roupagens aos clássicos, lançando mão de recursos como o entrelaçamento de planos narrativos, a supressão de aspectos puramente descritivos e a concessão de explicações para alguns pontos do enredo considerados essenciais. A adaptação, nessa perspectiva, cumpre seu papel de colocar o leitor infantil brasileiro a par de grandes objetos culturais da tradição ocidental. Assim, a contribuição de Lobato pode ser sintetizada de acordo com o que sustenta Bohm:

Sem se prender excessivamente ao texto original e, ao mesmo tempo, sem perder de vista seu objetivo primordial de escrever textos de acordo com os interesses das crianças, Monteiro Lobato criou um conceito de adaptação que, além de original para a época em que foi lançado, estabeleceu novas diretrizes para a ficção infantil brasileira, à medida que a desvinculou das práticas de tradução e adaptação até então vigentes, e lançou as bases para uma nova literatura infantil para quem o principal sujeito passou a ser o leitor (2004, p.70).

Os significados dos conceitos que a crítica contemporânea debate acerca de *tradução*, *adaptação* e *recriação* são *nivelados* por Lobato, imprimindo a todos o sentido de que a transposição de uma língua a outra implicaria acrescentar e substituir vocábulos, plasmando um texto capaz de seduzir o leitor.

Temos perfeita consciência a respeito das particularidades dos três conceitos acima lembrados, como também comungamos da premissa de que sua atuação transitava da *tradução/recriação* – como procedia em *Robinson Crusóe* e *Contos de Andersen* – até as arrojadas *adaptações* – sendo lícito aqui mencionar *Peter Pan* e *As Aventuras de Hans Staden*. O que insistimos em defender é que os referidos conceitos são tratados por ele na mesma perspectiva, enaltecendo sempre o processo de reconstrução artística do texto em meio a diferentes idiomas. É o que declarará em *Fragmentos* (1923), emitindo a diferença entre *tradução* e *transliteração*:

A tradução literal, isto é, de absoluta fidelidade à forma literária em que, *dentro de sua língua*, o autor expressou o seu pensamento, trai e mata a obra traduzida. O bom tradutor deve dizer exatamente a mesma coisa que o autor diz, mas dentro da língua do tradutor, dentro da sua forma literária de tradutor, só assim estará realmente traduzindo o que importa: a idéia, o pensamento do autor. Quem procura traduzir a forma do autor não faz tradução – faz uma horrível coisa chamada transliteração, e torna-se inteligível (MLM, p.118, grifos nossos).

A rejeição à transliteração – entendida como a tradução literal do texto – se repete na correspondência a Diaulas Riedel, em *Cartas Escolhidas* (1948):

O bom tradutor deve dizer exatamente a mesma que o autor diz, mas dentro da sua língua, dentro da sua forma literária; só assim estará realmente traduzindo o que importa: a idéia, o pensamento do autor. Quem procura traduzir a forma do autor não faz tradução – faz uma

coisa horrível chamada *transliteração*, e torna-se ininteligível (CE, p.147, grifos nossos).

Reflexão semelhante se desdobra em *Miscelânea* (1923), comparando a tradução à idéia de *transplante*:

A tradução tem que ser um transplante. O tradutor necessita compreender a fundo a obra e o autor, e reescrevê-la em português como quem ouve uma história e depois a conta com palavras suas.

Ora isto exige que o tradutor seja também escritor – e escritor decente (MLM, p.127).

Como procede nas metáforas sobre leitura, ao instaurar a analogia entre o livro e a aguardente, Lobato tece em *A Barca de Gleyre* (1944) uma equação entre a bebida e a tradução, o que conduz o leitor a prazeres e escapismos que lhe são similares: “Continuo traduzindo. A tradução é minha pinga. Traduzo como o bêbedo bebe. Para esquecer, para atordoar” (BG, p.334).

Segundo Koshiyama (1982), com a intervenção de Lobato no mercado editorial, as adaptações de cânones europeus passaram a integrar o rol de títulos publicados em sua empresa. A linguagem adotada na Garnier, fiel ao padrão lusitano, deixava o intelectual perplexo, o que o impelia a se aventurar por esse ramo.

Não obliterando essas informações, Lajolo e Zilberman (2003) informam que o *ofício de tradutor* era visto por Lobato como uma alternativa aos autores brasileiros, um trabalho metódico que o exercia total fascínio e, paralelamente, consumia-lhe as forças. Koshiyama, complementando esse dado, relata que os rendimentos financeiros, conseqüentes das traduções, auxiliaram Lobato desde que regressara dos Estados Unidos, em 1931. Dedicando-se naquele contexto à organização e à propaganda de empresas de ferro e de petróleo, o romancista encontrou na feitura das traduções uma atividade profissional que, ao lado da literatura infanto-juvenil, ajudaram-no a sobreviver.

No entanto, estava convicto de que não era uma função valorizada e de alta remuneração econômica, mas que se fazia necessária por possibilitar a democratização da literatura universal, levando em consideração que a maior parte da população brasileira

não dominava outras línguas e que, de outro modo, jamais teria acesso aos bens culturais tradicionalmente herdados. Nesse sentido, o autor deixa claro no ensaio “Eu tomo Sol”, que faz parte da coletânea *Conferências, Artigos e Crônicas* (1948), sua visão acerca do processo de tradução – um estudo rigoroso, árduo e sistematizado sobre o estilo que permeia um texto, recriando-o a seguir em outro idioma – e sua relevância, rompendo fronteiras a fim de atingir leitores pertencentes a realidades distintas:

Há muitas maneiras de ler. Talvez a mais *profunda* seja a de quem *verte um livro para outra língua*. O tradutor é um escafandrista. Mergulha na obra como num mar; impregna-se de um pensamento concretizado de um certo modo – o estilo do autor – e lentamente o vai moldando no barro de outro idioma, para que a obra não admita fronteiras. Sem esses abnegados trabalhadores, a literatura ficaria adstrita a pátrias, condenada a limites muito mais estreitos do que os permitidos pela sua potencialidade.

O homem de uma só língua, que entra na biblioteca e pode ler *O Banquete* de Platão, os pensamentos de Confúcio, os *Anais* de Tácito, a *Viagem Sentimental* de Sterne, o *Fígaro* de Beaumarchais, a *Guerra e Paz* de Tostoi, o *D. Quixote*, o *Coração* de Amicis, o *Fausto* e tanta coisa, admira autores mas não tem uma palavra para a formiga humílima – o tradutor – graças a qual aquelas obras lhe caíram ao alcance.

Para o tradutor, não haverá nunca remuneração econômica, nem glória, nem sequer a gratidão dos homens; só há insultos quando não faz o trabalho perfeito. Não obstante, a coisa suprema do mundo mental: *a universalização do pensamento* – é obra deles (CAC, p.96, grifos nossos).

Classificando a tradução como um nível complexo de leitura, sobressaem no extrato duas grandes imagens, que funcionam como novas metáforas direcionadas ao ato de traduzir. A primeira está na figura do escafandrista, administrando a articulação *tradutor/ mergulhador*, em que a obra adquire a conotação de *mar* – signo que evoca o desconhecido, o enigmático, o incognoscível – a ser percorrido pelo sujeito que, pouco a pouco, o desvenda, *o traduz*.

Paralelamente, impõe-se o ícone do *artesão*, sugerindo, através do verbo *moldar* e do substantivo *barro*, a alusão entre este e aquele que verte uma língua em outra, tendo em conta que ambos trabalham com operacionalizações que depreendem ajustes, regulagens e adaptações. Em especial no que é relativo à tradução, corrobora-se que esta

não se efetiva pelo simples traslado de um sistema lingüístico em outro, mas por procedimentos complexos que exigem do profissional também a inventividade. Como diria em uma das missivas de *Cartas Escolhidas* (1948, p. 147), traduzir é uma ação que se debruça não apenas sobre a escritura, mas, principalmente, em torno da alma daquele que rubrica a obra original.

Como se vê, o conceito lobatiano de *tradução*, em condição equivalente ao de *adaptação*, rompe de forma drástica com a definição tradicional, que se resume na mera transposição de uma língua em outra. Para o período, a contribuição de Lobato representou uma grande revolução conceptual e exprimiu, mais uma vez, sua preocupação com a formação de leitores no Brasil, tendo em vista que o material disponibilizado na República não poderia atender às necessidades, aos anseios e às expectativas dos possíveis consumidores.

Por esse motivo, a postura de Lobato se aproximaria dos pressupostos da tradição francesa (*les belles infidèles*) que prevalece nas práticas de tradução entre os séculos XVII e XVIII. Conforme relata Milton (1993), preconizava-se aqui o trabalho livre e fluente a fim de chegar à clareza de expressão, o que justificava acréscimos, alterações e omissões. A presente conduta se contrastava com a tradição de ordem alemã, caracterizada pela valorização de uma tradução literal, que absorvesse as formas morfológicas e sintáticas do original e seguisse rigorosamente a conversão de palavra por palavra, frase por frase, linha por linha.

3.8- O Livro Brasileiro

Cavalheiro (1955), Travassos (1974) e Azevedo, Camargos e Sacchetta (1997) observam que o *petróleo*, o *ferro* e o *livro* foram três eixos que impulsionaram, desencadearam e moveram a militância de Monteiro Lobato, o qual pregava a redenção do Brasil a partir de investimentos na alta tecnologia, na indústria siderúrgica e, mormente, na *educação*. Nesse último tópico, a leitura é tratada sob nova envergadura, não mais restrita

às elites, mas fomentada em diversas regiões do país mediante a expansão e abrangência de sua editora.

Os elevados impostos gerados sobre a produção do livro constituíam os obstáculos que preocupavam Lobato, levando-o a calçar-se em viáveis alternativas para se manter no mercado, como oficinas próprias, ilustração e opção pelo gênero didático, de consumo obrigatório. O empreendimento obtém sucesso: com o crescimento das vendas, a Gráfica-Editora Monteiro Lobato acabou se instalando em um imponente edifício no Brás. No entanto, foi surpreendida pela falência em face de uma série de fatores adversos proporcionados pela revolução⁶² de 1924. Um ano depois, o literato retornava à cena com a Companhia Editora Nacional, acompanhado pelo parceiro Octales Marcondes Ferreira.

Os empecilhos ocasionados pelas políticas governamentais, que encareciam a edição de textos, estendiam-se entre as primeiras décadas do século XX. Com a eleição de Washington Luis, Lobato nutriu-se de esperanças de resolver os problemas ligados ao seu ramo de negócios. Em uma epístola de 1926, organizada mais tarde em *Cartas Escolhidas* (1961), exprime ao presidente as reclamações sobre as condições de compra e venda de papel para a impressão de livros.

V. Exa. Sabe que o Brasil vive atolado até as orelhas na ignorância, como sabe que só um instrumento social existe capaz de contrabater a ignorância - o livro. Mas o livro no Brasil é vítima de uma verdadeira perseguição, dando até a entender que o Estado é contrário à sua expansão e o considera perigoso. Hoje o livro só é acessível às classes ricas, e no andar em que vai, nem a elas, acabando por figurar nas vitrines das casas de jóias, como objetos de luxo (CE, p.194).

Logo abaixo, introduz e denuncia o problema das taxas, que acabam protegendo a indústria estrangeira e sufocando a nacional, a qual, não dispendo de outra opção aos gastos, acata o aumento de custo.

Mas não fica aí a guerra fiscal contra a cultura. Há mais. Há um regime de protecionismo às avessas que sufoca a nossa indústria editorial. *As taxas são estabelecidas de modo a proteger a indústria editorial de fora contra a indústria editorial nacional.* Se o livro vem feito de fora, paga metade do imposto que recai sobre o papel, e não

⁶² Trata-se da rebelião militar que desorganiza a vida econômica paulistana e paralisa as atividades da editora por dois meses.

paga absolutamente nada se vem feito de Portugal! (CE, p.195, grifos nossos).

Enfim, Lobato explicita o quanto tal impasse acarretava danos nocivos à formação de leitores: “O Brasil convence-se de que há uma conspiração para que ele não *aprenda a ler...*” (CE, p.196, grifos nossos).

Advoga Koshiyama (1982) que, naquelas circunstâncias, Lobato não era um simples cidadão, mas um membro da oligarquia de São Paulo a falar com um de seus ilustres chefes. O escritor participava ativamente das questões políticas do país e, na qualidade de editor nacional, solicitava a isenção de taxas alfandegárias para a importação de papel. As importadoras esforçavam-se em reduzir tais impostos somente quando operavam em um ramo onde atuavam empresas nacionais similares. Assim, a existência de concorrentes nativos impedia aumentos indiscriminados sob pena de não conseguirem vender a mercadoria, o que incorreria, conseqüentemente, em redução de lucros. Contudo, quando o produto não possuía similares nacionais, as importadoras abusavam das taxas, ampliando-as de modo significativo.

A maior parte do papel com celulose utilizada no Brasil era oriunda da Suécia e não dispunha de muitos concorrentes da mesma ordem no cenário local, já que o valor do citado material era expressivo. Nessa linha, a Melhoramentos representava um dos grandes grupos papeleiros nacionais, que, segundo Lobato, tentavam “barrar” seu projeto de isenção de tributos alfandegários para o respectivo comércio, visto que o lucro que esta firma conquistava com sua parcial exclusividade era exorbitante.

A presente crítica se renova em *Mr. Slang e o Brasil* (1927) – As excessivas taxas cobradas no que diz respeito ao papel para livros fixavam-se em 170 %, superando o valor estipulado para a seda, o que convertia a publicação em um objeto de consumo restrito a segmentos sociais abastados. Por outro lado, o governo acabava favorecendo o monopólio do mercado interno por parte das editoras portuguesas, ao privá-las dos tributos emitidos às empresas locais.

-Não acompanhou o debate do caso pelos jornais? Pois o governo mantém o papel para livros taxado com impostos equivalente a 170% sobre o custo.

-Que horror, meu Deus!

-Mais que a seda! A seda paga de 80 a 100%.

-É impossível! Exclamei atônito. É um crime, isso!

-E fez mais, meu caro. Deu entrada franca de direitos aos livros impressos em Portugal. Quer dizer: criou um protecionismo às avessas – favores à indústria de lá contra a similar de cá.

-Impossível...

-Essa taxa tornou o livro tão caro como a fruta, e hoje só os ricos podem ler (MSB, p.94).

Na unidade designada como *Opiniões*, que faz parte da citada produção *Mr. Slang e o Brasil*, multiplicam-se os protestos do autor endereçados a essa questão.

Em princípio, Lobato se apóia em uma abordagem do tipo causal, esclarecendo que as políticas governamentais direcionadas ao mercado brasileiro poderiam acarretar prejuízos lastimáveis à cultura nacional: “A cultura se faz por meio do livro. O livro se faz com papel. Carregar de taxas o papel é asfixiar o livro. *Asfixiar o livro é matar a cultura*” (MSB, p.165, grifos nossos).

Estende, nos parágrafos posteriores, a exposta discussão, desferindo severas considerações ao posicionamento das autoridades da República frente a indústria estrangeira, isenta de débitos, e a brasileira, repleta de impostos. Em torno disso, as empresas locais têm seus produtos encarecidos, o que as inviabiliza concorrer com os beneficiados estabelecimentos portugueses.

Começa onerando proibitivamente a entrada do papel próprio para livros, em taxas que vão até 800 réis o quilo, um puro absurdo. Depois, abre a porta ao livro estrangeiro, ou impresso fora. Resume-se assim o seu critério: papel em branco para ser impresso aqui: proibido; papel impresso fora, sob a forma de livros e outras: isenção completa. Torna-se impossível a concorrência. Que editor fará livros em oficinas nacionais, se fazendo-os em oficinas estrangeiras ganha só no papel até 800 réis em quilo! Morre a indústria do livro nacional, positivamente, e morre por mãos dos homens a quem o povo confiou implicitamente a missão de fomentá-la (MSB, p.165).

Frustrado com a impossibilidade de competir com as editoras vindas de fora, Lobato justifica que a aparelhagem disponibilizada no país era obsoleta perante a

densa tecnologia desfrutada na Europa. Ademais, salienta que a indústria nacional também não comporta funcionários de ampla formação, como na concorrência: “Os livros nacionais são caros e mal feitos. Nosso aparelhamento gráfico, além de atrasado e deficiente, não tem a manobrã-lo *o operário técnico à moda européia*, treinado no ofício de pais e filhos, especializadíssimo, capaz do apuro de linha e tom que é mister” (MSB, p.181, grifos nossos).

É latente, porém, o clamor pela *revisão nas políticas governamentais* no que concerne ao livro brasileiro, uma vez que este se estrutura por meio de uma linguagem apta a entreter, formar e emancipar leitores.

Ao redor desse percalço, Lobato afirma que, das poucas editoras existentes, algumas preferiram trabalhar exclusivamente com o livro escolar, de uso obrigatório nas instituições de ensino, o que garantiria, hipoteticamente, a ausência de problemas financeiros. Outros passaram a evitar o lançamento de obras inéditas, priorizando apenas o que lhes parecia de total segurança, ou seja, os textos de renomada aceitação que já circulavam naquele período. Tendo em conta esse tétrico painel, que configurava as condições em que a cultura era fomentada nas três primeiras décadas do século passado, o ficcionista lamenta a situação dos novos escritores que adentravam o mercado:

Autor que surja de originais debaixo do braço às portas de um dos raríssimos editores sobreviventes, só falta ser recebido a tiro. Propor a um editor a publicação de um livro significa propor negócio que cheira a facada – e o editor apita, como é natural. As escassas edições que ainda saem, em regra por conta dos autores, além de extremamente exíguas de tiragem são postas à venda por preços de espantar freguês (MSB, p.189, grifos nossos).

É na conclusão do artigo em que imprime seu ponto de vista acerca do mote de que *o Brasil era um país destituído de leitores*, o que justificava a negligência ou a indiferença da República às reivindicações das editoras locais. Para Lobato, a equação era inversa, pois o que embargava a constituição de uma nação de leitores estava no valor abusivo cobrado com relação ao livro nacional – consequência do protecionismo ao monopólio estrangeiro e da resistência às solicitações de empresários de diferentes regiões:

“E estruge o clamor: o povo não lê, o brasileiro tem horror ao livro. Está errado. *O povo não lê porque não pode ler, porque está impedido, proibido de ler*” (MSB, p.190, grifos nossos).

Todos esses esclarecimentos reforçam a proposição de que Lobato reconhecia no leitor a capacidade de apreender criativamente o que lia. O livro, nessa perspectiva, visualizava-se não como um repositório estático de conhecimento, mas um meio de conscientizar e conduzir o público à construção de um país com um padrão de vida à altura de suas necessidades.

3.9 - Considerações Finais

Ensaaios críticos têm apresentado, constantemente, heterogêneas possibilidades de análise da obra de Monteiro Lobato vinculadas à Estética da Recepção, aos estudos de Jauss, Iser, Ingarden e Stierle. Merecem destaque também as investigações que se debruçam sobre as influências literárias estrangeiras (M. Cervantes, D. Defoe, H. C. Andersen, L. Carroll, J. Barrie e C. Collodi) manifestadas na citada produção. Há, ainda, aqueles que se centram na pessoa do grande intelectual de Taubaté, examinando suas contribuições oferecidas à constituição, ao desenvolvimento e à legitimação do mercado editorial brasileiro.

Aproximando-se de todo esse espaço crítico já conquistado, a proposta desse capítulo foi a de rastrear a concepção lobatiana de leitura inscrita em documentos artísticos, jornalísticos e memorialísticos – aspecto que confere a esta pesquisa um caráter inédito. Assim, partindo da fortuna crítica do escritor, e à luz de uma abordagem historicista, mapeou-se, paulatinamente, seu conceito de leitura. Conceito esse que se plasmou no decorrer de sua juventude, após o significativo contato com *As Aventuras de Robinson Crusóé* (1719), e que se encontra diluído em um emaranhado de pronunciamentos.

Não desprezando os outros ficcionistas citados, é mister reconhecer a relevância dos escritos de Defoe na composição de uma particular *teoria da recepção* entranhada nas publicações de Lobato.

Atendo-se ao romance em questão - *As Aventuras de Robinson Crusóé* - Carvalho (1985) profere que o texto ficcionaliza a trajetória de um marinheiro escocês chamado Alexandre Selkirk (ou Selcraig), que, depois de uma discussão com o capitão da embarcação em que viajava, foi, por sua própria solicitação, abandonado na ilha de Juan Fernandez, no Atlântico, onde viveu quatro anos em completa solidão. Após uma entrevista com o marinheiro, Defoe o imortalizou com o nome de Robinson Crusóé, transformando o curto período que o personagem passou na ilha em longos vinte e oito anos, tempo em que é reconstruído, simbolicamente, a extensa caminhada do homem até a civilização.

Defoe imaginou o herói vítima de uma tempestade, e acabou o atirando em uma ilha deserta da costa americana, onde viveu quase três décadas na condição de homem primitivo, aprendendo, para sobreviver, a ajustar as condições do espaço às suas necessidades, desde a habitação até o vestuário. Nesse ínterim, tem como consolo a Bíblia que conseguiu salvar e o *companheirismo* dedicado e fiel do nativo “Sexta-feira”, que mais se aproxima de uma relação entre colonizador e colonizado.

Tanto Coelho (2000) quanto Zilberman (2005) discorrem que o romance foi endereçado, em princípio, ao interlocutor adulto. Sua estrutura é administrada por um pensamento lógico, orientada pelo realismo documental, o que explica as freqüentes digressões, os longos esclarecimentos, as descrições pormenorizadas e os desvios da narrativa principal. O sucesso com o público mais jovem propiciou as primeiras traduções que simplificaram o texto original, suprimindo as digressões e se concentrando no dinamismo dos grandes feitos.

Whalley e Chester (1998), também abordando *Robinson Crusóé*, noticiam que a primeira edição continha as ilustrações de Thomas Stothard, as quais incorporavam definitivamente o ideário romântico nos livros europeus.

No Brasil, como acentua Lajolo (2004), tal texto fascinou inúmeras crianças, repetindo o mesmo êxito com os garotos ingleses e se firmando como importante

referência de leitura do limiar do século XX. Apresentava-se como uma versão adaptada, narrada em folhetins, popularizada por meio de suplementos ilustrados que integravam os periódicos daquele ensejo. Zilberman (op cit.) também atenta a uma edição de grande impacto, traduzida por Carl Jansen, que, embora explorasse uma linguagem distante da realidade nacional, foi pioneira na iniciativa de veicular a literatura para jovens. Do contato com esse romance, Lobato iniciou suas reflexões acerca de uma estética adequada ao público infantil, definindo a leitura como fonte e prazer, espaço de deleite.

A rigor, seu texto introduz um importante recurso narrativo, que consiste em *tematizar a leitura* e encerrar *personagens leitores* que se permitem modificar pelo livro à proporção que não o absorvem passivamente.

Em conformidade com esse viés e norteado pelos princípios da Estética da Recepção, Eagleton (1985) assevera que o destinatário, à medida que prossegue a leitura, deixa de lado suposições, revê crenças, faz deduções e previsões cada vez mais complexas, ou seja, *transforma-se*. Dessa forma, há nos escritos do criador de Emília uma ênfase na atitude receptiva emancipatória, em que se gera alteração ou expansão do horizonte de expectativas.

Exemplos claros dessa conduta podem ser averiguados em *Fábulas* (1922), *As Aventuras de Hans Staden* (1927), *Peter Pan* (1930), *Reinações de Narizinho* (1931), *Histórias do Mundo para Crianças* (1933), *Dom Quixote das Crianças* (1936) e *Histórias de Tia Nastácia* (1937), especificamente nos momentos em que grandes obras são polemizadas entre D. Benta e seus netos. Não há, nessa ótica, a absorção resignada da tradição cultural materializada na literatura, mas o contínuo debate, exigindo de cada personagem o posicionamento crítico perante as escrituras. Assim, acabam revendo suas acepções anteriores e alargando, por conseguinte, seus respectivos repertórios.

Além de se embasar nessas premissas e de instituir uma nova definição de leitura ante as recordações do *best seller* de Defoe, o pensamento de Lobato também sofre interferências dos escritos da Antiguidade. Do mesmo modo que sugerem os filósofos greco-latinos, o intelectual paulista defende o ato de ler como um processo que intercala a diversão e o aprendizado. É justamente essa visão que sustentará seu projeto de uma

literatura para crianças, estreitando ainda mais os laços que o unem ao movimento da Escola Nova e, sobretudo, ao pensamento de John Dewey – um dos principais expoentes da pedagogia não diretiva, ou seja, das diretrizes educacionais centradas exclusivamente no aluno.

Cumpra aqui advertir que Lobato reconhece os problemas concernentes à Educação como reflexos de um sistema ainda maior, que envolve legislações e normas teórico-metodológicas que respaldam a formação no magistério. Redimensiona-se então o impasse. O professor atua, na maioria das vezes, como *vítima*, e não *alcoz*. Frente a isso, convém registrar alguns depoimentos do escritor, extraídos do clássico *Na Antevéspera* (1933): “Até aqui cuidava-se de tudo, *menos de atender aos interesses pessoais do professor público*. Com o ordenadinho calculado no suficiente para não morrer de fome e não andar nu, o professor não passava de um pobre diabo sem direito a aspirar a menor melhoria de vida” (p.221, grifos nossos). “Os governos nunca se lembraram de que o professor é um homem como os outros, e que, como todos os homens, só tem um problema a resolver; o problemazinho pessoal de sua prosperidade econômica”(p.222).

Frente às reivindicações por melhoria nas condições de trabalho do educador, a crença no escolanovismo representava uma alternativa aos percalços que prevaleciam no ensino. Com efeito, a leitura aqui assumia papel de realce na preparação intelectual do educando. O livro, de simples depositário da cultura universal, passa a ser conceituado como fonte de experiência, objeto de nítida reverência. Paralelamente, a Escola Nova pregava a ação, os experimentos, as excursões, os trabalhos em grupo, contrapondo-se à abordagem tradicional, de cunho estático, moroso e repressivo.

Caudatário das idéias emblemáticas difundidas por Anísio Teixeira, Carneiro Leão, Fernando de Azevedo, Francisco Campos, Lourenço Filho e Mário Casassanta, Lobato passou a se dedicar à edição de textos multidisciplinares. Protagonizados por D. Benta e seus netos, os livros, partindo da clássica perspectiva de articulação entre instrução e entretenimento, firmavam-se com certa velocidade no mercado, conseguindo aceitação imediata entre as crianças e expondo cada campo do saber de forma acumulativa, transitando do simples ao complexo.

O debate sobre a interação entre textos e consumidores ganha nova envergadura quando se penetra no terreno da tradução. Para Lobato, compreende este um trabalho árduo, embora prazeroso, de contato com outras realidades, recriando-as à luz do universo nacional. Imbuído pelo anseio de formar leitores, considerando que significativa parte das traduções que percorriam o país se pautavam em uma linguagem distante da empregada no cotidiano, Lobato propôs o “abrasileiramento” das versões em vernáculo, empenhou-se na adaptação de títulos antes restritos ao público adulto e protagonizou o movimento que reivindicava a projeção da concorrência às filiais de editoras portuguesas e francesas, mesmo diante do descaso do governo e das políticas que obstavam o crescimento, fortalecimento e multiplicação da indústria do livro.

O trabalho executado pelo romancista era tão primoroso que, muitas vezes, Octales Marcondes Ferreira, ao receber de outro profissional uma tradução confusa ou pouco legível aos interlocutores, recomendava a Lobato que retomasse o material e o reescrevesse, *traduzindo a tradução* (BG, 1944, p.335).

Ademais, as atividades de tradutor, editor e escritor exercidas por Lobato muitas vezes se confundiam. Além de alterar capas, títulos e ilustrações, ele modificava também os textos, ampliando ou excluindo trechos, reescrevendo prefácios e dedicatórias.

A figura do leitor, portanto, erguia-se como o principal foco da obra lobatiana, alvo de suas preocupações e elo que interligava suas declarações voltadas à pintura, escultura, arquitetura, cinema, teatro e literatura. Atrelado a isso, o grande objetivo da arte, para ele, estava em ser socializada entre as massas, seduzindo-as, instruindo-as ou conscientizando-as.

Merecem apreço, nessa ótica, suas orientações acerca da produção do texto estético, em que se faz menção não apenas ao papel desempenhado pelo leitor no processo de atribuição de sentidos à criação artística, mas aos artifícios adotados na escritura, regidos intencionalmente pelo autor, a fim de tornar a narrativa acessível aos diferentes receptores. Sustentava Lobato que o segredo do sucesso no mercado editorial se encontrava na habilidade do ficcionista de se fazer compreensível ao público. Para tanto, o autor de *Urupês* usava como exemplo Arthur Brisbane, um dos grandes nomes do

jornalismo norte-americano que arrebatava um contingente exorbitante de leitores graças à *forma* utilizada em seus textos, portadores de clareza, ordem e precisão – qualidades igualmente presentes na ficção de Lobato e que, do mesmo modo, rechaçavam os códigos valorizados pelo discurso parnasiano, cujos ranços ainda permaneciam em voga.

O segredo de escrever bem está aí. O leitor é um túnel. O escritor tem de atravessá-lo com o seu comboio de idéias. Se as idéias não vão na ordem prescrita por Brisbane, uma depois da outra, uma bem engatadinha na outra, fica na porta do túnel um bolo de *freight cars* que não passa, que não entra, está entendendo?

Você, exuberante que é, demasiada rica em idéias, amontoa-as em excesso na mesma frase – embolota-as, encaroça-as, esquecida que está levando-as a atravessar um túnel escuro, úmido, apático, e geralmente estúpido. Se V. pretende escrever para v. mesma, então está ótimo, porque, como mãe das idéias, todas se te apresentarão claras como são claros e louros até os filhinhos pigmentosos das mães pretas. Mas se pretende levar comboios de idéias (contos) através do túnel escuro chamado leitor, então tem que mudar de tática e seguir o conselho de Brisbane. Sabe quem é ele? O maior jornalista americano, o mais lido, o mais bem pago. Por que? Porque fez essa mirífica descoberta de que o leitor é um túnel escuro (CE, p.66).

A epístola de 1941, enviada a Regina Toledo e que integra a coletânea *Cartas Escolhidas* (1948), foi redigida após Lobato receber da jovem um conto para avaliação. Um equívoco, porém, levou o escritor a mais tarde se retratar com a iniciante: o exemplar que julgara era de outra pessoa, a qual, por não se identificar, induziu o polemista a acreditar que o texto pertencesse à garota.

É nítido na apreciação o desvelo com o percurso recepcional, com a ampla difusão do texto, o que reitera cinco anos depois ao analisar o original de outro principiante: Paulo Dantas. Sugere aqui a sinceridade, em oposição à cópia de modelos que imperavam no país, como a imprescindível característica de um grande escritor, e enfatiza que a vitória nessa área reside na capacidade de lançar textos aptos a fascinar, entreter e mobilizar as massas.

Teu livrinho possui o mérito supremo: *prender vivamente a atenção do leitor*. Quem nele pega só larga no fim. Por que? Porque há nele sinceridade. O que mata os livros é a atitude, isto é, o

artificialismo. Quem foge desta tuberculose da literatura, sara e vence. *Vencer para um escritor é ser lido com vivo interesse* (CE, p.170, grifos nossos).

No que toca especificamente a essa relação virtual entre Lobato e seus pequenos interlocutores, é também pertinente na produção infanto-juvenil a incidência de leitores reais, crianças que se correspondiam com o romancista e que solicitavam para participar dos enredos do Sítio. Debus (2004), polemizando essa questão, salienta que os garotos ora tinham seus nomes citados, ora atuavam nas peripécias, aparecendo em *Reinações de Narizinho*, *Caçadas de Pedrinho*, *O Picapau Amarelo* e *A Reforma da Natureza*.

Girando, assim, em torno da questão da leitura, a obra de Lobato insiste em retomar constantemente esse núcleo temático, debatendo-o em suas 10.000 páginas. Todas as suas discussões teóricas a versarem sobre as diversas expressões artísticas acabam reproduzindo, de modo tautológico, a preocupação do autor com a recepção, a idéia de que as grandes produções culturais não congregariam fronteiras e se fariam passíveis à democratização.

As conclusões obtidas do estudo, portanto, apontam para a verificação de uma obra auto-reflexiva, marcada pela *metalinguagem*, pela *metaficção* e, sobretudo na feliz expressão de Lajolo (2006), pela *metaleitura*, entendendo que esta última, enveredando para uma acepção dialógica, tematiza o percurso de interação entre o texto e o leitor. Apoiando-se, consecutivamente, nesse paradigma, Lobato constrói seu conceito de *Literatura Infantil*, como se sistematizará no capítulo a seguir.

CAPÍTULO 4 – A CONCEPÇÃO DE LITERATURA INFANTO-JUVENIL

Estou vendo, vovó, que não existe nada demais nos contos de Grimm, Andersen e outros. Que diferença entre a História e os contos de fadas? Aqueles reis, aqueles castelos, aqueles piratas – tudo a mesma coisa.

Narizinho, *Histórias do Mundo para Crianças* (1933).

4.1 - Apresentação

A concepção de literatura infanto-juvenil que sustenta o projeto de Monteiro Lobato compreende um desdobramento de suas idéias gerais sobre *literatura*, analisadas no segundo e terceiro capítulo dessa tese. Em linhas gerais, o ficcionista enaltece textos claros, concisos, revestidos de dinamismo, destituídos de digressões e capazes de instruir e, ao mesmo tempo, deleitar o interlocutor – o que, na verdade, refletia uma preocupação do autor com a formação dos filhos, tendo em vista que os livros que circulavam na época eram de âmbito monológico e estritamente utilitaristas.

Uma vez situado o leitor no que tange à concepção de literatura infanto-juvenil de Lobato, torna-se necessário recuperar sua produção endereçada à criança. Tal procedimento possibilitará compreender melhor como se efetiva seu posicionamento com relação às narrativas inscritas nesse gênero.

Assim, convém abrir o presente texto com a informação de que o citado escritor inicia a saga do Picapau Amarelo em 1921, com o lançamento de *A Menina do Nariz Arrebitado*, reestruturando-a, posteriormente, como *Reinações de Narizinho*. Composto tal coletânea, ressaltam-se as narrativas “Narizinho Arrebitado”, “O Sítio do Picapau Amarelo”, “O Marquês de Rabicó”, “O Casamento de Narizinho”, “Aventuras do Príncipe”, “O Gato Félix”, “Cara de Coruja”, “O Irmão de Pinóquio”, “O Circo de Cavalinhos”, “Pena de Papagaio” e “O Pó de Pirlimpimpim”.

Conforme relata Cavalheiro (1955), 50.500 exemplares de *A Menina do Nariz Arrebitado* marcaram a estréia de Monteiro Lobato no território infanto-juvenil. Naquele contexto, Washington Luis, então governador do Estado, foi visitar uma escola primária em companhia do Secretário da Educação e notou, entre os livros regulares de leitura das crianças, um bastante desgastado que passava de mão em mão. Concluindo que tal livro se encontrava naquele estado em razão dos alunos o apreciarem muito, determinou que se adquirisse trinta mil exemplares e os distribuísse às escolas primárias oficiais. No dia seguinte, o Secretário da Educação entrou em contato com Lobato e efetuou a compra, que se esgotou precisamente em oito meses.

A referendada coletânea constituiria a sólida base para a formação de um projeto direcionado a pequenos leitores, como o próprio artista revela em 1930, em uma das correspondências endereçadas ao parceiro Rangel:

Tenho em composição um livro *absolutamente original, Reinações de Narizinho* - consolidação num volume grande dessas aventuras que tenho publicado por partes, com melhorias, aumentos e unificações num todo harmônico. Trezentas páginas em corpo 10- livro para ler, não para ver, como esses de papel grosso e mais desenhos do que texto (BG, p.329, grifos nossos).

A seguir, o autor explicita suas intenções perante o sucesso conquistado pelos contos entrelaçados no primeiro livro: “Vou fazer um *Rocambole* infantil, coisa que não acabe mais. Aventuras do meu pessoalzinho lá no céu, de astro em astro, por cima da Via Láctea, no anel de Saturno, onde brincam de escorregar...” (BG, p.329)

Assim, ao lado de *Reinações de Narizinho*, a obra de Lobato passa a abarcar *O Saci* (1921), *Viagem ao Céu* (1932), *Caçadas de Pedrinho* (1933), *Emília no País da Gramática* (1933), *Geografia de Dona Benta* (1935), *Memórias de Emília* (1936), *O Poço do Visconde* (1937), *O Picapau Amarelo* (1939) e *A Chave do Tamanho* (1942), entre outros.

Monteiro Lobato também viabilizou, mediante intertextos e interdiscursos, algumas adaptações do cinema, dos cartuns, dos clássicos da literatura européia, do folclore nacional e da mitologia greco-romana para a vertente infanto-juvenil. Nessa linha, assinala-se “O Irmão de Pinóquio” e “GatoFélix”, ambos enfeitados em *Reinações de Narizinho*. Sublinha-se, paralelamente, *Histórias do Mundo para Crianças* (1933), *Serões de Dona Benta* (1937), *Histórias de Tia Nastácia* (1937), *O Minotauro* (1939) e *Os Doze Trabalhos de Hércules* (1944)⁶³.

Outra das habilidades exercidas pelo polemista em questão compreende as traduções de ícones estrangeiros, antes presentes no país apenas na língua de origem ou na versão lusitana. Efetivamente, é necessário citar algumas publicações dessa ordem que,

⁶³ Compreendem textos que recuperam, respectivamente, as obras de V. M. Hillyer e H. Van Loon, como também as jornadas dos grandes heróis épicos.

rubricadas por Lobato na primeira metade do século XX, acabaram arrebatando uma expressiva legião de leitores. Em torno disso, merecem destaque *Alice no País das Maravilhas* (Lewis Carroll), *Mogli: o Menino Lobo* (Rudyard Kipling), *Caninos Brancos* (Jack London), *Contos de Andersen* (H. C. Andersen), *Contos de Fadas* (Charles Perrault) e *Pollyana e Pollyana Moça* (Eleanor Porter), entre outros.

Nessa direção, vale ainda observar como o espaço *sítio* se revestia de absoluta *função sígnica*⁶⁴ no conjunto de narrativas editadas pelo romancista. Segundo Lajolo e Zilberman (1984), o *sítio* não se definia apenas um cenário idílico onde a ação transcorria, mas representava a idealização lobatiana do mundo e da sociedade. Assim, está corporificado no local um projeto literário articulado a uma ampla aspiração política que envolve o Brasil, como o próprio autor assume na entrevista concedida a Mário da Silva Brito:

Emília e Tia Nastácia têm idéias muito sérias a respeito do Brasil. *Ambas desejam que este “gigante deitado em berço esplendido” seja como o sítio de Dona Benta*, esse lugar onde todos vivem felizes, contentes uns com os outros, e onde há plena liberdade de pensamento. Querem que o país todo se torne um *sítio de Dona Benta*, o abençoado refúgio onde não há opressão nem cárcere – lá não se prende nem um passarinho na gaiola. Todos são comunistas à sua moda, e estão realizando a República de Platão, com um rei-filósofo na pessoa de uma mulher : Dona Benta (PE, p.287, grifos nossos).

Lajolo e Zilberman negam que o espaço fictício do Picapau Amarelo deva ser interpretado *somente* como um *retrato* da sociedade rural brasileira. Alegam que consentir com essa idéia corresponderia a transferir uma atitude conservadora para o

⁶⁴ Os signos, na perspectiva bakhtiniana, não apenas definem a realidade, não apenas simbolizam o objeto, mas são, acima de tudo, fragmentos de um contexto. Exibem-se dotados de uma função ideológica e não se separam dela.

No que tange à *palavra*, Bakhtin (1929) não a concebe como foco direto de ideologia, se vista de maneira isolada. Pensa-a como elemento neutro que se transforma em signo quando funciona ideologicamente, isto é, quando estiver contextualizada em uma situação discursiva, expressando um significado literal e social. No plano literário, em que a conotação se faz continuamente presente, os vocábulos extravasam o sentido dicionarizado e começam a representar o que se inscreve no universo textual e nas condições situacionais de produção da mensagem. A palavra passa a deter um significado peculiar, único, construído, de modo estratégico e intencional, pela arte.

literato, já que o país começava a passar por um avançado processo de urbanização para o qual Lobato estava totalmente alerta.

Assim, embora o texto permita outras possibilidades de leitura, o fragmento anterior atesta quanto ao anseio do autor em edificar um universo que assimilasse tudo o que sonhava com relação à pátria, à nação.

O sítio, nessa linha, torna-se portador de um caráter bastante agregador, destituído de qualquer preconceito, uma vez que se mantinha aberto a todos indistintamente e, em especial, às experiências mais modernas. Além disso, o local era governado por uma *mulher*, D. Benta, que sabia exercer a democracia, bem como o socialismo, e não se escandalizava com a tecnologia, embora renegasse as conseqüências desta por julgá-las nefastas.

Os personagens femininos, inclusive, ganham ênfase na narrativa em debate, cabendo aqui citar a figura de Emília. Para a boneca, o divórcio – inexistente no Brasil na época em que *Reinações de Narizinho* foi lançado – é apresentado como socialmente aceitável e até necessário (KLINKE, 1999).

Além disso, o nome *Emília*, reportando ao título da obra máxima de Rousseau, permite detectar a adesão do autor aos princípios do filósofo francês no que tange à hipervalorização da infância. Na condição de alter-ego de Lobato e grande heroína da série, acaba sempre liderando as crianças nas viagens de exploração por dimensões desconhecidas e lugares ermos. Em outro pólo, o nome da garota do nariz arrebitado igualmente insinua um sentido obtuso: *Lúcia*, aquela que é revestida de *luz*, instaura uma nova fase na história da literatura infanto-juvenil brasileira, até então marcada pela tradição do acervo literário europeu e pela veiculação de textos ufanistas. Ao “incentivar” as personagens dos contos tradicionais a fugirem dos livros que circulavam naquele período, possibilitando com que povoassem as terras de D. Benta, Narizinho viabiliza a construção de uma nova proposta literária frente ao *tétrico* quadro de sua época. A partir daquele feito, o Brasil poderia finalmente contar com narrativas dinâmicas, imprevisíveis, autênticas e, sobretudo, *inéditas*, destinadas a leitores em formação.

A obra infanto-juvenil em questão ainda acentua a dimensão maravilhosa da linguagem, exaltando sua força em modificar determinadas realidades, conturbadas situações. É o que denota e conota o *poder do faz-se-conta*, em que a *palavra*, utilizada como objeto mágico, revela o valor atribuído pelo autor para o discurso, a mensagem, a língua.

-Logo, Emília é uma fada, vovó! Logo, o tal “faz-de-conta” que ela tanto usa é uma vara de condão disfarçada...
 -Sim, uma *vara verbal*...
 -...porque as varas de condão podem ter todas as formas, e não só a de vara – pelo menos eu penso assim (TH, p. 88, grifos nossos).

O enfoque atribuído à palavra enquanto eixo-temático não é, todavia, novidade de Lobato, considerando que o patrimônio cultural que o precede já se debruçava sobre o assunto. De acordo com Chauí (2002), na abertura da Bíblia judaico-cristã, Deus, por exemplo, constrói o mundo apenas com o uso do verbo. Nos contos tradicionais, recorre-se sempre a expressões encantatórias – *Abre-te Sésamo! Shazan!* – para se contemplar específico anseio. Nas Novelas de Cavalaria, os destinos das guerras são determinados a partir do pronunciamento de palavras especiais.

Ainda sobre a tematização da linguagem no *Sítio do Picapau Amarelo*, cumpre destacar outras situações ilustrativas: Emília ganha vida ao receber a pílula *falante*, deixando a posição de criatura inanimada para se impor como personagem subversivo. Também *falante* é o adjetivo empregado ao burro oriundo do mundo das maravilhas, que se consagra na obra por seu alto grau de erudição. É apenas por meio da *voz* que Peninha, personagem invisível de *Reinações de Narizinho*, consegue interagir com Pedrinho. Em todos os casos, o narrador lobatiano sublinha a pertinência da palavra como um dos tópicos nucleares da série.

Os aspectos ideológicos intrínsecos à escritura lobatiana se estendem por inúmeras outras modalidades temáticas, muitas das quais já foram exploradas, ainda que de modo não exaustivo, no decorrer dessa tese. A esse respeito, vale a pena lembrar a nova

concepção de infância que emerge da obra, a desmitificação do adulto, a ruptura com a ética maniqueísta, a crítica ao modelo escolar e a liberdade concernente à fala coloquial, entre outras.

Tais aspectos, como se pode consultar em nossa dissertação de mestrado⁶⁵, também encontravam eco nas ilustrações que acompanhavam as narrativas, especialmente nos trabalhos de Voltolino, Belmonte, Jean Gabriel Villin e, recentemente, nos de Moacir Rodrigues.

Enfim, compete advertir que a abertura que o texto oferece a múltiplas interpretações gerou, durante o século XX, diferentes leituras rubricadas por especialistas, críticos e demais pesquisadores. Algumas, como a de Vasconcellos (1982), apresentam um interessante quadro acerca da produção em debate, ao passo que outras, como a do padre Brasil (1951), possibilitam o delineamento de um curioso painel direcionado à recepção da obra por parte dos segmentos mais conservadores da sociedade.

Lobato, no entanto, mostrava-se plenamente consciente em relação ao efeito de sua literatura sobre os leitores ao longo de sucessivas épocas. Possuía a convicção de que a criação artística constituía um objeto capaz de *interagir*⁶⁶ com o público, alargando-lhe os horizontes de expectativas.

Décadas depois, ao recordar o passado e avaliar seus investimentos no mercado livreiro infanto-juvenil, o literato constata que seu êxito devia-se à plena aceitação da epopéia do *Picapau Amarelo* entre os jovens leitores. Sem dúvida, os números revelavam os concretos rendimentos conquistados com o público que o consagrara desde 1920:

De todas as minhas obras, *a que mais me agrada é a que me dá mais dinheiro*, a que me dá maior *lucro*. Revendo as minhas contas, eu vejo que é “Narizinho Arrebitado”, por que já vendi uma série

⁶⁵ LUIZ, F. T. *A Produção de Monteiro Lobato: Contribuições para a Formação de Professores a partir de uma Leitura Semiótica da Ilustração de “O Saci”*. 2003. Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Estadual Paulista, Presidente Prudente.

⁶⁶ Nesse sentido, quando Monteiro Lobato comenta em *Prefácios e Entrevistas* (1946, p.209) sobre as simbologias entranhadas em sua ficção, admite que cabe exclusivamente aos receptores o ato de atribuir sentido ao texto. Tal afirmação, como já se prefigurara no capítulo anterior, serve mais uma vez para reforçar como o articulista visualizava o leitor como grande protagonista em seu projeto, em seu paradigma e, por conseguinte, em sua produção.

de edições de “Narizinho”, mais de *10.000 exemplares*. Portanto, esta é a querida do meu coração. Se eu dissesse qualquer coisa diferente, seria mentira ou hipocrisia (CAC, 1972, p.143, grifos nossos).

Com o sucesso do Sítio de D. Benta, o nome de Monteiro Lobato se alargou por todo o continente. Entretanto, a valorização de sua literatura, como atesta Bertozzo (1998), apenas ocorreria tempos mais tarde. Mesmo dispondo de um grande público leitor, haja vista as fartas tiragens dos livros, a bibliografia crítica acerca da literatura infanto-juvenil lobatiana é bastante escassa antes da década de 50, se comparada àquela dedicada à “literatura adulta”. O que existe até então são artigos publicados em alguns periódicos da época, mas nada em livros.

Bertozzo esclarece que, na primeira metade do século XX, Lobato existia para a crítica literária enquanto autor de obras destinadas a receptores mais amadurecidos. Os textos encaminhados às crianças eram conceituados unicamente como “excelentes histórias”, mas não constituíam efetivo objeto de análise para os especialistas, já que não gozavam de *status literário*. Imperativo era examinar a literatura direcionada aos adultos, edificada por ilustres títulos.

Contudo, a partir da década de 70, cresce a preocupação no país com a literatura infanto-juvenil, reconhecendo-a enquanto gênero. Reverte-se, então, o quadro, e o escritor se consagra com a saga de D. Benta, Tia Nastácia, Emília, Pedrinho, Lúcia e Visconde de Sabugosa. É como se a obra “adulta” só pudesse existir em sua presença, ou seja, “a obra “panfletária”, “regionalista”, “nacionalista”, “pré-modernista”, somente se mantivesse em pé por existir por trás dela o espírito vivo do cidadão Monteiro Lobato. Desaparecido o cidadão, é esquecida também sua obra adulta” (BERTOZZO, 1998, p.09).

Ademais, como assegura Carvalho (1985), a historiografia e a crítica textual brasileira que se desenham após os anos 70, caudatárias de uma nova concepção de literatura infanto-juvenil, elegem Lobato como um “marco na produção nacional”, um “divisor de águas” entre o nacionalismo eufórico de Olavo Bilac e Coelho Neto e o Brasil da antropofagia dos Andrades. Destacam-no como um escritor que iniciou uma tradição literária nos anos 20, fortaleceu-se nos anos 30 e afirmou-se nas décadas de 70, 80 e 90.

Nessa perspectiva, um dos trabalhos pioneiros que se inscreve na fortuna crítica de Lobato é o de Leonardo Arroyo. Autor de *O Tempo e o Modo* (1963) e *Literatura Infantil Brasileira* (1969), realiza um inventário sobre o que se produziu no Brasil para o pequeno leitor do período colonial à primeira metade do século XX, em que predomina a ficção de Monteiro Lobato. *O Sítio do Picapau Amarelo* é, nessa ótica, considerado a produção máxima do período, uma vez que gozava de um instinto de nacionalidade, de uma essência de brasilidade e, sobretudo, de ampla originalidade.

Os estudos de Arroyo se mantêm como o primeiro passo nas pesquisas acerca da modalidade literária ainda em formação, diagnosticando o caráter inaugural da prosa lobatiana.

Alfredo Bosi, em *História Concisa da Literatura Brasileira* (1970), tece pertinentes considerações a respeito da grandeza da literatura nacional e os avanços proporcionados por Lobato no que tange ao Modernismo. É um trabalho exaustivo, comprometido com os mais completos estudos destinados à história da literatura brasileira. Por tratar de um campo extremamente vasto, complexo e árduo – dos alicerces portugueses ao cânone do século XX - Bosi apenas menciona os contos para crianças de Lobato, afastando-se de qualquer aprofundamento teórico. Por essa razão, os títulos de Arroyo ainda se preservam como maior fonte nesse contexto sobre o assunto.

Apoiando-se no supradito material, desenvolve-se a crítica literária contemporânea, composta, basicamente, por Nelly Novaes Coelho, Bárbara Vasconcellos de Carvalho, Regina Zilberman e Marisa Lajolo.

Coelho (1985, 1987 e 2000) é autora de reconhecidas publicações que envolvem a teoria, a análise e a didática da literatura infanto-juvenil. Em uma consistente investigação científica, debruça-se sobre a gênese das narrativas em questão, perscrutando textos que remontam a Antiguidade Clássica. Como procede Arroyo, encontra em Lobato o expoente, o precursor e o pioneiro na produção para crianças e jovens. Apresenta um panorama geral do universo mágico engendrado no Sítio de D. Benta, as transformações estéticas apuradas no confronto entre *A Menina do Nariz Arrebitado* (1921) e *Reinações de Narizinho* (1931) e o projeto literário pautado em princípios escolanovistas.

Carvalho (1985) recupera frequentemente a biografia assinada por Cavaleiro com o intuito de contextualizar o leitor no que tange à trajetória de Lobato, contribuindo, desse modo, com as bases de sua fortuna crítica. Pesquisadora, educadora e estudiosa do campo das artes, Carvalho tem em seu texto as marcas da poeticidade, do uso da linguagem emotiva e intimista. Ademais, divide a obra de Lobato em dois grandes grupos: o *didático*, que, fundamentado nos modelos da Antiguidade Clássica, tem a finalidade de evocar determinado componente conteudístico, e o *recreativo*, em que a ênfase é atribuída à ação, à aventura, ao dinamismo do enredo.

Zilberman é responsável pela coletânea *Atualidade de Monteiro Lobato: uma Revisão Crítica* (1983), que aglutina textos apresentados no “Encontro Nacional de Literatura Brasileira da Pontifícia Universidade Católica” (RS), realizado em outubro de 1982 por ocasião do centenário de nascimento do criador de Emília. Em conjunto com Lajolo (1988), que igualmente possui um acentuado número de publicações na área, a estudiosa demonstra partir dos escritos de Arroyo, Coelho e Carvalho, avançando à proporção em que detalha o percurso da literatura infanto-juvenil nacional.

Zilberman e Lajolo firmam-se como referências contemporâneas, expondo o processo de legitimação dessa particular literatura enquanto fenômeno artístico e cultural. Ao contrário de Arroyo, que busca as fontes da literatura para crianças no país à época da Colônia e encerra sua pesquisa com a genialidade de Lobato, a citada dupla parte de Lobato para compreender o *boom* da literatura no século XX. Entrementes, tanto em Arroyo quanto em Lajolo e Zilberman há um consenso quanto à relevância da escritura lobatiana como um inquestionável marco no campo literário, gerador de um novo paradigma que conduziria a produção infanto-juvenil a uma acepção mais ampla.

Verifica-se, dessa forma, o processo de constituição da fortuna crítica de Lobato, que é inerente à formação da crítica literária infanto-juvenil brasileira. Configura-se, em princípio, com o levantamento de fontes folclóricas efetuado por Arroyo, aprofundando-se, posteriormente, com os estudos de Coelho, Carvalho, Zilberman e Lajolo, que o complementam nas três últimas décadas do século XX.

A crítica, porém, não se limitaria exclusivamente a tais nomes selecionados. É muito mais volumosa, dialética e complexa. Leituras e releituras são tecidas diariamente, desvendando as múltiplas facetas do escritor. De artigos introdutórios a teses, detecta-se uma vasta bibliografia sobre o romancista. Em cada título, contudo, está presente um consentimento geral a respeito do caráter inovador, original, rebelde, dinâmico, versátil e criativo do universo fantástico lobatiano, que rompe com a tradição literária nacional vigente e se impõe como uma nova modalidade na esfera cultural.

Entendendo, portanto, a importância da proposta de Lobato no processo de composição, difusão e consolidação da literatura infanto-juvenil local, torna-se viável delinear, com maior precisão, o que o autor pensava a respeito de tal modalidade estética.

Após cotejar quarenta e quatro exemplares que estruturam a produção do discutido intelectual, foram detectadas cento e vinte e seis declarações direcionadas ao conceito de literatura infanto-juvenil, agrupadas na presente tese em: a) A Especificidade do Texto Infanto-juvenil; b) O Projeto de uma Nova Literatura para Crianças; c) O Processo de Construção e Reconstrução da Escrita; d) As Incursões pela Filosofia de Nietzsche; e) As Influências Estrangeiras; f) Orientações aos Sucessores.

Esses depoimentos se encontram disponibilizados, especificamente, nas publicações *O Saci* (1921), *Fábulas* (1922), *Peter Pan* (1930), *Reinações de Narizinho* (1931), *Histórias do Mundo para Crianças* (1933), *Geografia de Dona Benta* (1935), *Memórias de Emília* (1936), *Dom Quixote das Crianças* (1936), *Histórias de Tia Nastácia* (1937), *O Picapau Amarelo* (1939), *A Reforma da Natureza* (1941), *A Chave do Tamanho* (1942), *Os Doze Trabalhos de Hércules* (1944) e *Histórias Diversas* (1947), bem como em *Cidades Mortas* (1919), *Na Antevéspera* (1933), *A Barca de Gleyre* (1944), *Prefácios e Entrevistas* (1946), *Cartas Escolhidas* (1948) e *Conferências, Artigos e Crônicas* (1948).

Uma vez exposto o itinerário a ser percorrido pela pesquisa, far-se-á, a seguir, a organização, sistematização e análise dos dados coletados, desvendando, assim, a concepção lobatiana em debate.

4.2 - A Especificidade do Texto Infanto-juvenil

Problematizar o conceito de literatura infanto-juvenil empregado por um autor requer, mesmo antes de iniciar o trabalho de exegese crítica, conhecer as referências teóricas sobre *infância* que perpassam, sustentam e regem sua concepção.

Assim, efetuar-se-á ao longo dessa unidade um breve recuo no tempo para se compreender as transformações do ideário de infância, observando como esses culminariam, mais tarde, com a formação de um gênero literário voltado exclusivamente à criança e a construção de um amplo projeto efetivado na série *O Sítio do Picapau Amarelo*.

Dos primórdios da civilização à Idade Média, *o sentimento de infância* inexistia, ou seja, não se tinha consciência dessa fase distinta e particular do ciclo vital. Pensadores como Platão até se interessavam pela questão do desenvolvimento infantil, mas eram poucos aqueles que se debruçavam exaustivamente sobre a referida temática. Por esse motivo, durante séculos os garotos foram considerados "adultos em miniatura", compartilhando do trabalho e da diversão com os mais velhos.

Como infere Guiraldelli (1995), após o Renascimento, momento em que as práticas medievais foram revistas e o estatuto da ciência se legitimou definitivamente, inúmeros intelectuais começaram a refletir sobre as características singulares da criança. Dentre os primeiros filósofos que se inscrevem nesse campo, destacam-se Descartes, Montaigne, Locke e Rousseau.

Para Descartes, pelo fato de o homem ser uma mistura de corpo e alma, o corpo acaba induzindo ao erro por meio dos sentidos e, por isso, tende a falhar. Não sendo confiável, ele é tomado por idéias confusas e, assim, seduzido pelos equívocos. A origem dessa fragilidade se encontraria na infância. De acordo com o filósofo, há na criança um recalque da razão que apenas será vencido na maturidade, quando o sujeito se tornar adulto e conhecer a Filosofia. Essa visão revela uma noção de infância, mesmo sendo traduzida por uma hipervalorização negativa da mesma.

Montaigne condena as brincadeiras dos pais para com os bebês, pois, para ele, estes ainda não entendem o agrado. Como Descartes, avalia a infância como um

momento nefasto e a Filosofia como o único caminho que conduziria o homem à razão. E para que o jovem fosse iniciado no “estado filosófico” que idealizavam, era preciso submetê-lo aos castigos corporais.

Locke, mesmo desconfiando da eficácia da punição física, ocupou-se em detalhar formas para o bom uso do látigo. Compartilhava dos mesmos princípios dos demais intelectuais mencionados, encontrando também na criança a ausência do racional e o fracasso absoluto da Filosofia.

Ao contrário desses, Rousseau deixa em segundo plano os castigos e ressalta a preciosidade, a singularidade e a relevância da infância. Define-a como o estado de pura Filosofia. Em linhas gerais, afirmava que a natureza era boa e o homem, portanto, era naturalmente bom. Todo o mal se encontrava na civilização, na sociedade, no meio, que afasta o sujeito de sua essência. Por essa razão, Rousseau, em contraste com a ótica que prevalecia, almejava que as crianças vivessem em seu estado de inocência. Em *Emílio* (1762) - livro-chave de suas idéias e que, apesar de condenado e queimado pelo Tribunal da Justiça de Paris, teve suas concepções difundidas por todos os continentes - enfatizou o ensino ativo, adequado às faculdades dos jovens, e a formação moral pelo exemplo, e não pela punição.

Com os avanços nesses estudos e suas conseqüentes implicações, a infância passa a ser concebida como uma fase especial no processo de formação do indivíduo. Em nada se compara com as peculiaridades do adulto, como outrora se cogitara. A criança, de acordo com Carvalho (1985), carrega características específicas e potencialidades que devem ser trabalhadas, assinaladas e cultivadas. A literatura, nesse sentido, constitui um meio sensível e viável que propiciará o desenvolvimento do jovem integralmente.

O projeto de uma literatura para crianças já é desenhado no período de declínio do feudalismo, mas encontra uma atenção exclusiva e uma produção em larga escala somente nas últimas décadas do século XIX.

Lajolo e Zilberman (1984) asseguram que, no ensejo da Revolução Industrial na Europa, a maior parte dos garotos trabalhava nas fábricas no lugar dos adultos

subversivos que agitavam a ordem social. Com o surgimento de novos estudos na linha de Rousseau, denuncia-se a fragilidade dos jovens perante o mundo e intensifica-se a necessidade de prepará-los para que tivessem condições de se integrar na sociedade. Isso explicita a importância crucial da escola como mediadora entre a criança e o universo externo. A educação passa então a ser obrigatória a todos os cidadãos, independente da faixa etária e da condição social.

Com o mote de alfabetização das massas, a literatura encontra na criança uma fiel consumidora. No entanto, uma porcentagem significativa de livros que circula pelo mercado editorial acaba não se enquadrando como criação estética, como obra de arte, como objeto cultural passível a múltiplas leituras. Compreendem textos de caráter utilitarista e visão monológica, ou seja, produções autoritárias que deixam transparecer o modo como o adulto quer que seu destinatário se comporte e interprete a realidade.

No Brasil, a concepção de infância prescrita pelo século XIX e princípio do século XX, de caráter empirista, considera o homem, no início de sua vida, como uma espécie de *tabula rasa*, no qual são impressas, progressivamente, imagens e informações fornecidas pelo ambiente. O sujeito, desse modo, é julgado como um receptor passivo, cuja função é armazenar conhecimentos, imitar modelos e repetir dados transmitidos pelas gerações mais velhas.

Fica aqui patente a incidência de emblemáticos discursos acerca da importância do ato de ler para a formação do cidadão. Discursos esses que se materializam na literatura utilitarista difundida na época, calcada no anseio de desenvolver no indivíduo o civismo, a obediência, os bons modos e a valorização da família, como atestam os textos de Olavo Bilac, Coelho Neto, Manuel Bonfim, Arnaldo de Oliveira Barreto e Júlia Lopes de Almeida. Contrapondo-se de forma intensiva a esse paradigma, Lobato apresenta como ideal um novo modelo de *criança*. Segundo Vasconcellos (1982), é nessa área que reside o maior impacto de sua ficção sobre o leitor.

Entre os seis personagens predominantes na obra – D. Benta, Tia Nastácia, Pedrinho, Narizinho, Emília e Visconde – dois constituem figuras adultas e dois representam crianças. Esses personagens, inclusive, são caracterizados por distintas

relações sociais que permitem inseri-los no quadro da típica sociedade brasileira do século XIX: uma avó, proprietária do Sítio, seus netos e uma velha empregada.

No entanto, sobressaem algumas particularidades dessa família: a ausência de pai e mãe, agentes associados ao processo e socialização da criança, e o fato de, em um cenário tão patriarcal quanto o brasileiro do período, serem femininas as reconhecidas autoridades existentes nas terras do Picapau Amarelo.

A questão da representação das idades e dos papéis sociais adquire maior complexidade quando se adentra o caso de Emília e Visconde de Sabugosa, visto que são figuras circunscritas ao espaço do maravilhoso: uma boneca falante e um sábio sabugo de milho.

Atendo-se especificamente à imagem de Emília, Vasconcellos (1982) afirma que esta desempenha uma função *sui generis* na produção lobatiana. Por um lado, não é uma criança e comporta várias características que a distanciam das “crianças propriamente ditas” da narrativa, Pedrinho e Narizinho. Por outro, é exatamente o fato de ser uma boneca que a destitui da obrigatoriedade de possuir bom comportamento. “Passa assim a representar exatamente os impulsos reprimidos das crianças, livres da influência educativa, o que a torna excelente alvo de identificação por parte dos leitores” (op cit; p.140) .

Entretanto, é pertinente acrescentar que, conforme assegura Bignotto (1999), Lobato apresenta diferentes leituras acerca da infância, frisando como as representações do que seja ou não uma criança podem variar de acordo com diversos fatores externos. É o que se detecta com a heroína Narizinho e a protagonista do conto “Negrinha”, que integra o livro homônimo de 1920. A primeira é neta da proprietária do Sítio do Picapau Amarelo. A segunda, designada como “peste”, é filha da empregada da dona da fazenda. Uma garota é exposta como Lúcia, a menina do nariz arrebitado. A outra é apontada como Negrinha e, se tem nome, não é mencionado no conto. Não possui identidade e reflete a condição do negro no Brasil em que o regime escravocrata já havia sido abolido por lei, mas não pelos costumes entranhados na sociedade. Ambas são órfãs, criadas por senhoras com perfis distintos – a doce D. Benta e a severa D. Inácia - e têm na

companhia das bonecas as experiências que transformarão suas vidas: Emília está ao lado de Narizinho em suas façanhas, ao passo que Negrinha se liberta, se humaniza e se faz *criança* durante o ato de brincar.

No geral, cumpre sublinhar que a concepção lobatiana de infância é bastante influenciada pelo clássico de J. Barrie, que é contemporâneo ao autor brasileiro, *Peter Pan*. (1911). Seguindo as trilhas do personagem escocês que almejava preservar-se na condição de criança - o que enfocava, exaltava e acentuava as particularidades de tal fase da vida - Lobato, em diferentes momentos de sua literatura, sublinha o encanto inerente à infância, contrapondo-o, de maneira drástica, ao marasmo peculiar à idade adulta. Por isso, seus personagens sentem a necessidade de se exibirem como crianças, preocupando-se com a lenta imposição dos anos de maturidade. É o que se revela em *Reinações de Narizinho* (1931) a partir do receio de Pedrinho em crescer, mesmo consciente de que isso era inelutável:

A história de Peter Pan, que Dona Benta contara aos meninos certo dia, tinha-os deixado de cabeça virada. Narizinho só pensava em Wendy; Pedrinho só pensava em Peter Pan, “o menino que nunca quis crescer”.

Pedrinho também não queria crescer, mas estava crescendo. Cada vez que apareciam visitas era certo lhe dizerem, como se fosse um grande cumprimento: “Como está crescendo!” e isso o mortificava (RN, p.131, grifos nossos).

Reflexões semelhantes ressurgem em *O Saci* (1921). Dessa vez é o duende nacional quem recupera a imagem de Peter Pan para aconselhar Pedrinho a se conservar como menino. A valorização da infância ganha novos contornos, enaltecendo-se a pureza típica de tal fase da vida, em contraste com os vícios, a intolerância e a rigidez intrínsecos ao adulto.

Qual, Pedrinho, não se meta a defender o bicho homem que você se estrepa. É trata de fazer como Peter Pan, que embirrou de não crescer para ficar para sempre menino, *por que não há nada mais sem graça do que gente grande.* Se todos os meninos do mundo fizessem greve como Peter Pan, e nenhum crescesse, a humanidade endireitava. A vida lá entre os homens só vale enquanto vocês se conservarem meninos. Depois que crescem, os homens viram uma calamidade, não acha? Só os

homens grandes fazem guerra. Basta disso. Os meninos apenas brincam de guerra (Sac., p.23).

Na verdade, o exposto fragmento permite inferir que Lobato, leitor exímio de Barrie e solidário ao movimento escolanovista, explicitava uma visão que o aproximava dos princípios iluministas difundidos pelo pensador Jean Jacques Rousseau. Em linhas gerais, há para o filósofo francês uma hipervalorização da *natureza*, definindo-se o homem como um desdobramento desta. O sujeito, por conseguinte, seria *naturalmente bom*. O problema se encontraria na sociedade civilizada, que o afasta de sua essência. Por isso, Rousseau almejava que as crianças vivessem por mais tempo possível em seu estado natural de inocência, ao passo que Lobato, também comungando desse paradigma, acreditava que a causa do mal proporcionado pelos adultos – em especial as guerras – residia no fato destes terem se distanciado de sua respectiva “essência natural”, ou seja, a *infância*.

O presente pensamento pode ser paralelamente identificado em *A Reforma da Natureza* (1941), quando os insensíveis ditadores se rendem às lembranças de quando eram meninos. Se a vida os distanciara do “bom tempo em que haviam sido crianças”, a literatura infanto-juvenil consegue recuperar-lhes a mencionada “essência natural”, as qualidades do “bom selvagem”, humanizando-os:

Os grandes ditadores e outros chefes da Europa nada sabiam do sítio. Admiraram-se daquelas palavras e pediram informações. O Duque de Windson começou a contar, desde o começo, as famosas brincadeiras de Narizinho, Pedrinho e Emília no Picapau Amarelo. O interesse foi tanto, que pouco depois todos aqueles homens estavam sentados no chão, ao redor do Duque, ouvindo as histórias e *lembrando-se com saudades do bom tempo em que haviam sido crianças* e, em vez de matar gente com canhões e bombas, brincavam na maior alegria de “esconde-esconde” e “chicote queimado”. Comoveram-se e aprovaram a proposta do Rei Carol (Ref. Nat., p. 343).

Em conformidade com esse quadro, Gouvêa (1999) salienta que o criador de Emília dialogava com uma representação singular da criança, caracterizando-a por uma inteligência questionadora, qualitativamente diferente do pensamento adulto. O escritor de

Taubaté deixa claro esse conceito ao relacionar a especificidade da infância ao predomínio da imaginação – elemento que deveria *nortear a construção do texto infanto-juvenil*.

Assim, apoiando-se nesse viés, Lobato, no artigo “A Criança é a Humanidade de Amanhã” (*Conferências, Artigos e Crônicas* (1948)), denuncia as condições de produção e circulação dos livros brasileiros no princípio do século XX, fixando-se no impasse da formação de leitores. Nessa direção, critica a abordagem educacional empirista, que desconsiderava as particularidades e potencialidades da criança, entendendo-a como mero elemento passivo na relação ensino x aprendizagem. No entanto, o autor investe sua apreciação sobre os textos estritamente pedagógicos empregados no período, que negavam as múltiplas possibilidades de leitura em nome de uma finalidade unicamente escolar.

Livros, revistas e jornais constituem instrumentos da arte de educar esses bichinhos – crisálidas donde vão sair os homens de amanhã. A que princípios devem obedecer?

Esta proposição é mais séria e a de mais difícil resposta de quantas ainda se hajam formulado. A pedagogia moureja em seu estudo sem que chegue a acordo. Duas correntes, entretanto, se denunciam bem distintas.

Uma, a dos que consideram a criança como um homem em miniatura e pede que se dê a ela o mesmo alimento mental e moral que se dá ao homem, com redução apenas de dose. Critério dos farmacêuticos: para os adultos, uma colher de sopa; para as crianças, uma colher de chá. Em regra todos os professores de fraco descortino psicológico batem-se pela vitória desse critério.

Em conseqüência surgiu toda uma flora de livros mais ou menos morais e instrutivos, escritos por professores e impostos por outros professores com influência na administração. Tudo ótimo, tudo perfeito, absolutamente em concordância lógica com o conceito de que *a criança é um adulto reduzido em idade e estatura, e com a mesma psicologia*. O defeito único desses livros está em que as crianças o refugam sistematicamente, como o organismo refuga sistematicamente o alimento que a sua natureza repele.

Forçados a se “recrearem” com tais livros, as crianças *suportam-nos* nas aulas ou fora delas como obrigação. Nunca os procuram espontaneamente. Elas também suportam o óleo de rícino, a erva-de-santa-maria – embora jamais bebam, espontaneamente, um cálice de óleo ou uma xícara de beberagem lombricida quando os encontram pelo caminho (CAC, p. 100, grifos nossos).

É, porém, somente nos parágrafos posteriores em que Lobato se posiciona abertamente. Nesse sentido, reitera e assume a contribuição do pensador francês Rousseau - adicionada ao ideário da Escola Nova, que preconiza o aluno como agente central da ação educativa - em detrimento da postura tradicional depreciada no excerto anterior. Afirma, não obstante, que a produção utilitarista em vigor não mais poderia atender às necessidades da criança, tornando-a leitora. Caberia-lhe um texto especial, e a literatura infanto-juvenil que inaugurou em 1921 caminhava ao encontro dessa perspectiva:

A outra corrente admite *a criança como um ser especialíssimo*, do qual o homem vai sair, mas que ainda tem muito pouco de homem. Em consequência, o seu alimento mental há de ser, nunca uma redução de dose, *mas algo especial*. E da qualidade desse alimento, elas têm que ser os julgadores. Se refulgam, não presta, se mostram avidez, é ótimo.

A criança é um ser onde a imaginação predomina em absoluto. O meio de interessá-la é falar-lhe à imaginação. Vive num mundinho irreal e dele só sai para, aos poucos, ir penetrando nas duras e cruas realidades, quando com o natural desenvolvimento do cérebro, a intensidade da imaginação vai se apagando (CAC, 101, grifos nossos).

A seguir, reforça-se o contundente ponto de vista acerca do objeto posto em discussão:

Já os que tem a felicidade de na idade própria entrarem em contato com os livros que “interessam”, esses se tornam grandes leitores e por meio da leitura prolongam até o fim da vida o progresso auto-educativo. Quem começa pela *Capinha Vermelha* pode acabar nos *Diálogos de Platão*, mas quem sofre na infância a *ravage* dos livros instrutivos e cívicos, não chega até lá nunca. Não adquire o *amor da leitura* (CAC, 102, grifos nossos).

O literato, em suma, propõe um novo modelo de criança, o qual é marcado pela *capacidade de iniciativa e a liberdade em relação às idéias instauradas sobre o texto*. Isso justifica, inclusive, a pouca importância atribuída pelo autor à obediência, e causa, conseqüentemente, amplo impacto entre os setores mais conservadores da época – em especial a Igreja Católica.

Atendo-se a esse ponto, Vasconcellos (1982) explica que alguns padres lideraram em Taubaté uma campanha que visava a proibir os garotos de lerem a série

protagonizada por Emília. Esta campanha ganhou adeptos de outras localidades do país e, em pouco tempo, chegou a Portugal, onde Antonio de Oliveira Salazar impediu a circulação de *Histórias do Mundo para Crianças* – Texto já condenado no Brasil por proceder com “distorções” ou “livre interpretação” dos fatos históricos.

Quanto ao envolvimento com os *adultos*, as biografias de Cavaleiro (1955), Barroso (1959) e Azevedo, Camargos e Sacchetta. (1997) chamam a atenção para as constantes decepções que assolaram o escritor em sua trajetória mediante o referido público. Decepções que o levaram a se embrenhar exclusivamente pelo território da literatura em questão, e que se agravaram com o descaso das autoridades nacionais em face da existência de petróleo no país. Em suma, é o que pode ser verificado na declaração emitida no texto “Monteiro Lobato fala da Academia, dele mesmo e dos outros”, que integra a publicação *Prefácios e Entrevistas* (1946):

Acho a criatura humana muito mais interessante no período infantil do que depois de idiotamente tornar-se adulta. As crianças acreditam cegamente no que digo, o adulto sorri com incredulidade. *Quando afirmei a existência de petróleo no Brasil, as crianças todas acreditaram, os adultos duvidaram.* Quando o primeiro poço revelou o petróleo no meu poço, o poço de Lobato, na Bahia, as crianças bateram palmas, alegadíssimas. E os adultos? Limitaram-se a ficar com caras de asno e em seguida sabotaram-me. Quando falo às crianças do pó de pirlimpimpim, não há uma só que duvide dessa maravilha. Já o adulto sorri imbecilmente – e tenho de explicar-lhe ao ouvido que “pó de pirlimpimpim é um sinônimo pitoresco do que, sem pitoresco nenhum, eles chamam de imaginação” (PE, p.207, grifos nossos).

Apenas no *Sítio do Picapau Amarelo* se encontram os adultos idealizados pelo ficcionista paulista, representados nas figuras de D. Benta e Tia Nastácia. Constituem distintas damas que se exibem ao leitor como tolerantes, acessíveis e democráticas, capazes, não obstante, de se deixar conduzir pelas fantasias das crianças.

Uma vez exposta a concepção lobatiana de infância, bem como a visão do autor com relação ao adulto, cumpre adentrar suas declarações acerca das *especificidades do texto artístico infanto-juvenil*. Antes, porém, cabe observar o que se pensa atualmente sobre esta temática.

Segundo Cadermatori (1986), Coelho (2000) e Zilberman (2005), um dos principais traços da literatura infanto-juvenil reside no fato de se preconizar o jovem leitor como o principal foco do processo de recepção. A prosa é arquitetada a partir de uma configuração adequada às expectativas dos garotos, garantindo-lhes a adesão.

Absolutamente consciente da relevância dessa premissa e atento aos textos utilitaristas que predominam em sua época, o romancista, quase setenta anos antes do pronunciamento de Cadermatori, já visualizava o pequeno leitor como grande protagonista de sua obra. Em torno disso, chega a criar uma cena em *Reinações de Narizinho* (1931) em que o fabulista Jean de La Fontaine confessava a Lúcia e a Pedrinho que só o interessava os comentários das crianças sobre suas narrativas, e não os dos adultos, austeros representantes da crítica francesa do século XVII, que não avaliavam, de modo positivo, seus escritos:

-Não faça caso! – Gritou Emília. Eles não sabem o que dizem. Pedrinho quando diz uma coisa é por que é. Pode acreditar nele.

-Obrigado pelo *consolo, bonequinha. Tua opinião e a de Pedrinho valem muito para mim, por que em ambas vejo grande necessidade* (RN, 138, grifos nossos).

Nessa perspectiva, Lobato demonstrava absoluta preocupação com a recepção no processo de construção do texto. A narrativa não deveria fascinar apenas interlocutores mais amadurecidos, mas, sobretudo, a própria criança. Por isso, em uma informal conversa com Godofredo Rangel, recomenda a ele que, antes de publicar qualquer conto nessa área, submetesse-o à avaliação de alguns garotos, cujo “veredicto” seria fundamental para determinar o destino da obra. Essa era, inclusive, uma prática adotada pelo autor ao projetar o lançamento de seus livros no competitivo mercado nacional.

Além disso, Lobato defendia o texto infanto-juvenil como um peculiar gênero literário, uma produção revestida de artisticidade. Tal posicionamento, nas primeiras décadas do século XX, repercutiu em considerável polêmica, uma vez que, tanto para a crítica local quanto para a maior parte dos reconhecidos escritores brasileiros, a literatura

para crianças, que lentamente se projetava, não era definida como objeto estético, mas simples material pedagógico.

Atento a esse preconceito, que se estenderia pelos decênios seguintes, o autor, em *Histórias Diversas* (1947), consagra Visconde de Sabugosa como *literato* e o conduz à Academia Brasileira de Letras para a cerimônia de posse. Sua eleição mostrava-se excessivamente tumultuada, já que os ilustres membros da Academia o desconheciam. Nesse sentido, o registro denuncia e satiriza a pouca atenção dispensada pelos intelectuais do período para a ficção infanto-juvenil nacional, em contraste com a apreciação positiva que endereçavam à literatura sem o adjetivo.

Havendo o Visconde de Sabugosa entrado para a Academia Brasileira de Letras, Dona Benta fez questão de ir ao Rio, com todo o pessoal do sítio, a fim de assistir à cerimônia de posse. A eleição do Visconde ocorrera muito barulhenta graças à imposição dos imortais que *não tinham em casa filhos crianças* e, portanto, ignoravam quem fosse o tal “sabugo científico” (HD, p. 86, grifos nossos).

Outro ponto pertinente para Lobato é de que o texto não deveria se fixar no anseio de auxiliar a criança a se inserir na realidade adulta, transmitindo-lhe preceitos morais, mas permitir com que ela evadisse da vida cotidiana, transferindo-se a um universo interno às malhas textuais.

Nesse sentido, o escritor procurava minimizar a grande assimetria que era inevitável na literatura infanto-juvenil, ou seja, o fato de ser escrita e comercializada por adultos, mas consumida pela criança. Para isso, Lobato propõe a ruptura da rigidez gramatical, da linguagem hermética, lançando livros que pudessem ser absorvidos como se o leitor estivesse ouvindo a história em um contexto informal.

A fórmula de Lobato conquistou êxito imediato no mercado editorial. As evidências disso se encontram não apenas nas sucessivas edições de cada obra – como ilustram, com precisão, os números oferecidos pela pesquisa de Merz (1996) – mas no conjunto de correspondências assinadas pelos pequenos leitores, muitas das quais agrupadas em *Cartas Escolhidas* (1948).

Recorrendo a essa coletânea, verifica-se a estreita articulação entre *escritor e leitores*. As crianças, por exemplo, manifestavam um considerável vínculo afetivo com alguns ilustradores que integravam sua editora. Elogiavam Jurandir Ubirajara Campos, criticavam Rodolpho e clamavam por Belmonte. Em cada relato, erguia-se um explícito encanto pelo texto visual. Arroyo (1969) comenta que Lobato, relacionando-se com alguns garotos, chegou a solicitar seus retratos para que um artista plástico de sua equipe pudesse apanhar as feições dos mesmos e recriá-las como convidados na inauguração do Circo de Cavalinhos, em *Reinações de Narizinho* (1931). A presente assertiva pode ser comprovada nas transcrições a seguir. A primeira, de 1928, refere-se a uma epístola dirigida a um garoto não identificado. A segunda e terceira, de 1929, foram enviadas a Alarico Silveira, com específicas orientações aos seus pais:

Recebi sua carta com um menino pescando uma botina velha em cima. Recebi também os retratos que você me mandou. Já remeti esses retratos para São Paulo, para o desenhista que vai fazer desenhos para o livro que eu fiz e que se chama *Circo de Cavalinhos* (a Emília, que é uma burra, diz Circo de Escavalinho). Mas estou com medo que o desenhista não faça você parecido – e mamãe vai ficar danada. A Emília vive se queixando dos desenhistas, que nunca pintam como ela é (CE, p.266).

Recebi uma cartinha muito curiosa do Alariquinho e agora quero que me mandes um retratinho qualquer dele, de corpo inteiro, um instantâneo. Preciso para o seguinte. Estou escrevendo um novo livro para crianças em que há uma grande festa no sítio de Dona Benta, para a inauguração do Circo de Cavalinhos que Narizinho organizou. Para essa festa foram convidados, e compareceram vários meninos e meninas de carne e osso da atual geração, entre os quais o Sr. Alariquinho, a Maria da Graça, do Sampaio, entre outros. Quero ter os retratinhos deles para que o desenhista daqui que me vai ilustrar esse livro apanhe as feições dos convidados. Fica interessante e vai ser uma alegria para eles (CE, p.276).

Já mandei para a casa editora em São Paulo os instantâneos dele para que o desenhista o ponha numa ilustração. Infelizmente os nossos ilustradores são uns pulhas, que nunca fazem retrato parecido. Vamos ver o que sai (CE, p.283).

Em outras situações, Lobato sugere transformar o leitor em personagem, possibilitando com que este perambulasse pelas terras de D. Benta: “Este mês tenho que escrever mais dois livros para serem publicados aí e vou botar num deles o meu amigo íntimo. Vou fazer o amigo íntimo aparecer na casa de Narizinho e passar uma tarde inteira brincando com ela e o Rabicó” (CE, p.274)

Ademais, o autor também se mostra atencioso mediante as sugestões de novas historietas oferecidas pela clientela. Nessa direção, preza pelas idéias das crianças, sem intervenções dos adultos, como se revela no registro logo abaixo extraído de uma missiva de 1929:

Faço questão de receber outras cartas do amigo íntimo, dando-me idéias para os meus livros, mas cartas inteirinhas escritas por ele, *sem que papai nem mamãe metam o bedelho ou consertem as idéias do amigo*. Os amigos íntimos dizem tudo o que pensam e não pedem opinião para ninguém (CE, p. 275, grifos nossos).

Tendo em vista o que foi explorado, ratifica-se que, para Lobato, o texto infanto-juvenil constitui uma especial modalidade da literatura e, por conseguinte, um objeto cultural altamente artístico. Sua especificidade deve-se ao fato de se dirigir a um destinatário ainda jovem, projetando-o na escritura como um leitor implícito. Segundo Compagnon (2003), apoiado em Iser, tal leitor é uma construção textual que encarna todas as predisposições necessárias para que a obra exerça seu efeito. Trata-se de uma rede de estruturas que prefigura a presença de um receptor, sem necessariamente defini-lo. Propõe um modelo ao leitor real, delineando um caminho que o permite compor o sentido da escritura.

Comprometido, portanto, com esse tipo de leitor que emerge da tessitura textual – cúmplice no jogo proposto pelo autor e participante ativo na busca dos significados da obra – desenha-se o projeto lobatiano de uma literatura infanto-juvenil que se distanciava da produção típica vigente.

4.3 - O Projeto de uma Nova Literatura para Crianças.

Vieira (1999), em coerência com o que se detectou no desenvolvimento desta pesquisa, salienta que, desde 1912, Monteiro Lobato relatava algumas preocupações a Godofredo Rangel que evidenciavam seus anseios relacionados à constituição de uma literatura infanto-juvenil brasileira.

No entanto, como se pode verificar, foi apenas em 1916 que o projeto parece ter adquirido contornos mais firmes:

Guardo as tuas notas sobre Malazarte. Um dia talvez aborde esse tema. Ando com várias idéias. Uma: vestir à nacional as velhas fábulas de Esopo e La Fontaine, tudo em prosa e mexendo nas moralidades. Coisa para crianças. Veio-me diante da atenção curiosa com que meus pequenos ouvem as fábulas que Purezinha lhes conta. Guardam-nas na memória e vão recontá-las aos amigos – sem, entretanto, prestarem nenhuma atenção à moralidade, como é natural. A moralidade nos fica no subconsciente para ir se revelando mais tarde, à medida que progredimos em compreensão. *Ora, um fabulário nosso, com bichos daqui em vez dos exóticos, se for feito com arte e talento, dará coisa preciosa.* As fábulas em português que conheço, em geral traduções de La Fontaine, são pequenas moitas de amora do mato – espinhentas e impenetráveis. Que é que nossas crianças podem ler? Não vejo nada. *Fábulas assim seriam um começo da literatura que nos falta.* Como tenho um certo jeito para impingir gato por lebre, isto é, habilidade por talento, ando com idéia de iniciar a coisa. É de tal pobreza e tão besta a nossa literatura infantil, que nada acho para a iniciação de meus filhos. Mais tarde, só poderei dar-lhes o *Coração* de Amicis – um livro tendente a formar italianinhos... (BG, p.104, grifos nossos).

É nítido na correspondência que o desejo de Lobato em criar uma literatura infanto-juvenil surge da preocupação com a formação dos próprios filhos. Como reforça Vieira, a imagem de Maria Pureza contando histórias às crianças foi a grande fonte de inspiração para o romancista. Além disso, o autor deixa claro que meninos e meninas, no contato com a narrativa, fixavam-se nas aventuras, deixando de lado a questão da moralidade. É justamente esse aspecto que justifica a opção do escritor por ficções desprovidas do rigor pedagógico, do propósito de introduzir, formar e propagar

determinada conduta. Em torno de tal premissa, o intelectual acaba aderindo a textos divertidos, dinâmicos e abertos à plena participação do leitor.

Nessa direção, cabe assegurar que o quadro descrito por Lobato – reportando ao fato da esposa tecer as nuances de um conto a Martha, Edgard e Guilherme – estará se repetindo dentro do *Sítio do Picapau Amarelo*. Nesse universo, D. Benta e Tia Nastácia exercem o papel de Purezinha, ao passo que as crianças e os bonecos se encontram em posição homóloga a dos filhos do literato.

Convém ainda esclarecer que a angústia do romancista mediante a formação dos citados filhos, em especial da pequena Ruth, que nascera no mesmo ano de emissão da exposta carta, reflete também sua postura apreensiva para com as demais crianças do Brasil. “Partindo da constatação da falta de livros infantis brasileiros que atendessem às necessidades das crianças leitoras, ele passa à exposição de seus planos para criá-los” (VIEIRA, 1999, p. 46).

Cinco anos depois, Lobato retoma essas idéias quando reforça a crítica às produções disponíveis no país, sobretudo as traduções de Carl Jansen:

Pretendemos lançar uma série de livros para crianças, como *Gulliver*, *Robinson*, etc, os clássicos, e vamos nos guiar por umas edições do velho Laemmert, organizadas por Jansen Miller. Quero a mesma coisa, porém com mais leveza e graça de língua. Creio até que se pode agarrar o Jansen como “burro” e reescrever aquilo em língua desliteraturizada – porque a desgraça de maior parte dos livros é sempre o excesso de “literatura” (BG, p.233).

Discorrendo acerca do presente trecho, Vieira explica que a expressão usada pelo ficcionista – *desliteraturizar a linguagem* – pode ser compreendida como uma crítica ao conceito de literatura como “primazia da forma”, de larga vigência na tradição bacharelesca das primeiras décadas do século XX e de ampla aceitação entre os parnasianos. Com efeito, observa-se que:

(...) a cena doméstica de Purezinha contando histórias aos filhos parece ter sido decisiva para a poética infantil lobatiana e, por isso, seu projeto de criar uma linguagem desliteraturizada talvez

corresponda, na verdade, à criação de uma linguagem mais oral, ou oralizada, compreensível para seu pequeno leitor (VIEIRA, 1999, p.46).

Assim, o ensaísta insiste em retirar de seus textos as expressões que reportassem ao arcaísmo, ao preciosismo, ao hermético, à “literatice”, tendo em vista que o grande alvo de suas publicações era a própria criança.

Concomitante a isso, o escritor sublinha a necessidade de textos que outrossim interessassem aos garotos, que lhes fossem significativos, que minimamente atendessem suas expectativas, uma vez que, desse modo, poderiam formá-los como leitores. É o que se referenda em *Conferências, Artigos e Crônicas* (1948), no fragmento transcrito logo abaixo:

As crianças do mundo inteiro quando não possuem livros com as histórias que querem ou não acham em casa quem as conte como é mister, *dispensam livros e contadores*. Passam a imaginar por si mesmas as historinhas indispensáveis àquele mundo da sua psique (CAC, 102, grifos nossos).

Nos parágrafos posteriores, o articulista, na condição de editor, ratifica com absoluta convicção: “O defeito dos livros impróprios e, portanto, refugados pelas crianças está em que *retarda o advento do gosto pela leitura*” (CAC, 102, grifos nossos).

Enfim, na seqüência final do ensaio, Lobato, eximindo-se da condição de grande referência na esfera educacional dos anos 30, admite que sua produção conseguira êxito com as crianças, uma vez que a ficção assinada por ele caminhava em direção às necessidades específicas de tal público:

Não possuo a mínima autoridade pedagógica de qualquer gênero, e tudo quanto sei de educação se resume num arruinar a exceção em favor da regra. Apesar disso escrevi livros que as crianças gostam de ler. E por que gostam as crianças de ler esses livros? Talvez pelo fato de *serem escritos por elas mesmas através de mim*. Como as coitadinhas não sabem escrever, admito que me pedem que o faça. Mas não que o faça como quero e *sim como querem elas* (CAC, p. 103, grifos nossos).

Por essa razão, na entrevista que concede a Murilo Antunes Filho nos dias que antecediam sua morte, o autor demonstra jamais ter subestimado o pequeno leitor, dedicando-se prioritariamente a este, e não ao adulto, na construção e divulgação de sua obra: “(...) as crianças me condenam uma coisa: que eu escrevi pouco para elas; poderia ter escrito muito mais. Eu creio que sim. *Eu perdi o tempo escrevendo para gente grande, que é uma coisa que não vale a pena* “ (CAC, p.144, grifos nossos).

Considerando todos esses registros, cabe ainda observar *quando* e *como* o projeto lobatiano começou a se desenvolver.

Provavelmente, o elemento que daria origem ao presente projeto se encontrava na fictícia história de um homem que almejava atravessar uma ponte com um peixe nas mãos. O animal, porém, acabava caindo no rio e se afogando – fator que, com certeza, surpreenderia o leitor mais jovem, causando-lhe total sensação de estranhamento. Embora muito se cogite que o conto tenha sido publicado e assimilado com êxito na época, Merz (1996) informa que nenhuma cópia foi ainda encontrada.

Com tal narrativa, Lobato descobria um promissor “filão” pouco explorado no cenário nacional. Como assegura Gouvêa (1999), consistia esse um suporte para a construção de um texto que pretendesse falar à imaginação infantil.

O peixe ressurgiria mais tarde na figura do Príncipe Escamado, mantendo-se igualmente “antropomorfizado”. Desejava casar-se com Narizinho no momento em que esta penetrava no Reino das Águas Claras, dimensão paralela que rompia com as regras que regem a realidade.

Na verdade, a fusão entre o *maravilhoso* e o *cotidiano real* entremostra como possíveis as aventuras que normalmente só poderiam existir no mundo da imaginação. Coelho (2000), todavia, afirma que na primeira versão de *Narizinho Arrebitado* é patente o predomínio do racionalismo sobre a livre fantasia, haja vista que o texto foi editado para servir como “literatura escolar”. Com o expressivo sucesso nessa linha editorial, o autor enveredou gradativamente pela literatura infanto-juvenil. Nesse processo, Lobato toma consciência de que o universo das crianças é diferente daquele estruturado pela lógica do adulto e, cada vez mais, o artista passa a estreitar os limites entre

o real e o imaginário, até que estes desapareceram totalmente. É o que se comprova nos títulos editados na década de 40, quando seu projeto já havia se consolidado de modo pleno.

À medida que se avança na leitura da série *O Sítio do Picapau Amarelo*, é também possível compreender como este mesmo projeto assinalava a necessidade de novas narrativas para crianças, uma vez que a produção daquele contexto mostrava-se incipiente.

Segundo Vieira (1999) e Bohm (2004), o narrador lobatiano, ao afirmar que o livro da Carochinha estaria embolorado (Cf. *Reinações de Narizinho* (1931)), sugere que as histórias nele contidas estariam ultrapassadas e clamavam por renovações. Assim, por meio da relação entre o texto e os habitantes das terras de D. Benta, os contos tradicionais poderiam se modernizar, adaptando-se à nova época e lugar. A esse propósito, vale a pena observar o depoimento da própria Carochinha:

- (...) tenho notado que muitos personagens das minhas histórias já andam *aborrecidos de viverem toda a vida presos dentro delas. Querem novidade. Falam em correr o mundo a fim de se meterem em novas aventuras. Aladino queixa-se de que sua lâmpada maravilhosa está enferrujada. A Bela Adormecida tem vontade de espetar o dedo noutra roca para dormir outros cem anos. O Gato de Botas brigou com o Marquês de Carabás e quer ir para os Estados Unidos visitar o Gato Félix. Branca de Neve vive falando em tingir os cabelos de preto e botar ruge na cara. Andam todos revoltados, dando-me um trabalhão para contê-los. Mas o pior é que ameaçam fugir, e o Pequeno Polegar já deu o exemplo.*

Narizinho gostou tanto daquela revolta que chegou a bater palmas de alegria, na esperança de ainda encontrar pelo caminho algum daqueles queridos personagens.

-Tudo isso – continuou dona Carochinha – por causa do Pinóquio, do Gato Félix e sobretudo de uma tal menina do narizinho arrebitado que todos desejam muito conhecer. Ando até desconfiada que foi essa diabinha quem desencaminhou Polegar, aconselhando-o a fugir (RN, p.15, grifos nossos).

Nas páginas posteriores, reforça-se, por meio do personagem Narizinho, o posicionamento do autor mediante os textos clássicos do século XVII, XVIII e XIX, o que justifica o empenho em sua alternativa proposta de uma inédita literatura infanto-juvenil.

Velha Coroca é vosmecê, e tão implicante que *ninguém mais quer saber das suas histórias emboloradas*. A menina do narizinho arrebitado sou eu, mas fique sabendo que é mentira que eu haja desencaminhado o Pequeno Polegar, aconselhando-o a fugir. Nunca tive essa “bela idéia”, mas agora vou aconselhá-lo, a ele e a todos os mais, a fugirem dos seus livros bolorentos, sabe? (RN, p. 16, grifos nossos).

É, enfim, na fala de Pedrinho que essas idéias são postas abertamente ao leitor.

Se Polegar fugiu é que a história está *embolorada*. Se a história está embolorada, temos de botá-la fora e *compor outra*. Há muito tempo que ando com esta idéia – fazer todos os personagens fugirem das velhas histórias para virem aqui combinar conosco outras aventuras. Que lindo, não? (RN, p.35, grifos nossos)

Anos depois, em *Peter Pan* (1930), o ficcionista recupera esse discurso ao demonstrar a preferência pelas histórias que lhe são contemporâneas, em detrimento das cronologicamente mais distantes - como as de Perrault, Grimm e Andersen. As fantásticas aventuras do patrono da Terra do Nunca, publicadas na Inglaterra em 1911, fascinaram Lobato por terem sido lançadas em um contexto próximo que vivenciara. Por isso, são classificadas por ele como *modernas*.

Se os contos tradicionais são marcados pelo maniqueísmo, o predomínio de valores humanistas, a exaltação da astúcia, a crítica à ambição desmedida, a predestinação dos jovens, a idealização da fragilidade feminina, a constância de metamorfoses, a frequência de objetos mágicos e a incidência de heróis belos, justos, brancos e heterossexuais, o projeto lobatiano instaura uma nova proposta. Inexiste aqui a relação dicotômica entre o bem e o mal, ressaltando-se personagens que partem para determinadas aventuras não com a intenção de vencer nefastos adversários, mas somente em busca do *conhecimento*. Os protagonistas não são figuras que ocupam posições centrais, como reis, príncipes e cavaleiros, e sim criaturas humanizadas, *ex-cêntricas* – na acepção de Hutcheon (1991) – e essencialmente brasileiras.

Nessa proporção, o estilo adotado por Lobato também carrega traços distintos. De acordo com Pereira (2003), uma das principais características do estilo em questão está no vocabulário neológico, articulado especialmente pela boneca Emília, que

revela uma criativa, vasta e arrojada liberdade lexical. Somando-se a esse aspecto, há a interação de diferentes sistemas lingüísticos por intermédio da interpenetração de expressões oriundas das culturas inglesa, francesa, italiana, alemã e norte-americana. Além disso, destacam-se as relações intertextuais, recuperando, de um lado, textos do cânone universal ou os próprios escritos de Lobato e, de outro, recursos como os clichês, as gírias e os ditos populares. Como último tópico, Pereira cita o que Prado (2006) designa como *auto-referencialidade*, ou seja, momentos em que, na própria obra, problematizam-se conceitos de *língua, leitura e literatura*.

Acrescenta-se ainda a constância de um *narrador liberal* que não impõe seu ponto de vista, procurando o equilíbrio entre o universo adulto e o infantil. Instalando-se como produtor do discurso e mediador entre o leitor e o mundo que apresenta, o narrador lobatiano estrutura uma obra aberta à operação de leitura e deciframento, possibilitando diversas interpretações. Em correspondência com a polifonia bakhtiniana, introduz personagens que funcionam como autônomos, com respectivas ideologias que podem ou não coincidir com as do autor.

Finalmente, resta atentar quanto à carga pedagógica inerente ao projeto em questão, tendo em vista que Lobato foi adepto ao movimento escolanovista. Por essa razão, o saber e o prazer, o conhecimento e a diversão, se articulam e se complementam em todas as peripécias que compõe o ciclo do *Sítio do Picapau Amarelo*. D. Benta, frente a isso, personifica a *professora* que, ao contrário daquela que detinha os conteúdos livrescos, estabelece uma fértil relação com seus *netos /discípulos*, em que não apenas ensina, mas, paralelamente, aprende. Na verdade, tal representação do educador revertia os velhos esquemas que sustentavam a pedagogia tradicional e serviria de referência, mais tarde, a outros personagens docentes que transitariam na literatura infanto-juvenil brasileira entre os anos 70, 80 e 90.

4.4 - O Processo de Construção e Reconstrução da Escrita.

Ao longo de mais de duas décadas, o número de livros que integra a obra de Monteiro Lobato se multiplicou. A razão disso estava não apenas no lançamento de títulos inéditos, mas, em especial, nas novas edições. Estas últimas resultavam de acréscimos, correções e supressões feitas constantemente nos textos, o que refletia a busca do intelectual por uma *redação satisfatória, concisa e definitiva*.

Não imaginas minha luta para extirpar a literatura dos meus livros infantis. *A cada revisão nova nas novas edições, mato, como quem mata pulgas, todas as literaturas que ainda a estragam*. Assim fiz no Hércules, e na segunda edição deixa-lo-ei ainda menos literário do que está. Depois da primeira edição é que faço a *caçada de pulgas* – e quantas encontro, meu Deus! (BG, p. 372, grifos nossos).

Segundo Merz (1996), o ápice desse processo ocorreu em 1945, quando o próprio autor iniciou a derradeira revisão de toda a sua obra, organizando-a em duas grandes coleções: a primeira, reunindo a literatura para adultos, publicada em 1946, e a segunda, com a produção para crianças, que começou a circular em 1947.

No que concerne aos reparos inscritos nas edições da série em questão, que adentra as escolas e o mercado editorial no decorrer do século XX, Merz expõe um curioso quadro:

Em 1920, Lobato assinou a publicação *A Menina do Nariz Arrebitado*, a qual, sob rótulo de “livro de histórias para crianças”, atingia ampla repercussão entre os pequenos leitores paulistas. Um ano depois, surgia a continuação da trajetória de Lúcia e Pedrinho, acrescida de outras façanhas. O novo texto, intitulado *Narizinho Arrebitado*, foi aprovado para a leitura nos estabelecimentos de ensino e, em razão do sucesso que conquistara, motivou o autor a tecer, durante dez anos, sete novas peripécias com os mesmos personagens. Em 1931, recuperou todas essas narrativas, dando início ao clássico *Reinações de Narizinho*. Para imprimir unidade ao livro, remodelou as historietas em sucessivas edições, até que, em 1947, um ano antes de sua morte, chegou à versão final.

O mesmo procedimento de reescritura também é passível de ser verificado em *O Saci* (1921), visto que, a cada nova edição, o romancista acrescentava parágrafos, modificava episódios e incluía diferentes lendas.

Outro exemplo desse porte pode ser averiguado na ficção *A Caçada da Onça*, cuja primeira edição é de 1924. Posteriormente, Lobato integra o texto a outra narrativa de considerável impacto, que trazia a figura do rinoceronte Quindim. Firmava-se, desse modo, a saga *Caçadas de Pedrinho* (1933).

Todos esses esclarecimentos comprovam a *preocupação de Lobato com a questão da recepção*, prioridade que o leva a redigir com total cautela, revisitando e reescrevendo sua obra frequentemente. Explica Martins (1999) que não se tratavam de reformulações apenas formais ou estilísticas das narrativas, mas, sobretudo, estruturais. Envolviam o ato de releitura crítica e reconstrução do texto, eliminando o que julgava inconveniente.

A rigor, enviava os originais ao parceiro Godofredo Rangel, solicitando seu parecer quanto ao material. A opinião do amigo era de estimado valor para Lobato, já que o autor de *Urupês* o considerava um arguto interlocutor. É o que se revela em uma das cartas que expedira em 1919, quando submete seu texto à avaliação do colega:

Tomei de La Fontaine o enredo e vesti-o à minha moda, ao sabor do meu capricho, crente como sou de que o capricho é o melhor dos figurinos. A mim me parecem boas e bem ajustadas ao fim – mas a coruja sempre acha lindos os filhotes. Quero de ti duas coisas: juízo sobre sua adaptabilidade à mente infantil e anotação dos defeitos de forma (BG, 193).

Para verificar a receptividade das crianças em relação às suas publicações, Lobato ainda encomendava um teste de leitura a Rangel, até então professor primário. Como assegura Koshiyama (1982), o autor o solicitava para que experimentasse o “Narizinho” escolar em alguns garotos, objetivando conferir se eles se interessavam pelo texto: “Mando-te o “Narizinho” escolar. Quero tua impressão de professor acostumado a lidar com as crianças. *Experimente nalgumas, a ver se interessam*. Só procuro isso: *que interesse às crianças*” (BG, p.228, grifos nossos).

Martins (1999), não obstante, pontua que Lobato, na maioria das vezes, mostrava-se descontente ao reler sua obra. Almejava "corrigir os defeitos" que se manifestavam, especificamente, nos momentos em que examinava os textos. Seus procedimentos para correção, no que tange às normas gramaticais, não eram muito sistemáticos, como o próprio escritor justificava: "Se algum período me soa falso, releio-o em voz alta para perceber onde desafina. E achada a corda bamba, não a analiso, dispenso-me de saber que preceito gramatical foi ofendido: aperto a cravelha e afino a frase" (BG, p.55).

Rangel corrigia grande parte dos erros contidos nos exemplares datilografados. Tal prática, contudo, às vezes desagradava Lobato, visto que o criador do Jeca Tatu buscava instituir em seus textos uma linguagem coloquial, regional, acessível ao grande público. A revisão de Rangel, nesse sentido, tornava a narrativa bastante artificial e prolixa, o que levava o dínamo paulista a reescrevê-la novamente.

No entanto, Lobato julgava o amigo um respeitado gramático, um técnico da língua, um exímio letrado, valendo-se de sua opinião nos escritos iniciais que publicara nas primeiras décadas do século XX. Na verdade, a genialidade do polemista residia no sentido de criar um estilo singular, e não em se especializar nas regras da gramática como o nobre parceiro de *A Barca de Gleyre*.

Os problemas gerados no texto após o trabalho de revisão constituíam, portanto, uma das grandes preocupações de Lobato. Todos os cuidados tomados por ele deviam-se ao respeito e à responsabilidade que nutria para com o público mais jovem, que apenas poderia se tornar leitor a partir do contato com um material de qualidade. Por conta de tal desvelo, o contista modificava não só termos, mas frases, períodos e até páginas inteiras, eliminando todas as inconveniências detectadas nos meandros das narrativas.

No conjunto, os títulos infanto-juvenis se mantiveram inconclusivos até 1947, ano que antecedia a morte do grande escritor e ensejo de lançamento de sua coleção para crianças. O que vigora nas quase três décadas de intensa produção é uma série de versões de cada ficção, sem caráter definitivo para o artista. A justificativa para isso se encontrava no fato de que Lobato considerava a literatura como portadora de uma *função*

formadora, apta a educar seus leitores. Assim, o texto deveria se fazer claro, conciso, legível e atraente. Por outro lado, Lobato também estava na condição de editor, concebendo a literatura infanto-juvenil como segura fonte de renda. O presente aspecto igualmente explica seu empenho nos ajustes que efetuava às redações, garantindo ampla circulação dos livros e assegurada recompensa financeira.

4.5 – As Incursões pela Filosofia de Nietzsche

Informa Chauí (2002) que Friedrich Nietzsche, filósofo alemão de ampla repercussão no século XX, enquadra-se no grupo de pensadores que contesta a razão no que tange ao poder e ao direito de intervir sobre o desejo e as paixões, identificando a liberdade como a absoluta manifestação do desejante e do passional.

Seus escritos, na maioria das vezes contraditórios, concentram-se no período que se estende de 1872 a 1888, quanto assinou, entre outros títulos, *A Gaia Ciência* (1882), *Assim falou Zaratustra* (1883) e *Além do Bem e do Mal* (1886).

Tanto as biografias consultadas quanto os epistolários estudados apontam que Lobato foi um leitor compulsivo de Nietzsche desde a sua juventude. Embrenhando-se em uma versão francesa rubricada por Henri Albert, o autor de *Urupês* teria supostamente assimilado determinados aspectos desse pensamento que implicariam, de modo prolífico, tanto em sua vida quanto em sua obra, como se visualiza no extrato a seguir:

Rangel, há muito tempo que quero insistir em Nietzsche, e dele te mando um volume que lerás e devolverás, e então te mandarei outro. Não há Nietzsches nas livrarias desta Zuzulândia. Estes me vieram da França. *Considero Nietzsche o maior gênio da filosofia moderna – e o que vai exercer maior influencia. É o homem “objetivo”. O homem impessoal, destacado de si mesmo. Um ponto fixo acima da humanidade. O nosso primeiro ponto de referência. Nietzsche está au dela du bien et du mal, trepado num topo donde tudo vê nos conjuntos, e onde a perspectiva não é a nossa perspectivazinha horizontal.*

Dum banho em Nietzsche saímos lavados de todas as cracas vindas do mundo exterior e que nos desnaturam a humanidade. Da obra de Spencer saímos spencerianos; da de Kant, kantistas; da de Comt saímos comtistas – *da de Nietzsche saímos tremendamente nos mesmos. O*

meio de segui-lo é seguir-nos. “Queres seguir-me? Segue-te!” Quem já disse coisa melhor? Nietzsche é potassa caustica. Tira todas as gafeiras (BG, p.60, grifos nossos).

Após a leitura de *Assim falou Zaratustra*⁶⁷ (1883), foi possível flagrar, em inúmeras passagens, momentos de ampla valorização de componentes humanos como a independência e a individualidade do sujeito – elementos que, como se identificou no testemunho anterior, fascinaram Lobato. No fragmento disposto logo abaixo, Nietzsche introduz, a partir de uma retórica bastante eloqüente, um convite para que o leitor aderisse à sua proposta e, conseqüentemente, a acatasse. Foi justamente esse núcleo de idéias que desafiou o romancista, instigando-o a conhecer a filosofia em questão:

Uma Luz acendeu para mim: é de companheiros de viagem que eu preciso, e vivos – não de companheiros mortos e cadáveres, que carrego comigo para onde quero ir.

Mas é de companheiros vivos que eu preciso, *que me sigam por que querem seguir a si próprios* – e para onde eu quero ir (NIETZSCHE, 1883, p. 212, grifos nossos)

Frente a isso, o intelectual germânico intercala algumas reflexões que giram em torno de tópicos voltados à liberdade e à insubmissão:

Ainda não estás livre, procuras ainda pela liberdade. Transnoitado te fez tua procura, e excessivamente alerta.

Às livres alturas queres ir, de estrelas tem sede tua alma. Mas também teus maus impulsos têm sede de liberdade.

Teus cães selvagens querem sair para a liberdade, ladram de prazer em seu porão, quando teu espírito trata de soltar as prisões (op cit, p.215).

Atesta Cavalheiro (1955) que o próprio Lobato deixou claro sua posição em relação ao pensador alemão. Por receio de contrariar o cerne da filosofia em debate –

⁶⁷ Utilizamos uma edição nacional de 1999. Os dados gerais do material encontram-se disponibilizados nas Referências Bibliográficas.

Queres seguir-me? Segue-te – o intelectual de Taubaté nunca leu totalmente a discutida obra.

A rigor, vigoram muitas passagens ao longo das correspondências amealhadas em *A Barca de Gleyre* (1944) que fazem referência ao autor estrangeiro, embora, com o tempo, mostrem-se mais esparsas e não tão explícitas.

Nesse ponto, é evidente que, com o decorrer das décadas, Lobato incorpore, sedimente e traduza suas leituras nietzschianas na linguagem literária, na confecção de personagens e no desenvolvimento de situações lúdicas entremeadas pelo crítico, pelo mordaz e, na expressão de Moura (2000), pelo libertário.

Debruçando-se sobre as convergências entre os postulados de Nietzsche e a literatura para crianças de Lobato, Moura chama a atenção para a *grecofilia*, ou seja, o emprego de alusões ao universo grego, delimitando este como o modelo de civilização exaltado pelos dois autores. Mesmo tendo em vista que o nacionalismo era emblemático em Lobato, subjaz em seus textos infanto-juvenis constantes menções à Grécia enquanto território exemplar, sobretudo no que concerne ao seu acervo mitológico.

Análogo à grecofilia, há o *relativismo de valores* engendrado na postura de Emília. Por meio da boneca, caracterizada pela crítica como *alter-ego* de Lobato, contesta-se os princípios e valores aceitos pela coletividade. Propõe, como discorre Vasconcellos (1982), uma moral pragmática, racionalista e alternativa, assimilada por reflexão e não por imposição cultural.

Enfim, Moura cita a *paixão pelo saber* como último elo que interligaria os intelectuais em debate. Fixando-se em Lobato, explica que a visão de ciência do ficcionista brasileiro sofreu alterações ao longo de sua produção para pequenos leitores. O criador de D. Benta, nessa ótica, partiria de um aporte exclusivamente positivista e, posteriormente, estender-se-ia à crítica mais ferrenha a esse fundamento, questionando, por exemplo, as vantagens de uma civilização firmada na tecnologia (Cf. *A Chave do Tamanho* (1942)). Provavelmente, o contato com os textos do filósofo seriam relevantes para que redimensionasse seu parecer.

Com base nesse breve estudo, é plausível asseverar que as leituras de Nietzsche feitas por Lobato no decorrer de sua juventude foram essenciais para a posterior composição do *Sítio* – espaço destinado ao pensamento livre e democrático. Tal constatação torna-se ainda mais crível quando se recuperam os comentários lançados pelo escritor brasileiro no que diz respeito ao ilustre alemão, qualificando-o como “uma espécie de pólen” ou “semeador de horizontes”. Por conseguinte, confirma-se, mediante esses epítetos, a influência filosófica do primeiro sobre o segundo.

4.6- Afinidades e Influências Estrangeiras

A composição do projeto literário de Monteiro Lobato, em plena coerência com suas convicções teóricas, se apóia em estreitas relações com a produção infanto-juvenil universal.

Antes, porém, de discorrer sobre essas relações, é necessário resgatar a contribuição dos principais escritores estrangeiros no que tange ao processo de formação, crescimento e consolidação da literatura para crianças.

Sendo assim, observa-se que os primeiros indícios a respeito desse tipo de literatura se encontram precisamente nos *contos de fadas*, cujas raízes reportam ao acervo oriental de muitos séculos a.C. Constituem relatos que se fixaram tanto nas civilizações orientais quanto nas ocidentais, definidos com base no que convencionalmente se designou como *narrativas primordiais*. Entretanto, convém ressaltar que cada narrativa, mediante a tradição oral, seguiu de forma distinta seu percurso, até que, posteriormente, foram recuperadas por um conjunto de artistas europeus que exerceu amplo impacto entre os séculos XVII e XIX.

A matéria literária aqui gerada sofreu, ao longo do período medieval, sucessivas transformações, tendo sua essência preservada graças à memória dos povos. Plasma-se, dessa forma, um repertório de histórias anônimas que circulavam entre os mais humildes segmentos sociais e, de geração para geração, repetiram-se gradativamente com pequenas variações.

Atendo-se a essa questão, Coelho (1989) informa que, durante a Idade Média, proliferaram-se duas vertentes literárias em significativa parte do continente europeu: de um lado, a *popular*, de conduta moralizante e derivada das antigas fontes orientais, e, de outro, a *culta*, que abarcava textos de inspiração ocidental e nítidas articulações com as Novelas de Cavalaria. Em ambas preserva-se o modelo de herói típico da epopéia, ou seja, o sujeito nobre, intrépido, leal, verdadeiro, justo, refinado e, sobretudo, representante de uma coletividade.

O Renascimento, alterando o particular quadro medieval, introduz a paródia do citado perfil de herói, consagrando-o na imagem de *Dom Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes. Paralelamente, é nesse período em que também se acentua a crítica mordaz à sociedade francesa ante a divulgação das fábulas de Jean de La Fontaine – textos que reportavam a expoentes gregos como Esopo, Hesíodo e Bábrio.

Além de Cervantes e La Fontaine, outro memorável nome que se sobrepõe em tais circunstâncias é o de Charles Perrault.

Em linhas gerais, Perrault foi responsável pelo registro do patrimônio cultural de sua época, adaptando um rol de contos à luz dos padrões aristocráticos europeus. Arelado a isso, seu trabalho consistia em “literarizar” uma produção até aquele momento de natureza popular e circulação oral.

Pelo fato de se dedicar a uma literatura desse porte, ele publicou, em 1697, o livro *Contos da Mamãe Gansa*, cujo título original era *Histórias ou narrativas do tempo passado com moralidades*. Tal produção acabou gerando considerável polêmica entre seus contemporâneos. Por conta disso, o literato atribuiu a autoria da coletânea ao seu filho mais moço, o adolescente Pierre Darmancourt. A referida conduta é plenamente justificável:

Para um membro da Academia Francesa, escrever uma obra popular representava fazer uma concessão a que ele não podia permitir. Porém, como ocorrerá depois a tantos outros escritores, da dedicação à literatura infantil advirão prêmios recompensadores: prestígio comercial, renome e lugar na história da literatura (LAJOLO e ZILBERMAN, 1984, p. 16).

Contos da Mamãe Gansa, compilando parte expressiva da cultura popular européia, é composta por narrativas que, pela sólida repercussão visualizada no período,

acabaram colaborando com a expansão de uma específica literatura categorizada mais tarde como *infanto-juvenil*. Entre os clássicos que exerceram larga difusão nessa coletânea, cabe assinalar *A Bela Adormecida*, *Chapeuzinho Vermelho*, *O Barba Azul*, *O Gato de Botas*, *As Fadas*, *Cinderela* e *O Pequeno Polegar*.

O período romântico, sucedendo o momento em que ganha corpo a obra do citado mestre francês, é marcado pelas publicações de *Robinson Crusóé*, de D. Defoe, e *Viagens de Guliver*, de J. Swift - ambas destinadas originalmente a adultos, mas que, dada a recepção, consagraram-se como ícones infanto-juvenis.

O moderno conceito de *infância* propagado pelo Romantismo e, simultaneamente, pelo advento da classe burguesa, desencadeou uma nítida revolução conceptual no campo pedagógico. A partir de então, os paradigmas mais conservadores, que priorizavam a idéia de um “adulto em miniatura”, são, enfim, redimensionados. A criança, na recente perspectiva, passa a ser concebida como um ser diferente, ativo, autêntico e com potencialidades a serem cultivadas. É, inclusive, nesse período em que emerge em grande escala a literatura para garotos. Segundo Zilberman (1982), a noção a respeito de uma faixa etária diferenciada, com interesses singulares e necessidades que clamavam por uma formação específica, gerou a preocupação com o desenvolvimento intelectual do sujeito, com a manipulação de suas emoções. A literatura, então, passa a ser convocada para cumprir essa missão, servindo de instrumento à ação educativa exercida sobre as gerações mais jovens.

A ficção tributária desse singular modelo encontra respaldo nos escritos de Jacob e Wilhelm Grimm, representantes de uma nova tendência instalada na esfera literária.

Análogo a isso, o reconhecimento dos irmãos Grimm deve-se ao conjunto de contos que sensibilizaram gerações de leitores no decorrer dos séculos e, conseqüentemente, marcaram a tradição dos estudos filológicos do folclore germânico. Entre as mais de duzentas narrativas disseminadas pela dupla, destacam-se *A Guardadora de Gansos*, *Os Doze Caçadores do Rei*, *Os Seis Criados do Príncipe*, *Os Músicos de Bremen*, *João e Maria*, *Chapeuzinho Vermelho*, *A Bela Adormecida*, *O Gato de Botas*, *Rapunzel*, *Os Gansos de Ouro*, *Cinderela* e *Branca de Neve e os Sete Anões*.

Muitos dos títulos editados pelos Grimm, contudo, igualam-se aos reunidos por Perrault. Não obstante, o teor de cada versão, a intencionalidade estética peculiar aos autores, a visão de mundo burguesa e as ideologias de cada época, entranhadas no tecido textual, tratarão de diferenciar os mesmos.

Tendo em vista o êxito assegurado com a mencionada dupla, configura-se, a partir do século XIX, a *continuidade* da proposta veiculada pelos irmãos alemães. Assim, enveredando por esses caminhos, é pertinente sublinhar os trabalhos de L. Carroll (*Alice no País das Maravilhas*), C. Collodi (*As Aventuras de Pinóquio*), J. Barrie (*Peter Pan*) e J. Verne (*Vinte Mil Milhas Submarinas*).

Enfim, o último nome de destaque nesse contexto é o de Hans Christian Andersen, cuja extensa produção abarca uma heterogeneidade de contos. Nessa direção, importa-nos mencionar *O Patinho Feio*, *O Soldadinho de Chumbo*, *A Pequena Sereia*, *Os Cisnes Selvagens*, *A Roupa Nova do Imperador*, *Tommelise*, *Nicolau Grande e Nicolau Pequeno* e *O Rouxinol da China*, entre outros. Ainda no que concerne ao ficcionista em questão, é oportuno sublinhar que, em meio ao acervo fixado da tradição oral escandinava, impõem-se histórias que são produtos de sua imaginação e criatividade, e não apenas a reprodução do acervo cultural nórdico.

Como adverte Coelho (2000), H. C. Andersen é um legítimo ícone do ideário romântico cristão prefigurado na Dinamarca. São freqüentes na literatura que assina a fusão entre o espiritualismo religioso e o maravilhoso pagão, bem como a ênfase à linguagem subversiva e a valorização dos sujeitos por suas virtudes, e não pela aparência formosa que ostentam.

Considerando, assim, essa breve recuperação histórica, é importante ainda salientar que o quadro aqui configurado permite visualizar como a literatura em debate se transforma à medida que atravessa os séculos. Em linhas gerais, o gênero literário infanto-juvenil emerge na Europa de duas singulares vertentes - a *oriental* e a *ocidental* - que se encontram no período medieval e são retomadas, em princípio, por C. Perrault e, a seguir, pelos irmãos Grimm. Seus sucessores, formando um significativo núcleo composto por H. C. Andersen, L. Carroll, C. Collodi, J. Barrie e J. Verne, bem como Saint-Exupéry, M.

Twain, C. Dickens, Condessa de Ségur, J. F. Cooper, F. Baum, R. Kipling, J. London, E. De Amicis, H. Merville e R. L. Stevenson reconstróem com sucesso esse itinerário, uma vez que agora já estavam bem definidos os perfis das narrativas que agradavam crianças, fascinavam jovens e mobilizavam multidões.

Uma vez retomado o conjunto de representantes da literatura infanto-juvenil estrangeira, compete ainda analisar a apreciação de Monteiro Lobato com relação aos citados autores. Nesse sentido, é relevante informar que, após o levantamento de dados efetuado face à sua vasta obra, foram detectadas constantes referências aos trabalhos de H. C. Andersen, J. Barrie, J. La Fontaine e R. Kipling.

Embora tenha demonstrado em sua prosa um certo fascínio para com as pioneiras publicações de Perrault e dos irmãos Grimm, Lobato deixa à posteridade muitos registros em que declara sua grande afeição endereçada a Andersen. O escritor em questão, ao contrário dos três outros citados, é enaltecido não apenas por ter recuperado o acervo cultural de seu povo. Na verdade, ocupou-se em apresentar novos contos, desencadeando em Lobato imediata identificação, o que pode ser comprovado na epístola que enviou a Rangel em 1943:

Vim do Otales. Anunciou-me que com as tiragens deste ano passo o milhão só de livros infantis. Esse número demonstra que meu caminho é esse – e é o caminho da salvação. *Estou condenado a ser o Andersen desta terra* – talvez da América Latina, pois contratei 26 livros infantis com um editor de Buenos Aires (BG, p. 346, grifos nossos).

Nos parágrafos posteriores, o criador de Emília reforça seu ponto de vista: “Ah, Rangel, que mundos diferentes, o do adulto e o da criança! Por não compreender isso e considerar a criança “um adulto em ponto pequeno”, é que tantos escritores fracassam na literatura infantil e *um Andersen fica eterno*” (p.347, grifos nossos).

No ensejo em que emitiu essa carta, Lobato já havia se consagrado como um artista emblemático em seu país, visto que o público o avaliava como um ícone da produção infanto-juvenil local. Ademais, como salienta Menin (1999), tanto o ficcionista

brasileiro quanto o dinamarquês recorriam a um estilo incomum em suas respectivas épocas, incomodando os mais conservadores.

O projeto lobatiano, em coerência com o de Andersen, comprometia-se com o repertório cultural de sua nação, recuperando parte significativa das lendas que povoavam o imaginário popular. Paralelo a isso, acentuava também inéditas narrativas com temáticas, personagens e cenários que conseguiam preservar a identidade de sua gente.

Ciente da afinidade que o ligava ao criador do Patinho Feio, Lobato chega a prestar uma homenagem ao dinamarquês. Assim, em *Geografia de Dona Benta* (1935), os habitantes do Sítio do Picapau Amarelo visitam, tocados pela emoção, o túmulo do reverenciado escritor:

E a Dinamarca tem um mérito: é a pátria de Andersen, o amigo das crianças.

Ao ouvirem o nome de Andersen, os meninos bateram palmas. Sabiam de cor todos os contos do famoso contador de histórias.

-Vamos, vamos lá, vovó! Nem que seja por um instantinho. Vamos botar um ramo de flores no túmulo de Andersen...

E Dona Benta foi obrigada a chegar até Copenhague, a encantada capital daquele país privilegiado, para uma visita ao túmulo de Hans Christian Andersen, o contador de histórias, falecido já há tantos anos (GDB, p.1102, grifos nossos).

Outro autor clássico que exerceu indiscutível efeito na vida do romancista paulista foi Jean de La Fontaine. Certamente Lobato foi um sensível leitor do fabulista francês, haja vista que seu projeto inicial de uma literatura para garotos contemplava o “abrasileiramento” das já consagradas fábulas, explorando, particularmente, as temáticas nacionais, bem como a fauna e a flora de sua terra.

Anos depois, o literato apresenta La Fontaine como *personagem* em uma das muitas peripécias dos netos de D. Benta que, mais tarde, integrariam *Reinações de Narizinho* (1931, p.133). Aqui, o fabulista deixa claro a Pedrinho que a apreciação favorável das crianças com relação a seus textos o importava muito, o que refletia sua preocupação com a recepção da obra no setor infantil. Fora do plano fictício, a historiografia oficial, paralelamente, assevera que ele dedicara suas narrativas não só ao

pequeno herdeiro da Coroa francesa, mas também às demais crianças da Corte, com o propósito de diverti-las e, ao mesmo tempo, instruí-las.

Ainda no terreno das fábulas, Lobato se expressa igualmente entusiasta ao mencionar o nome de Esopo, enaltecendo sua significativa contribuição na esfera literária.

Tanto os trabalhos de Esopo quanto os de La Fontaine foram divulgados pelo empresário. No entanto, passaram a ser editados sem o peso moralista. Acrescentava-se ao desfecho de cada narrativa o comentário de alguns personagens do Sítio, o que muitas vezes resultava na atenuação ou mesmo na contraposição da mensagem maniqueísta instituída.

Considerando esses autores clássicos, é necessário esclarecer que o pensamento estético de Lobato e, por conseguinte, seu projeto literário, foram outrossim influenciados por escritores não tão distantes cronologicamente, como C. Collodi, L. Carroll, J. Barrie, R. Kipling, J. London e De Amicis.

Na perspectiva intertextual, são notórias as articulações dialógicas entre as construções dos personagens Emília e Pinóquio, bem como entre o passeio de Narizinho pelo Reino das Águas Claras e o percurso de Alice no País das Maravilhas. Constituem, na verdade, nítidas referências às escrituras de Collodi e Carroll.

A obra de Barrie, na mesma proporção das duas acima citadas, além de ganhar uma versátil adaptação em 1930 (*Peter Pan*), acaba sinalizando um *novo conceito de literatura infanto-juvenil*. As narrativas deixam de se concentrar em um universo palaciano, com monarcas, príncipes, cavaleiros e donzelas, passando a focar heróis cuja nobreza residia no caráter, e não nos brasões herdados. São, inclusive, personagens desse tipo que circulam pelas terras do Picapau Amarelo, os quais se referem às produções anteriores ao século XIX como “emboloradas” (RN, p. 16) e “velhas” (RN, p.35).

Não obliterando esse quadro, Lobato encontra nos ficcionistas que lhe são contemporâneos – sobretudo Barrie – uma admiração semelhante à que alimentava por Andersen: “Pedrinho deu um suspiro. *Estava lamentando não haver fugido para a Terra do Nunca no dia em que nasceu*. Narizinho também suspirou. Quanto não daria para ser Wendy Darling?” (PP, p. 88, grifos nossos).

O mesmo argumento utilizado para descrever a afeição de Lobato para com Barrie pode também ser aplicado no elo que o concilia a R. Kipling e J. London. No que diz respeito ao primeiro nome, há, em *Geografia de Dona Benta*, um explícito elogio dirigido ao autor inglês:

-Quem é este Kipling que sabe tanto das coisas indianas, vovó? – perguntou Pedrinho.

- Um escritor inglês nascido na Índia. O maior escritor inglês contemporâneo. Esse livro ficará eternamente na lista das obras-primas da literatura universal (GDB, p. 1076).

Montello (1967) afirma que Lobato se filia a Kipling – cabendo aqui outrossim citar London – na opção pela narrativa intensa e palpitante, em que o leitor atua como grande espectador a visualizar as nuances do enredo.

É com De Amicis, porém, que o criador do Jeca Tatu passa a focar, analisar e julgar o texto narrativo com base não apenas na *recepção*, mas, em especial, nos índices de mercado, determinando-lhe, à revelia desse elemento, um valor positivo. Assim, no ato de avaliar, extrai como critério *a capacidade da produção se manter em incessante interação com o público, tendo como indicador o número de edições*:

Leio Edmundo D'Amicis, senhor juiz, esse homem que é um encantador sem par (tomo a palavra encantador no sentido que tem a magia). Sabe quantas edições já teve o *Cuore*? Quatrocentas e cinquenta e uma! A *Vita Militare* teve 93... *Idioma Gentile*, 46... *Constantinopla*, 30. Que explica semelhante coisa? A sedução, a magia do homem! É um visgo. A gente começa a lê-lo e vai embora. Magia, magia. Há a Magia Negra, a Magia Branca – e a Magia Literária (BG, p.37).

A apreciação favorável de Lobato dirigida a *Coração*, ficção apontada pela crítica contemporânea como monológica, justifica-se mediante o contexto histórico-social em que circulavam as primeiras traduções da presente publicação. Segundo Vasconcellos (1982), Lajolo e Zilberman (1984), bem como Coelho (2000), o texto de De Amicis se inscreve em um projeto educativo e ideológico que visualizava a literatura e a escola como aliados à sistemática formação do cidadão.

Coração cumpre importante função na consolidação da unificação italiana, enveredando pelo patriotismo exacerbado. Apresenta crianças modelares, que contagiam o leitor a partir de situações que garantem sua adesão ao civismo. No Brasil, especificamente nos anos que circundavam a República, quando o estímulo ao ufanismo fazia parte da campanha pela modernização social, o citado livro se erguia como uma obra exemplar.

Assim, considerando que o projeto literário de Lobato tenha se delineado em meio às leituras voltadas a um núcleo clássico composto por C. Perrault, H. C. Andersen e pelos irmãos Grimm, bem como por autores não tão distantes no tempo – como J. Barrie, L. Carroll, C. Collodi, J. London, R. Kipling e De Amicis – resta atentar que o romancista brasileiro encontrou nas *novas tecnologias* uma inédita proposta de arte endereçada às crianças.

Filiado à cultura de massas, o desenho animado fascina, encanta e surpreende Lobato. Mostra-se apto a atingir o grande público, proporcionando-lhe uma experiência única, singular, já que acabava dispondo de sofisticados recursos áudio-visuais. Em face dessas vantagens, imprimiria na história da animação norte-americana um nome que se tornaria referência universal e alvo de uma sincera admiração que o autor de *Urupês* nutriria por toda a sua vida: tratava-se do empresário Walt Disney.

Em coerência com essas observações, realçam-se os comentários do literato brasileiro, reveladores do prazer que sentira no primeiro contato com o longa-metragem *Fantasia*, em 1940:

Fantasia deixou-me estarrecido. É a expressão Estarrecido. E embaraçado para definir. Tudo tão novo, tudo tão inédito, que o vocabulário crítico usual mostra-se impotente. *Disney é um tipo novo de gênio e sua arte é uma arte total e absolutamente nova, jamais prevista nem pelas mais delirantes imaginações.*

Até o aparecimento de Disney, o cinema não passava duma conjunção do teatro com a fotografia. Era uma representação teatral fotografada em todos os seus movimentos, cores e sons. Disney criou a grande coisa nova, a conjugação da fotografia com a imaginação.

O desenho genial de Disney permite que todas as criações da imaginação possam ser fotografadas e projetadas com a riqueza dos sonhos. Uma arte, pois, absolutamente *nova* e jamais prevista (CAC, p.51, grifos nossos).

Parecer semelhante já se formula anos antes, em *O Picapau Amarelo* (1939), quando Emília, mediada pela hipérbole, exalta a obra do desenhista:

-Quem é esse Disney?

-Oh, um gênio! – berrou Emília – *O maior gênio moderno* – maior que Shakespeare, que Dante, que Homero e todos esses cacetões que a humanidade tanto admira. Faz desenhos animados, mas com uma graça de a gente chorar de gosto. A fita de você, Branca, é o suco dos sucos! (PA, p.27, grifos nossos).

Na época, Walt Disney já havia se consagrado internacionalmente com Mickey Mouse, Donald e Pateta, conquistando também espaço com as adaptações de *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937), *Pinóquio* (1939) e o musical *Fantasia* (1940). Contagiado por essas animações, Lobato, em *A Chave do Tamanho* (1942, p.283), voltou a emitir referências positivas a respeito do citado empreendedor, ao passo que Emília, mais uma vez, declara-se deslumbrada com os desenhos.

Sabe-se, por meio de um documento exposto por Gouvêa e Lopes (1999), que, naquele contexto, a obra do ficcionista de Taubaté não era desconhecida pela equipe da Disney Productions, pois muitos profissionais brasileiros transitavam no estúdio, os quais sempre relatavam o entusiasmo de suas crianças pelo *Sítio do Picapau Amarelo*. Cartas que chegavam do Brasil igualmente exaltavam Lobato e a relevância de sua produção para a infância e a pré-adolescência. Cogitava-se, inclusive, sobre a possibilidade de Walt Disney, no futuro, colher inspiração de seus livros e recriá-los em um longa-metragem.

Finalmente, é pertinente reforçar que as afinidades examinadas – de Andersen a Disney – refletem as prazerosas experiências vividas por Lobato. Experiências que lhe serviriam de aprendizado ou reafirmariam suas convicções acerca da especificidade da literatura infanto-juvenil.

Décadas depois, o contato com Emília, Pedrinho e Narizinho seria igualmente fundamental aos demais escritores brasileiros que ingressavam no mercado editorial nacional, como se discorrerá a seguir.

4.7 - Orientações aos Sucessores.

No processo de expansão da literatura infanto-juvenil nacional, instaura-se, após a morte de Monteiro Lobato, uma galeria de escritores que acaba enveredando pelo setor editorial outrora dominado por personagens da série *O Sítio do Picapau Amarelo*. No entanto, a maior parte dos nomes que integra esse conjunto era composta por sujeitos que, tendo em vista o inegável pacto com o pedagógico, assinavam textos de caráter estritamente utilitarista. A preocupação real dos autores aqui vigentes contemplava apenas a ampliação de um mercado rendoso e a conseqüente formação de consumidores. Atrelado a isso, imperava na presente produção a idéia de obediência, de bom comportamento e de subordinação da criança perante o modelo de adulto experiente, sábio e distante, contrariando os princípios que sustentavam os ideais latentes no paradigma lobatiano.

Tal quadro, que se configura a partir de 1950 e se estende até o limiar dos anos 70, tem sua grande exceção na pessoa de Jerônimo Monteiro. Segundo Lajolo e Zilberman (1984), tratava-se de um autor que foi capaz de seguir os passos de Lobato, resgatando as raízes da sociedade brasileira e tematizando tópicos como a *curiosidade*, o *prazer* e o *desejo pelo conhecimento* típicos da infância. Para tanto, o ficcionista contou com as orientações⁶⁸ oferecidas pelo próprio criador de Emília, como se constata em uma correspondência de 1946:

Você, que é inteligente e sabe escrever, siga meus passos. *Escreva livros suscetíveis de contínuas edições e sossegue quanto ao futuro.* Você, Jerônimo, não nasceu para a vida ordenada e disciplinada dos bons carneirinhos sociais. Você é um carneiro preto, e o único meio de acertar o passo econômico, é ter *renda de reedições* por que continuará a tê-la mesmo que fique eternamente de papo para o ar, vendo o jogo das moscas no forno (CE, p. 202, grifos nossos).

De modo geral, a preocupação de Lobato se inscreve na esfera da sobrevivência material do artista. Recorrendo à sua particular história de sucesso como

⁶⁸ Inclusive, em uma de suas mais divulgadas publicações, *Bumba, o bonequinho que quis virar gente* (1955), há contínuas referências ao pioneiro José Bento Monteiro Lobato. Na realidade, os personagens aqui se assumem como assíduos leitores do ciclo *O Sítio do Picapau Amarelo*.

escritor e empresário, oferece a Monteiro – na época, ainda iniciante – um relato exemplar a ser atendido. Na década de 40, o intelectual paulista havia se consagrado, definitivamente, como um marco na história da literatura infanto-juvenil nacional, firmando-se em meio a altos índices de vendas registrados com o *best seller* *Reinações de Narizinho*. Estes números lhe conferiam a condição de autoridade no assunto e, por isso, era alvejado por jovens autores que aspiravam a um lugar no competitivo mercado brasileiro. A lição de Lobato, entretanto, era simples e, ao mesmo tempo, árdua: *caberia ao romancista lançar obras que se mantivessem em permanente diálogo com o público, garantindo periódicas edições e, conseqüentemente, uma situação financeira favorável*.

No ano seguinte, essas orientações são reiteradas por Lobato. Valendo-se mais uma vez de sua imagem como modelo, o ficcionista explicita as regras que regiam a produção literária de acordo com os princípios da economia de mercado:

Para construir uma casa, o pedreiro tem que assentar muitos tijolos; para criar uma renda de direitos autorais o escritor tem de escrever muitos livros e cuidar muito deles, e mantê-los sempre editados, etc. Com um livro, ou dois, ou três, um escritor não arranja a vida, como um tijolo, dois ou três, o pedreiro não constrói uma casa. Mas com 30, 40, 50 livros um escritor cria uma torneira donde manará *money* durante toda a sua vida e a dos filhos. Eu, por exemplo, disponho de 30 torneiras na “Brasiliense” e 25 aqui – total 55, todas pingando água sem parar. *Não basta fazer o livro; é preciso editá-lo; e depois, reeditá-lo sempre, só assim um autor cria um manancial perene* (CE, p. 212, grifos nossos).

Aproveitando o ensejo, adverte ao escritor, vítima de sérias dificuldades financeiras, que não convém, naquele campo profissional, querer que a literatura dê renda imediata: “Ela só rende no fim, *quando rende*. E não rende coisa apreciável sem o acúmulo de umas duas ou três dúzias de obras” (CE, p.214, grifos nossos).

Também examinando as cartas dedicadas a Jerônimo Monteiro, Koshiyama (1982) atesta que Lobato, tendo como parâmetro seu próprio passado, definia as relações entre escritores e editores a partir de um enfoque plenamente idealizado. Seu discurso, revestido de certo imediatismo, assinalava a lealdade entre autores e empresários como viável caminho para o êxito comercial na indústria livreira.

Escolha um bom editor e fique nele toda a vida. Não ande pulando de um para o outro como um saltamontes com formicida no rabo. Bom autor faz o bom editor – o editor amigo. Para fazer um bom editor várias coisas são precisas, e entre elas a mais absoluta correção nas contas (CE, p.214).

Acatando os conselhos concedidos nas compiladas epístolas e incorporando em seu projeto determinadas características da obra infanto-juvenil lobatiana, Jerônimo Monteiro consegue desenvolver uma literatura *alternativa* no contexto cultural em que se instala. De acordo com Lajolo e Zilberman (1984), a contribuição de Monteiro, entre outras, reside no fato de ter tematizado em sua produção a Amazônia, visto que tal região, até os anos 40, jamais havia sido abordada pelos escritores que se dedicavam às crianças e jovens. Ademais, o autor, tangenciando a ficção de aventuras, adota uma postura crítica diante de seus personagens, evitando, assim, idealizá-los. Paralelo a isso, enraíza suas narrativas em um cenário tipicamente brasileiro, sem, contudo, aderir ao ufanismo.

A partir da década de 70, porém, surgem novas publicações que igualmente apresentam traços de parentesco com os escritos de Lobato. Compreendem os textos de Ruth Rocha, Ziraldo, Fernanda Lopes de Almeida, Eva Furnari, Lygia Bojunga, Pedro Bandeira, Cristina Porto, Bartolomeu Campos Queirós, Maria Heloísa Penteadó, Sylvia Orthof, Liliane Iacocca, Tatiana Belinky, José Paulo Paes, Ricardo Azevedo, Ângela Lago, Marina Colasanti, Sérgio Caparelli, Luciana Sandroni e Ana Maria Machado, entre outros.

Na condição de discípulos do criador do Visconde de Sabugosa, os mencionados escritores, interagindo com o pensamento estético em questão, sublinham sete importantes recursos inerentes à série *O Sítio do Picapau Amarelo*. Nesse ponto, é pertinente suscitar o *humor*, a *ilustração*, a *inserção de uma nova concepção de infância*, a ausência de *maniqueísmo*, a *tematização de problemas sociais*, a *intertextualidade* e a *metalinguagem*.

No momento, contudo, não pretendemos nos fixar nesses aspectos. Tal opção se justifica ante o fato de almejarmos contemplar exclusivamente os registros de

Lobato. Questões que extrapolem essa ordem – mesmo revestidas de total relevância – não serão tratadas nesse estudo.

Por ora, basta apenas corroborar que a visão de *texto infanto-juvenil* empregada pelo autor na tessitura do *Sítio do Picapau Amarelo* foi recuperada pelas gerações de artistas que se instalaram nos últimos quarenta anos (1970-2010) – gerações essas que, aderindo a uma pluralidade de tendências (narrativa policial, narrativa de imagens, conto maravilhoso, realismo cotidiano etc), e, conquistando o reconhecimento por parte da crítica especializada, encontram na prosa lobatiana a *orientação* para a projeção de produções que se firmariam como fonte de prazer e sucesso de mercado.

4.8 - Considerações Finais

Dispensa-se um eloqüente discurso para comprovar a relevância da produção de Monteiro Lobato no que tange à formação de um novo conceito de literatura infanto-juvenil no Brasil. A vasta fortuna crítica que se impôs após os anos 50, agregando artigos, resenhas, ensaios, dissertações, teses e biografias, basta para ilustrar a revolução conceptual que significou a circulação do *Sítio do Picapau Amarelo* no que diz respeito aos procedimentos adotados no ato de escrever para crianças.

Igualmente solidário a esses procedimentos, o ficcionista Jerônimo Monteiro edificou uma literatura bastante alternativa em sua época. As cartas compiladas nessa pesquisa atestam claramente como tal contista foi influenciado pelo intelectual no limiar de sua carreira.

Após o êxito conquistado com *Bumba, o bonequinho que quis virar gente* (1955), o mercado editorial brasileiro passou a ser dominado por autores nitidamente filiados ao legado lobatiano. Em linhas gerais, são escritores que acumularam inúmeros prêmios ao longo dos últimos decênios, ocuparam lugares ilustres entre os catálogos das reconhecidas editoras e se firmaram como referências entre educadores e o público em geral. A crítica contemporânea, igualmente qualificando-os, inscreve-os na tradição lobatiana. De Yunes a Lajolo, flagram múltiplas articulações dialógicas entre eles e a nova

modalidade literária instaurada a partir da trajetória dos netos de D. Benta. São artistas que, inclusive, não negam as influências do criador de Emília e o enaltecem como um marco na história da literatura infanto-juvenil brasileira.

Assim, na mesma proporção que os citados escritores enveredaram pela herança lobatiana, a proposta de Lobato, concomitantemente, pautava-se nas leituras de outros expoentes que o precediam, como Andersen, Barrie, Collodi, Carroll, Kipling, London e De Amicis. Demonstrava apreciar tais autores pelo fato de aderirem a um novo modelo nos modos de tessitura do texto literário, não mais concentrando a narrativa em ambientes palacianos ou reproduzindo a modelar estrutura dos contos de fadas. A opção por esse caminho, entretanto, não significa que o romancista desprezasse, de maneira radical, as construções de Charles Perrault ou dos alemães Jacob e Wilhelm Grimm. No ensaio “A Criança é a Humanidade de Amanhã”, que faz parte do volume *Conferências, Artigos e Crônicas* (1948), ele se declara fascinado pela ficção *Chapeuzinho Vermelho*. Pronunciamento semelhante pode ser apurado em uma missiva enviada ao colega Rangel no ano de 1945, em que elogia a concisão peculiar ao estilo da apontada narrativa.

No campo da filosofia, observou-se que o contato com Nietzsche foi também pertinente para que Lobato delineasse sua concepção da literatura infanto-juvenil. Nesse sentido, o pensamento de Emília é, com efeito, uma diluição do que postula o mencionado teórico. Para ela, o sentido de estar no mundo é agir em prol dos próprios interesses e o melhor que poderia ocorrer é que os *fracos aprendessem a ser como os fortes*⁶⁹.

Explicando melhor esse contundente posicionamento da boneca, Vasconcellos (1982) deduz que há, por parte do autor, a consciência de que os princípios e valores compartilhados pela sociedade seriam utilizados pelos poderosos para cobrir fins escusos e garantir a docilidade das grandes massas. Em razão disso, far-se-ia necessário desmistificá-los ante as crianças, para que estas não fossem *iludidas e influenciadas* como os mais velhos.

⁶⁹ Reflexões dessa ordem podem ser encontradas tanto em Frias Filho (1998) quanto em Moura (2000).

Assim, o comportamento de Emília se caracteriza pela capacidade de desconfiar de certas idéias aceitas pela coletividade. Ressalta-se, não obstante, uma atitude crítica perante as *verdades inquestionáveis* estabelecidas pela tradição cultural, visto que estas eram perscrutadas, desconstruídas e relativizadas.

Em *Fábulas* (1921), inscreve-se um típico exemplo acerca dessa conduta. Embora D. Benta defina a *fábula* como o registro da “sabedoria” popular, adquirida por meio de “experiências” (op cit., p.31), estas são cuidadosamente examinadas não apenas pelas crianças do sítio, mas, em especial, pela astuta boneca. Desse debate, tem-se muitas vezes a atenuação ou mesmo a contraposição da mensagem maniqueísta instituída a partir da moral.

Todos esses comentários sintetizam as contribuições oriundas tanto da esfera cultural quanto filosófica para a composição do projeto literário lobatiano em questão. Além disso, tal projeto, em harmonia com suas convicções estéticas, empenhava-se também em recuperar o acervo folclórico legado das gerações anteriores, ocupando-se em expor, para o pequeno leitor, um vasto quadro que abordava dos ditos populares à galeria de lendas e contos exemplares nacionais. Assinala-se, nesse setor, a imagem do Saci como duende “genuinamente” local e expressão maior da identidade do homem brasileiro.

Paralelamente, a presente proposta incorpora, sob influxo intertextual ou não, ícones reconhecidos pelo grande público, cabendo aqui citar o personagem Popeye, o Gato Félix e as animações da Walt Disney Company.

Como se vê, a obra de Monteiro Lobato, refletindo as diretrizes de seu pensamento estético, dialogaria não apenas com a cultura tradicional, com o cânone hegemônico, mas outrossim com a popular e a industrializada. Na verdade, constituiria um *conjunto não tão uniforme* e que, mais tarde, aproximar-se-ia do que Bosi (1992) define como *cultura criadora individualizada*:

Esta última vive precisamente, mas de modo mais intenso e menos dramático, a relação intelectual-sociedade, com todas as conseqüências do desenvolvimento e do desencantamento próprios dos sistemas de classes e do consumismo que marcam a vida de relação em nosso país (p.337).

Uma vez comentada as articulações entre o projeto de Lobato, sua militância intelectual e as culturas *tradicional, popular e de massa*, torna-se necessário ainda detalhar as relações que o polemista manteve com o mercado de livros:

A sistematização de dados oferecida por essa pesquisa, bem como a fortuna crítica levantada, sinalizaram que Lobato, encontrando-se na condição de editor e primando pela formação de leitores, empenhou-se em oferecer ao seu público um material de qualidade. A primeira empreitada desse porte foi em 1921, com *A Menina do Nariz Arrebitado*, adotando uma linguagem que se contrastava com a empregada em Portugal. Rotulando sua narrativa como “obra didática”, vendeu trinta mil exemplares ao Governo do Estado de São Paulo, distribuídos gratuitamente nas escolas estaduais.

Almejando modernizar sua empresa, importou equipamentos do exterior e contraiu dívidas, acreditando que pudesse pagá-las com o lucro que obteria da produção diária. Operando sem capital de giro, o romancista não conseguiu sobreviver às condições conjunturais desfavoráveis, adentrando a falência anos depois. Reerguer-se-ia mais tarde, percorrendo um árduo itinerário rumo à consagração.

Em 1945, já aclamado pelas crianças e enquanto convalescia de uma cirurgia para extrair um quisto do pulmão, volta-se ao mencionado itinerário de pioneirismo para avaliá-lo. Constata que a literatura infanto-juvenil comportava dois terços das tiragens de seus livros. Tal fator implicava a certeza de que suas publicações eram mais aceitas entre os garotos, e não nos setores ocupados por leitores imersos na maioria: “*Meus livros saem muito mais nos meios infantis do que nos adultos*. No total de minhas tiragens até o fim do ano passado, o livro para crianças entrava por dois terços – 800.00 em 1.200.00” (PE, p.209, grifos meus).

A presente conclusão é igualmente patente na carta dedicada ao neto Rodrigo Monteiro Lobato. Aqui, o avô exalta a figura do receptor como protagonista de seu projeto. Em torno disso, o parâmetro estipulado no processo de construção do texto reside na capacidade de conduzi-lo para que atraísse, convencesse e enredasse o destinatário. O depoimento, em princípio, parece sugerir que a literatura para crianças tivesse que se

adequar aos anseios do pequeno interlocutor, oferecendo-lhe o previsível, o já dito, o trivial. Contudo, a orientação para que Rodrigo lesse os livros em uma ordem pré-determinada, demonstra a preocupação do artista com a formação de um tipo específico de leitor – parceiro, cúmplice e co-autor no jogo proposto entre os meandros da tessitura estética.

Com efeito, a obra infanto-juvenil de Monteiro Lobato encontrava-se organizada de maneira seqüenciada, propiciando a construção de um leitor-modelo a partir do contato com as páginas manuseadas:

Recebi sua carta de 11 do corrente, dizendo que está lendo o *D. Quixote* e já leu *Reinações* e gostou. Nesse ponto o avô está de acordo com o neto, porque eu também gosto muito desse livro – e tem sido uma mina de dinheiro. Essa mina um dia passará para as mãos de você e de Joyce, que são meus únicos herdeiros – e é bom que você vá sabendo disso. Depois de *Reinações*, você vai ler todos os outros, *na ordem marcada*, e irá verificando que o seu avô, como diz a Emília, é um danadinho para escrever histórias que toda gente compra. A grande coisa é esta: produzir coisas que o mundo compra, porque se o mundo não compra a gente fica a chupar o dedo, com o bolso sempre vazio (CE, p. 268, grifos nossos).

Encerrando essa unidade, resta atentar que a escritura infanto-juvenil é definida por Lobato como aquela que – embora gestada, editada e comercializada por adultos – conseguiria seduzir, deleitar e emancipar a criança⁷⁰. Divergiria de publicações como *Contos Pátrios* (1904), de Olavo Bilac⁷¹ e Coelho Neto, *Histórias de Nossa Gente* (1907), de Júlia Lopes de Almeida, e *Alma Infantil* (1912), de Francisca Júlia e Júlio da

⁷⁰ Convém aqui ainda ressaltar que Lobato, na condição de adepto das idéias escolanovistas, atribua importância central às atividades, interesses e necessidades da criança. Por conta disso, ao contrário de outros escritores e educadores da época, ele a abordava não como *objeto* da educação, mas, sobretudo, como *sujeito* do processo que, devidamente orientado, construiria no futuro uma sociedade semelhante ao modelo que idealizava: tolerante, democrática e desenvolvida.

⁷¹ A propósito da postura conservadora de Bilac, vale conferir seus pronunciamentos dispostos no prefácio de *Poesias Infantis* (1904): “O autor deste livro dedicado às escolas primárias do Brasil *não quis fazer uma obra de arte*: quis dar às nossas crianças alguns versos simples e naturais, sem dificuldades de linguagem e métrica, mas, ao mesmo tempo, sem a exagerada futilidade com que costumam ser feitos os livros do mesmo gênero. O que o autor deseja é que se reconheça neste pequeno volume não o trabalho de um artista, mas a boa vontade com que um brasileiro quis contribuir com a *educação moral* das crianças do seu país (p.10, grifo nossos).

Silva, centradas unicamente em valores civis e educacionais, como outrossim fechadas em apenas uma possibilidade de leitura. O texto literário infanto-juvenil é, na perspectiva do intelectual taubateano, aquele que, mesmo compartilhando de certa função pedagógica, *mantem-se aberto à plena participação do leitor, à total liberdade conferida à imaginação da criança e, principalmente, à experiência catártica proporcionada pelo prazer estético.*

**CONCLUSÃO: DA LITERATURA À
ENSAÍSTICA – CONTRIBUIÇÕES
PARA OS ESTUDOS LITERÁRIOS A
PARTIR DE UMA OBRA AUTO-
REFLEXIVA**

A ciência também explica muita coisa tomando como ponto de partida um *faz-de-conta*.

Dona Benta, *Serões de Dona Benta* (1937).

Das orientações oferecidas pela crítica especializada ao confronto com os textos de Monteiro Lobato, um longo trajeto se delineou buscando problematizar algumas categorias conceituais intrínsecas ao paradigma do escritor. Foi retomada constantemente a teoria no decorrer do caminho, esclarecendo dúvidas, preenchendo lacunas, fundamentando descobertas, permitindo que, ao provisório final da trilha, se sistematizasse um quadro acerca das efetivas contribuições do romancista para a compreensão das manifestações artísticas brasileiras.

A presente tese, contudo, inscreve-se como um estudo preliminar em torno dos tratados lobatianos, inexistindo aqui qualquer anseio de esgotar totalmente o tema. Temos perfeita consciência quanto à complexidade do pensamento de Lobato, e que convém certo cuidado teórico e metodológico para que a pesquisa não incorra em leituras equivocadas ou simplificações grosseiras. Pretende-se com esta produção acadêmica apenas contribuir com as investigações direcionadas ao polemista, fomentando novos trabalhos que se aprofundem nas concepções de *arte, literatura, leitura e literatura infanto-juvenil*.

Por razões exclusivamente didáticas, os elencados conceitos foram divididos e organizados em capítulos distintos, embora houvesse a plena convicção de que estes se articulassem de forma contínua, espontânea e dialética. Assim, fazia-se necessário, sempre que se discorria sobre determinada definição, estabelecer proeminentes incursões com as outras. A questão da leitura, por exemplo, mantinha-se latente em todos os capítulos, uma vez que se tratava da grande preocupação do autor no processo de gestação do objeto cultural.

Mediante a abordagem histórica centrada na pesquisa documental e bibliográfica, identificou-se a importância do pensamento lobatiano em uma miríade de direções. Em síntese, o intelectual abrigava em seus escritos uma reflexão sobre o Brasil no âmbito estético, educacional, econômico e sócio-cultural. Entretanto, são mínimas as referências a ele na galeria dos grandes pensadores do país. O descrito painel, como infere Campos (1986), é provavelmente consequência do fato de Lobato não ter sido historiador ou sociólogo, ou por que seja enquadrado por alguns críticos como um “escritor menor”, ou

ainda por ser mais reconhecido enquanto responsável por textos direcionados às crianças. Todavia, do ponto de vista da comunicação com o público, Campos adverte que sua pregação talvez tenha sido tão eficiente quanto outras mais “doutrinárias”. A diversidade de gêneros que adotou – da literatura ao jornalismo - é um indício que não deve ser desprezado no que tange ao extenso alcance de sua obra.

A formação do pensamento de Lobato abarca múltiplas influências e afinidades, as quais devem-se a um sólido legado conquistado ao longo de sua caminhada. Suas idéias concernentes à *arte* estão calcadas na revista *The Studio* e na crítica naturalista de Émile Zola. Quando se posiciona a respeito da *literatura*, mostra-se tributário de Machado de Assis. Ao discutir *leitura*, deixa transparecer o elo que o aproxima da retórica escolanovista. Nos pronunciamentos dirigidos à *literatura para crianças*, exalta Barrie, Kipling, London, De Amicis e, sobretudo, Andersen. Concomitante a todas essas referências que regem as categorias conceituais, encontra-se em seu paradigma uma constante tensão entre o Positivismo de Augusto Comte e a Filosofia de Friedrich Nietzsche.

Em coerência com essa constatação, assegura Moura (2000) que o criador de Emília traduz tal tensão nos meandros de sua escritura, que transita da esfera ensaística ao nível poético. No que diz respeito ao *Sítio do Picapau Amarelo*, seus personagens alegorizam as duas grandes correntes motrizes que permeiam suas concepções. Frente a isso, Moura declara que o saber enciclopédico do Visconde guarda aguda analogia com os sistemas do Darwinismo Social de Spencer e a Ciência Positiva de Comte, ao passo que a iconoclasta Filosofia de Nietzsche ganha eco na postura de Emília, expressando-se em sua insubordinação e perplexidade perante as diversas formas de repressão social.

O texto lobatiano, assim, torna-se palco em que se encontra uma gama de vertentes filosóficas e artísticas. Estrutura-se como uma “encruzilhada” na qual se confrontam ou dialogam variadas correntes do conhecimento, as quais refletem as ecléticas leituras efetuadas pelo autor paulista durante sua vida. Por conta disso, Moura, apoiando-se em Leite (1996), define a presente escritura como uma *colcha de retalhos*, mosaico de restos de tecidos não aproveitados e que compõem uma nova malha.

A idéia de recolher pedaços para edificar um inédito objeto encaixa-se perfeitamente no perfil do ficcionista. Sua produção comporta um trabalho de recriação que compila as informações dispersas ao seu redor, elaborando algo de próprio, de individual, e fazendo-se, não obstante, original e livre. Tal caráter plurívoco da *colcha de retalhos* demonstra um aspecto excessivamente moderno do paradigma e da obra lobatiana. A condição fragmentária da *colcha* formando um todo não uniforme, mas coeso, abarcaria todo o diálogo mantido com os postulados positivistas, a filosofia nietzschiana, a crítica naturalista francesa, as utopias nacionalistas republicanas, a educação renovadora e a produção infanto-juvenil que emerge após o século XIX.

Não obliterando a metáfora da colcha proposta por Moura e Landers, tal heterogeneidade de influências permite ainda com que caracterizemos a produção crítica lobatiana sob outra perspectiva, a qual, a nosso ver, melhor reflete seu caráter dúbio, complexo e contraditório: trata-se da alusão ao *labirinto bibliográfico*.

A referência que propomos ao labirinto, reportando ao mito de Creta e em plena articulação com os posteriores textos de Jorge Luis Borges e Umberto Eco, explicita o aspecto enciclopédico do pensamento estético de Lobato. Aqui, ganha corpo a multiplicidade de temáticas tratadas, bem como a diversidade de conceitos, a dinâmica rede de reflexões e a menção a teóricos, críticos, escritores, pintores, escultores, arquitetos, filósofos e educadores adeptos a variadas vertentes epistemológicas e artísticas.

A imagem do labirinto, abrangendo um conjunto de caminhos intrincados e caóticos que acabam desorientando quem os percorre, representa todo o hibridismo que se encontra diluído nos pressupostos do polemista. Hibridismo esse que nos impediria de enquadrá-lo, de maneira radical, em determinada corrente cultural, lingüística ou sociológica. Nessa linha, seus escritos exaltam, simultaneamente, figuras centrais e periféricas, canônicas e não canônicas, eruditas e populares, abrindo-se à pluralidade de discursos.

Configura, assim, um paradigma que se filia às propostas de artistas que se inserem em linhagens incompatíveis, como Hans Christian Andersen e Walt Disney, Daniel Defoe e Edmundo De Amicis, ou ainda Machado de Assis e Maria José Dupré. Em

outro ângulo, dialoga com os escritos de Comte, os pressupostos de Nietzsche e o não diretivismo de Rousseau. Fundamenta-se na crítica naturalista francesa e, ao mesmo tempo, no ideário nacionalista que condena a incorporação de modelos estrangeiros nas artes locais. Defende a recuperação da mitologia brasileira e, em diferentes circunstâncias, enaltece a supremacia da produção greco-latina. Elege ícones da música erudita e, paralelamente, representantes da indústria cultural, como o cinema e os desenhos animados. Critica os modernistas e, mais tarde, mostra-se solidário ao projeto de um escultor nada tradicional (Vitor Brecheret). Assume, enfim, dois grandes posicionamentos perante os fatos sociais: de um lado, o engajamento intelectual, em sintonia com os anseios de educar as massas e, de outro, o empreendedorismo ligado à lógica de mercado, concebendo o livro como objeto de consumo.

Marcado, então, pelo paradoxo, o labirinto bibliográfico se estruturaria mediante o acúmulo de diferentes leituras, e guardaria, por conseguinte, uma relação de intensa proximidade com a retórica da pós-modernidade.

Assim, além de agregar o ecletismo filosófico e estético, o paradigma de Lobato preza pela questão da recepção. Sustenta que a obra de arte, de qualquer natureza, deveria atingir o grande público e não se fechar em pequenos circuitos. É, por sua vez, essa justificativa que embasa os apontamentos pouco favoráveis encaminhados à mostra protagonizada pela jovem pintora Anita Malfatti, os quais o renderam o anátema de *anti-modernista* – referência que seria revista mais tarde por Landers (1988) e Chiarelli (1995). Assim, a acidez do intelectual para com a diretriz em questão devia-se ao fato de que esta não se mostrava acessível às massas, às heterogêneas camadas sociais. Este dado, portanto, suscita a constatação de que o pensamento estético de Lobato reserva ao leitor o papel de incontestável protagonista.

Tal assertiva ganha contornos ainda mais concretos quando se penetra no projeto lobatiano de literatura infanto-juvenil. Aqui, o autor, consciente das particularidades da infância, tematiza o *ato de ler* e sugere a adaptação de narrativas mais antigas às potencialidades das crianças.

Esse trabalho reduziria a distância entre o texto e o público, superando o descompasso entre o emissor adulto e o receptor infantil. As bases da exposta proposta já se formulam em *Dom Quixote das Crianças* (1936), quando D. Benta, certa de que os netos ainda não estavam preparados para o clássico de Cervantes, opta por adequar o estilo à faixa etária dos leitores.

E Dona Benta começou a ler:

-“Num lugar da Mancha, de cujo nome não quero lembrar-me, vivia, não há muito, um fidalgo dos da lança em cabido, adaga antiga e galgo corredor.”

-Chí! – exclamou Emília – Se o livro inteiro é nessa perfeição de língua, até logo. Vou brincar de esconder com o Quindim. “Lança em cabido, adaga antiga, galgo corredor”... Não entendo essas viscondadas não...

- Pois eu entendo - disse Pedrinho. Lança em cabido quer dizer lança pendurada em cabido, galgo corredor é cachorro magro que corre e adaga antiga e... é...

-Engasgou! – disse Emília – Eu confesso que não entendo nada. Lança em cabido! Pois se lança é um pedaço de pau com um chuço na ponta, pode ser “lança atrás da porta”, “lança no canto” – mas “no cabido”, uma ova! Cabido é de pendurar coisas, e pedaço de pau a gente encosta, não pendura. Sabem que mais meus queridos amigos! Vou brincar de esconder com o Quindim...

-Meus filhos... – disse D. Benta – esta obra está escrita em alto estilo, rico de todas as perfeições e sutilezas de forma, razão pela qual se tornou clássica. Mas como vocês ainda não têm a necessária cultura para compreender as belezas da forma literária, em vez de ler vou contar a história com palavras minhas.

-Isso!- berrou Emília - Com palavras suas e de Tia Nastácia e minhas também – e de Narizinho – e de Pedrinho – e de Rabicó. Os viscondes que falem atravessado lá entre eles. Nós, que não somos viscondes nem viscondessas, queremos estilo de clara de ovo, bem transparentinho, que não dê trabalho para ser entendido (DQC, p.898).

Reflexões similares irrompem os parágrafos posteriores, em face dos cuidados de D. Benta como mediadora entre o inexperiente público e o legado cultural a ser socializado:

Estou contando apenas algumas das principais aventuras de D. Quixote, e resumidamente. Ah, se fosse contar o D.

Quixote inteiro a coisa iria longe! Essa obra de Cervantes é bem comprida; passa de mil páginas numa edição in-16. Mas só os adultos, gente de cérebro bem amadurecido, podem ler a obra inteira e alcançá-lhe todas as belezas. *Para vocês, miuçalha, tenho de resumir, contando só o que divirta a imaginação infantil* (DQC, p. 958, grifos nossos).

Conforme se esboçou nos capítulos anteriores, Lobato foi um ferrenho adepto da recriação dos clássicos, remodelando um rol de textos que o impressionaram assaz na infância e que, por conseguinte, julgava fundamental que fossem conhecidos pelas novas gerações. É o que faz com *Robinson Crusóé*, *Alice no País das Maravilhas* e, no caso supracitado, *Dom Quixote de La Mancha*.

Em harmonia com essas considerações, o filho de Taubaté mostrava-se convicto de que o bom texto, a *literatura sem aspas*, seria capaz de formar leitores. Nesse ponto, Lobato, pautado em suas experiências, oferecia *fórmulas* em seu epistolário aos inúmeros interlocutores que o procuravam almejando a consagração com livros de sucesso. A rigor, assinalava a necessidade da concisão na escritura, clareza nas construções e exigente cuidado na seleção do léxico. Norteadado por essa visão, revolucionava as capas das publicações, investia na divulgação de seus livros por todo país e acolhia em sua editora escritores iniciantes com títulos promissores. Enfim, polemizava e colocava em prática o que mais tarde se designaria como *democratização da cultura*.

Outra característica peculiar ao sublinhado pensamento estético compreende o nacionalismo. Não obliterando a grecofilia entranhada no discurso de Lobato – tendo em vista que a Grécia foi eleita por ele como parâmetro nas questões estéticas – é notório em sua fabulação a constância de registros que versam sobre o desejo de desenvolvimento de uma arte “genuinamente” brasileira. Desejo esse, inclusive, expresso desde o século XIX por segmentos da crítica e do meio artístico local.

Filiando-se a tal mote, o autor desferiu severas críticas à influência dos valores culturais internacionais no país, à imitação dos modelos franceses. Em coerência com a presente postura, endossa o Naturalismo na pintura, o Neocolonial na arquitetura e a transposição da realidade física e do cotidiano popular para a literatura. No que rege a esse

último aspecto, vale lembrar que seus contos valorizam a incidência de recursos da oralidade, desviando-se da prolixidade típica das produções do período. Além disso, operam com um processo narrativo próximo ao anedótico, que oscila entre o simples grotesco e a crítica-social mais sofisticada. Antecipam, por conseguinte, a proposta modernista, que se firmaria em um segundo momento.

Particularmente no que confere à questão do Modernismo, Landers (1988) defende a tese de que o criador de Emília seria o verdadeiro precursor do citado movimento, e não Graça Aranha, como disseminou a idealizada historiografia empreendida pelos adeptos ao grupo. Para o estudioso, a literatura de Lobato já agregava traços nitidamente modernistas muito antes das deflagradas idéias de Mário e Oswald de Andrade.

Enfim, um último elemento a ser destacado reside no “efeito” das elucubrações lobatianas sobre o público. O intelectual, na condição de polígrafo, embrenhava-se em diversos campos do saber, alcançando reconhecimento, apreço e respeito com distinção. Sua influência foi tanta, que ele chegou a ser convidado por Getúlio Vargas para compor o Ministério da Propaganda, como também por Carlos Prestes, para exercer o cargo de deputado do Partido Comunista – Propostas ambas recusadas, como atestam as biografias consultadas.

No setor cultural, o pensamento de Lobato tornou-se emblemático e percuciente para especialistas e escritores, haja vista seu caráter formador de opiniões. Nessa linha, o literato era avaliado no início do século como o melhor crítico de arte, embora os historiadores do Modernismo tenham, após o mal entendido com Malfatti, confiscado-lhe tal autoridade.

O impacto de suas idéias igualmente se desvela no âmbito infanto-juvenil, uma vez que a maior parte dos ficcionistas que adentrou o mercado editorial após a década de 70, manteve-se alinhada ao projeto de leitura e literatura que configura o programa em debate.

Dada a complexidade do tema em discussão, é oportuno que passemos ao diagrama que se desenha após o estudo das quatro categorias mapeadas ao longo da presente tese:

O conceito de arte apregoado pelo autor se ampara no aporte estético que lhe é contemporâneo. Para o articulista, a arte não seria cópia ou transfiguração absoluta da realidade, mas uma releitura da mesma ante o “temperamento” do artista. Suas discussões acerca das inúmeras modalidades culturais – pintura, arquitetura, escultura, etc – constituem, na verdade, desdobramentos dessa visão geral e reportam sempre ao diálogo entre a matéria estética e a sociedade. No que diz respeito particularmente à pintura, Lobato demonstra, de modo ainda mais explícito, pautar-se no Naturalismo, enaltecendo-o como “moderno” e rejeitando a tradição academicista em vigor. Quanto à caricatura, esta é interpretada como um campo específico nas artes visuais, distanciando-se das leis miméticas que, de certa forma, prevaleciam na pintura. A arquitetura, para ele, deveria refletir a alma do homem brasileiro, as peculiaridades do espaço nacional, independente das intervenções estrangeiras. A escultura, afastando-se da herança neoclássica, seria avaliada de maneira positiva quando sua estética não rompesse drasticamente com as regras de apreensão e representação do real e, ao mesmo tempo, fosse revestida de brasilidade. O cinema, impondo-se com êxito no início do século, é destacado não apenas pela originalidade, mas, sobretudo, por sugerir uma nova linguagem acessível a diversos segmentos sociais. O teatro, problematizado à luz de periódicas comparações com a sétima arte, perderia com o tempo sua postura elitista e, paulatinamente, popularizar-se-ia.

O conceito de literatura, intercalado ao de arte, igualmente se institui calcado em algumas diretrizes de Zola. Lobato, todavia, entremostra em seu pensamento nítidas conexões com o viés modernista, antecipando-o a Mário de Andrade. Introduz uma proposta alternativa ao que predomina em sua época, cujas referências reportam ao cânone finissecular, de orientação pós-romântica. Assim, contrapondo-se a tal modelo, preza por textos revestidos de simplicidade, objetividade e alta capacidade de síntese. Por ter sido um exímio contista, centra-se, com maior apreço, no gênero narrativo, chamando a atenção para um olhar polêmico, singular e inédito com relação ao livro: aborda-o como mercadoria, em estreitas articulações com a lógica capitalista.

O conceito de leitura, próximo ao que mais tarde as novas teorias do texto e da linguagem definiriam como *interação dialógica*, encontra-se assinalado na obra

lobatiana a partir de um conjunto de metáforas que versam sobre *morada, deslocamento, bebidas e alimentos*. Em outro pólo, Lobato tematiza em seus textos *personagens leitores*, cujo envolvimento com diversos livros torna-se exemplo e motivação ao destinatário real. Nesse sentido, o autor propõe um tipo particular de receptor, ou seja, aquele que se transforma, se altera e se emancipa mediante o contato com determinada publicação ou objeto cultural. Análogo a esse pensamento, há no ensaísta a crença a respeito da redenção do país perante investimentos na alta tecnologia, na siderúrgica e, em especial, na educação, cabendo aqui citar o livro como principal instrumento para a mencionada conquista. O incisivo discurso em questão encontra eco no movimento educacional apoiado pelo escritor, ou seja, a Escola Nova. Assim, aliando-se ao programa dessa vertente, o criador de Emília edita produções infanto-juvenis com claras intenções didáticas. Objetivava contornar alguns percalços identificados no ensino de sua época, de ordem rígida, monológica e livresca. Para tanto, oferecia textos que, comportando a simbiose entre o *instruir* e o *deleitar*, mesclavam o lúdico ao saber escolar, o prazer ao pedagógico.

Finalmente, o conceito de literatura para crianças, entremeado por um dinâmico diálogo com o cânone infanto-juvenil europeu, o cinema norte-americano, o folclore nacional e a mitologia greco-romana, firma-se em meio a uma concepção romântica de infância. Alinha-se aos pressupostos de Rousseau e revoluciona os modos de construção do texto artístico, até aquele momento de perspectiva autoritária, utilitarista e conformadora. Na verdade, o conceito empregado por Lobato é reflexo de suas atuações como contador de histórias ao longo da adolescência, bem como da preocupação com a formação dos próprios filhos, já que o país acabava não dispondo de um material de leitura de qualidade. O texto artístico infanto-juvenil, então, definir-se-ia como aquele que deveria se empenhar não em inserir o pequeno leitor na realidade adulta, impingindo-lhe preceitos morais, mas em edificar um universo diferenciado do real que atraísse o destinatário. Tal intento, desvencilhando-se das amarras inerentes ao pacto com o pedagógico, sugere uma visão de literatura como fonte de prazer, uma “farra”, facultando ao livro o aspecto de espaço em que as crianças desejassem habitar. Absorvendo essas prescrições, *O Sítio do Picapau Amarelo* torna-se um marco no processo de consolidação do gênero discursivo

infanto-juvenil, servindo como referência aos demais escritores brasileiros consagrados após a década de 70.

Situando-se, assim, em uma perspectiva historicista, esta tese centrou-se na *posição de que um particular paradigma artístico se configura sutilmente no cerne da escritura lobatiana*. Estruturada mediante depoimentos, confissões, comentários ou longas dissertações, revelava o ponto de vista do autor sobre diversas questões circunscritas ao campo da cultura. Tal ponto de vista abarcava, além de periódicas contradições, a convergência de diversas correntes teóricas, filosóficas e artísticas consolidadas na primeira metade do século XX.

Por outro lado, o paradigma em debate demonstrou sólidas relações com as utopias republicanas finisseculares, centradas no anseio de educar as “massas iletradas”.

Em linhas gerais, o presente estudo acabou ainda indicando que a *produção crítica* de Monteiro Lobato foi constituída em três diferentes fases: nesse ângulo, de 1903 a 1914 imprime-se o período de formação intelectual do autor, marcada por contínuas discussões em torno de escritores e de temáticas restritas ao universo do Belenzinho, onde vivia; de 1915 a 1919 ganha corpo o rol de incisivos artigos que almejavam intervir na realidade local e propor um novo projeto de arte nacional; e de 1920 a 1948, caracterizando-se pela edição de textos menos dogmáticos, em que o literato, de modo sutil, manifesta suas convicções por meio da literatura e de periódicos ensaios.

O primeiro momento (1903-1914) abrange toda a época de aprendizagem do jovem Lobato, iniciada no criativo e desafiador contexto em que cursava a Faculdade de Direito do Largo de São Francisco. Naquelas circunstâncias, ele, em companhia dos amigos Ricardo Gonçalves, Albino Camargo Neto, Candido Negreiros, Tito Lívio Brasil, Lino Moreira, José Antonio Nogueira, Raul de Freitas e Godofredo Rangel, formavam um grupo estudantil instituído como “Cenáculo”. Os rapazes se reuniam com frequência no Café Guarani para discutir questões de literatura e política, responsabilizando-se, mais tarde, pela elaboração do jornal *Minarete* – irreverente material que circularia em Pindamonhangaba (SP) entre julho de 1903 e julho de 1907.

O processo de gestação desse jornal teve início com a atuação de Benjamim Pinheiro, ex-colega da Faculdade de Direito que, ao voltar para sua terra, a cidade de Pindamonhangaba, pretendia eleger-se como prefeito. Lançando-se pela oposição, fundou o semanário *Minarete* como órgão combativo que aspirava desestabilizar a situação dominante. Assim, contou com o grupo do Cenáculo para a redação. Os estudantes aceitaram de imediato a proposta, já que aquele poderia ser o espaço ideal para que pudessem veicular suas idéias.

A colaboração de Lobato para o periódico não ambicionava aplausos do grande público, fechando-se na boêmia literária dos membros do Cenáculo. Aqui, tem-se as primeiras incursões do jovem pelas questões estéticas, amparando-se no pensamento positivista.

Entretanto, o *Minarete* durou apenas quatro anos. Encerrou sua trajetória em 1907, quando a “estupefação dos leitores obrigou Benjamim Pinheiro a fechá-lo” (CASSAL, 2002, p. 72).

Os acontecimentos que seguiram o citado ano – a vida como promotor público em Areias (SP), o matrimônio com Maria Pureza da Natividade, o nascimento dos três primeiros filhos, a morte do avô e a mudança com a família para as terras de São José do Buquira – intercalam publicações em diversos jornais da época, alcançando ampla repercussão com os artigos “Uma Velha Praga” e “Urupês”, lançados em 1914 no jornal *O Estado de São Paulo*.

Por conta disso, emerge, no segundo momento (1915-1919), um *novo* Lobato. Em razão da expressiva quantidade de ensaios contestadores que circulavam desde 1903 nos veículos midiáticos do período, ele se projetava como grande autoridade em questões culturais. A rigor, as leituras efetuadas na juventude, bem como os grandes diálogos sobre estética mantidos no Cenáculo, contribuíram de maneira significativa para que seu nome pouco a pouco se impusesse como um reverenciado crítico de arte.

A maior parte dos textos inscritos nessa fase versava sobre pintores e escultores representativos do século, como Almeida Jr, Antonio Parreiras, Lucílio de Albuquerque, José Wash Rodrigues, Alípio Dutra, Pedro Alexandrino e Victor Brecheret.

Em outro pólo, predominam ensaios em torno de temáticas *sui generis*, propondo ao leitor um passeio pelo universo da caricatura, da arquitetura, do cinema e da literatura. Tais artigos, emblemáticos na época e de conduta nacionalista, foram mais tarde agrupados e reorganizados em *Idéias do Jeca Tatu* (1946) e *Críticas e Outras Notas* (1948), ambos editados pela Brasiliense.

Os últimos anos da década de 10 comportavam ainda a divulgação de três publicações de considerável repercussão por parte do público, legitimando pouco a pouco a ascensão do intelectual. Compreendiam os títulos *Urupês* (1918), *O Saci Pererê: Resultado de um Inquérito* (1919) e *Cidades Mortas* (1919) – textos que, abrindo o terceiro momento (1920–1948), permitem com que o crítico de arte ceda lugar ao consagrado escritor.

Com o sucesso desses livros, Lobato conquistava a fama e se firmava como uma das ilustres referências no território das letras. Por outro lado, os primeiros modernistas e seus herdeiros, em razão da interpretação que fizeram do artigo “A propósito da exposição de Malfatti”, empenharam-se em depreciá-lo como autoridade na esfera cultural.

A partir de agora, ele tenderá a emitir suas propostas em textos destituídos da militância nacionalista que caracterizava a fase anterior. Passará a investir em produções literárias, centrando-se no setor infanto-juvenil e explorando-o como eficiente meio de difundir seu pensamento estético. Porém, a crítica lobatiana instaurada nos meandros desses escritos será pouco polêmica, manifestando-se de modo bastante moderado. Nessa linha, as temáticas contempladas perdem a abrangência típica do segundo momento – que abordava uma infinidade de assuntos ligados às mais diferentes manifestações artísticas – optando por fixar-se em questões dirigidas à literatura.

Essa escolha se justifica mediante a posição que ocupava: Lobato lentamente acendia como escritor de livros para crianças, dedicando-se exclusivamente a esse ramo nas décadas de 30 e 40. Com a plena aceitação do *Sítio do Picapau Amarelo*, a literatura ganha absoluto espaço nas reflexões do ficcionista, prevalecendo em suas

publicações – mediante a metalinguagem - e no rol de cartas destinadas a amigos e familiares.

Haja vista esses três distintos momentos, resta, enfim, mencionar que um traço marcante no paradigma lobatiano encontrava-se na versatilidade com que dialogava com as culturas *popular*, *erudita* e de *massa*. A rigor, valorizava a música erudita, o cinema estrangeiro, o folclore nacional e a mitologia greco-romana. Fechava-se em uma proposta de arte e literatura de conduta nacionalista e, contraditoriamente, admitia as influências européias e norte-americanas. Em suma, acabava elegendo um cânone nada uniforme, formado por obras e autores mais representativos de grupos reconhecidos pela crítica e de núcleos periféricos.

Tendo em conta as expostas constatações, o parcial desfecho desse trabalho abre margem a novos questionamentos: Que outras leituras seriam igualmente pertinentes a Lobato no desenvolvimento das apresentadas categorias conceituais e, por conseguinte, em seu modelo teórico? No setor infanto-juvenil, como os poetas contemporâneos dialogam com o projeto lobatiano? As recentes adaptações do Sítio de D. Benta veiculadas pela TV Globo preservam as diretrizes intrínsecas ao subscrito conceito de literatura? Há relações entre o citado conceito e as propostas das séries altamente recomendáveis às crianças, como *Castelo Ratimbum*, *Turma do Pererê* e *Cocoricó*? Considerando o elo entre literatura e escola, como a *educação* foi concebida pelo escritor? Como os ilustres interlocutores do filho de Taubaté – Godofredo Rangel, Anísio Teixeira e Jerônimo Monteiro, entre outros – interagiram com suas proposições?

Inéditas indagações são lançadas. Indagações provocadoras e latentes que ganham vida após o extenso trajeto de investigação científica, estudo e análise, e que aguardam respostas em pesquisas posteriores e debates futuros. A esse respeito, nada melhor ilustra as intenções do presente fechamento que as palavras do próprio Lobato, extraídas de *América* (1932, p.45) e empregadas, décadas depois, no pórtico da publicação de Koshiyama (1982): “Um livro é uma ponta de fio que diz: ‘Aqui parei, toma-me e continua, leitor’”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Comecei a ler e fui me esquentando, me esquentando, me esquentando até que não pude mais. Minha cabeça virou – ficou assim como a de D. Quixote.

Emília, *D. Quixote das Crianças* (1936).

1- Textos Teóricos de Apoio:

ABRAMOVICH, F. Lobato de Todos Nós. In: DANTAS, P. *Vozes do Tempo de Lobato*. São Paulo: Traço Editora, 1982.

AGUIAR, V.T. & BORDINI, M.G. *Literatura: a Formação do Leitor*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993.

ALENCAR, S. E. O. A. *De Emília a Dona Quixotinha: uma Aula de Leitura com Monteiro Lobato*. 2004. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza.

ALVAREZ, R. *Monteiro Lobato: Escritor e Pedagogo*. São Paulo: Traço Editora, 1982.

AMADO, J. O Contista Monteiro Lobato. In: DANTAS, P. *Vozes do Tempo de Lobato*. São Paulo: Traço Editora, 1982.

AMORIN, L. M. *Tradução e Adaptação: encruzilhadas da textualidade em “Alice no País das Maravilhas”, de Lewis Carroll, e “Kim”, de Rudyard Kipling*. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

APOSTOLO NETO, J. Os Africanos no Brasil: uma Análise Crítica, Literária e Historiográfica de Nina Rodrigues. *Revista Omnia*. Adamantina: v.02, p. 22-25, 1999.

ARISTÓTELES *Arte Poética*. Tradução de A. P. de Carvalho. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1959.

ARROYO, L. *Literatura Infantil Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1969.

_____. *O Tempo e o Modo*. São Paulo: Comissão Estadual de Literatura do Conselho Estadual de Cultura, 1963.

ATHAYDE, T. Monteiro Lobato. In: DANTAS, P. *Vozes do Tempo de Lobato*. São Paulo: Traço Editora, 1982.

AUERBACH, E. *Mimesis* Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 1994.

AZEVEDO, C. L. et al. *Monteiro Lobato: Furacão na Botocúndia*. São Paulo: Editora do Senac, 1997.

BAMBERGER, R. *Como Incentivar o Hábito de Leitura*. Tradução de O. M. Cajado. São Paulo: Ática, 1987.

BARROSO, H. J. *Monteiro Lobato*. Barcelona: Editorial Futuro, 1959.

BAKHTIN, M. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Tradução de M. Lahud e Y. Freteschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1997.

BARTHES, R. *Elementos de Semiologia*. Tradução de I. Blikstein. São Paulo: Ed. Cultrix, 1971.

_____. *O Prazer do Texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. *A Câmara Clara*. Tradução de J. C. Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Mitologias*. Tradução de R. Buongiorno. São Paulo: Oifel, 1985.

_____. Da História ao Real. In: *O Rumor da Língua*. Tradução de M. Laranjeira. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988.

_____. *O Óbvio e o Obtuso*. Tradução de L. Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BERTOZZO, S. M. G. De Lobato a Lobato. *Proleitura*. Assis: Unesp, n 18, p.09, 1998.

BIGNOTTO, C.C. Duas Leituras da Infância Segundo Monteiro Lobato. In: GOUVÊA, M.C.; LOPES, E. M. *Lendo e Escrevendo Lobato*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 1999.

BOHM, G. H. Peter Pan para Crianças Brasileiras: a Adaptação de Monteiro Lobato para a Obra de James Barrie. In: CECCANTINI, J. L. C. T. *Leitura e Literatura Infanto-juvenil: Memória de Gramado*. São Paulo: Cultura Acadêmica, SP, ANEP, 2004.

BORELLI, S. *Ação, Suspense e Emoção: Literatura e Cultura de Massa no Brasil*. São Paulo: EDUC; Estação Liberdade, 1996.

BOSI, A. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970.

_____. *Dialética da Colonização*. São Paulo; Cia das letras, 1992.

_____. *Reflexões sobre Arte*. São Paulo: Ática, 1995.

BRANDÃO, H. H. N. & MICHELETTI, G. “Teoria e Prática da Leitura” In: CHIAPPINI, L. *Aprender e Ensinar com Textos Didáticos e Paradidáticos*. São Paulo: Cortez Editora, 1998.

BRASIL, S. A. *A Literatura Infantil de Monteiro Lobato ou Comunismo para Crianças*. São Paulo: Ed. Paulinas, 1951.

BREMOND, C. a Lógica dos Possíveis Narrativos. In: BARTHES, R. et al. *Análise Estrutural da Narrativa*. Tradução de M. Z. B. Pinto. Petrópolis: Vozes, 1972.

BRUNO, E. Lobato e sua época. In: DANTAS, P. *Vozes do Tempo de Lobato*. São Paulo: Ed. Traço, 1982.

CADERMATORI, L. *O que é Literatura Infantil*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CAIRO, L. R. Notas sobre o Cânone da História da literatura Brasileira na Virada dos Séculos. OLIVEIRA, A. M. D. et al. *Estudos Comparados de Literatura*. Assis: FCL/Assis/UNESP, 2005.

CAMARGO, L. H. *Poesia Infantil e Ilustração*: Estudo sobre Ou Isto ou Aquilo de Cecília Meireles. 1998. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) Unicamp, Campinas.

CAMPOS, A. L. V. *A República do Picapau Amarelo*: Uma Leitura de Monteiro Lobato. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

CANDIDO, A. *Formação da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1959.

_____. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1963.

_____. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1965.

_____. *Silvio Romero*: Teoria, Crítica e História Literária. São Paulo: EDUSP, 1978.

_____. *O Discurso e a Cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

_____. *O Direito à Literatura. Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CARVALHO, B.V. *A Literatura Infantil*: Visão Histórica e Crítica. São Paulo: Global Editora, 1985.

CARVALHO, N. C. Professor: por que não fazer como Dona Benta? *Proleitura*. Assis: Unesp, n18, p.04, 1998.

_____. *Literatura Infantil*: Útil, mas não utilitarista. In: PEREIRA, R. e BENITES, S. A. L. *À Roda da Leitura*: Língua e Literatura no Jornal *Proleitura*. São Paulo: Cultura Acadêmica, Assis: ANEP, 2004.

_____. *Fábula*: Gênero Antigo como o Homem. In: PEREIRA, R. e BENITES, S. A. L. *À Roda da Leitura*: Língua e Literatura no Jornal *Proleitura*. São Paulo: Cultura Acadêmica, Assis: ANEP, 2004.

CARVALHO, R. *Pequena História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Briguet, 1982.

CAVALHEIRO, E. *Monteiro Lobato*: Vida e Obra. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1955.

CASSAL, S.T.B. *Amigos Escritos: Quarenta e Cinco Anos de Correspondência Literária entre Monteiro Lobato e Godofredo Rangel*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes, 2002.

CECCANTINI, J. L. C. T. Muito Carinho pela Jecatatuásia: uma Entrevista com Carmem Lúcia Azevedo, Márcia Camargos e Vladimir Sacchetta, autores de “Monteiro Lobato: Furacão na Botocúndia. In *Proleitura*. Assis: UNESP, 1998.

_____. *Uma Estética da Formação: Vinte Anos de Literatura Juvenil Brasileira Premiada (1978-1997)*. 2000. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis.

_____. De Raro Poder Fecundante: Lobato Editor. In: LAJOLO, M. e CECCANTINI, J. L. *Monteiro Lobato, livro a Livro: Obra Infantil*. São Paulo: Editora Unesp, 2008.

CHARTIER, R. *Os Desafios da Escrita*. Tradução de F. M. L. Moneto. São Paulo: Ed. da Unesp, 2002.

_____. *A Ordem dos Livros* Tradução de M. Priore. Brasília: Universidade de Brasília, 2004.

CHAUÍ, M. *Filosofia*. São Paulo: Ática, 2002.

CHIAPPINI, L. Gramática e Literatura: Desencontros e Esperanças. In: GERALDI, J. W. *O Texto na Sala de Aula*. São Paulo: Ática, 1995.

CHIARELLI, T. *Um Jeca nos Vernissages : Monteiro Lobato e o Desejo de uma Arte Nacional no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1995.

_____. *Arte Internacional Brasileira*. São Paulo: Lemos, 2002.

CITELLI, A. Escola e Meios de Massa. In: CHIAPPINI, L e CITELLI, A. *Aprender e Ensinar com Textos não Escolares*. São Paulo: Cortez, 1998.

COELHO, N. N. *Panorama Histórico da Literatura Infantil/ Juvenil: das origens indoeuropéias ao Brasil contemporâneo*. São Paulo: Summus Editorial, 1989.

_____. *A Literatura Infantil*. São Paulo: Edições Quíron, 1987.

_____. *Dicionário Crítico de Literatura Infantil e Juvenil*. São Paulo; Edusp, 1995.

_____. *Literatura Infantil: Teoria, Análise, Didática*. São Paulo: Ed. Moderna, 2000.

COLI, J. *O que é arte*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

COMPAGNON, A. *O Demônio da Teoria: Literatura e Senso Comum*. Tradução de C. P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

COSSON, R. *Letramento Literário: Teoria e Prática*. São Paulo: Contexto, 2006.

COUTINHO, A. *Conceito de Literatura Brasileira*. São Paulo: Grupo Ediouro – Editora Tecnoprint, 1960.

DEBUS, E. *O Leitor, esse Conhecido – Monteiro Lobato e a Formação de Leitores*. 2001. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) Pontifícia Universidade Católica, Rio Grande do Sul.

DUARTE, L.C. *Lobato Humorista: A Construção do Humor nas Obras Humorísticas de Monteiro Lobato*. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

EAGLETON, T. *Teoria da Literatura: uma Introdução*. Tradução de W. Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

ECO, U. *Apocalittici e Integrati*. Milano: Tascabili Bompiani, 1964.

_____. *A Estrutura Ausente*. Tradução de P. Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____. *Lector in Fábula: a Leitura do Texto Literário*. Tradução de M. Brito. Lisboa: Editorial Presença, 1979.

_____. *Tratado Geral de Semiótica*. Tradução de A. P. Danesi e G. C. Souza. São Paulo: Perspectiva, 1980.

_____. *O Nome da Rosa*. Tradução de A. F. Bernardini e H. F. de Andrade. Rio de Janeiro: O Globo, 1984.

_____. *Pós-escrito ao Nome da Rosa*. Tradução de L. Z. Antunes e A. Lorenzini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *Semiótica e Filosofia da Linguagem*. Tradução de M. R. Fábio e J. L. Fiorin. São Paulo: Ática, 1991.

ELIS, B. Por que Monteiro Lobato Mudou de Nome. In: DANTAS, P. *Vozes do Tempo de Lobato*. São Paulo: Traço Editora, 1982.

EPSTEIN, J. *O Negócio do Livro: Passado, presente e Futuro do Mercado Editorial*. Tradução de Z. Maldonado. Rio de Janeiro: Record, 2002.

FABRIS, A. “O Crítico Naturalista”. *Folha de São Paulo*. 17 de setembro de 1978. Ilustrada, p.05.

- FARIA, M. A. Belmonte Ilustra Lobato *Proleitura*. Assis: UNESP, n18, 1998.
- FERNANDES, F. *O Folclore em Questão*. São Paulo: Hucitec, 1978.
- FERREIRA, E. A. G. R. *A Leitura Dialógica e a Formação do Leitor*. 2003. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis.
- FILIPOUSKI, A. M. Monteiro Lobato e a Literatura Infantil Brasileira Contemporânea. In: ZILBERMAN, R. *A Atualidade de Monteiro Lobato: Uma Revisão Crítica*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.
- FREYRE, G. Monteiro Lobato e Urupês: uma Revolução na Literatura Brasileira. In: DANTAS, P. *Vozes do Tempo de Lobato*. São Paulo: Traço Editora, 1982.
- FRIAS FILHO, O. Rememórias de Emília. In *Folha de São Paulo*. 28 de Junho de 1998. Caderno “Mais!”: O Civilizador dos Trópicos. 28 de Junho de 1998, p. 05-06.
- GERALDI, J.W. *O Texto na Sala de Aula*. São Paulo: Ática, 1995.
- GOITIA, F. et al. *História Geral da Arte: Arquitetura*. Tradução de Letras S. L. Espanha: Ediciones Del Prado, 1995.
- GOUVÊA, M. C.; LOPES, E. M. *Lendo e Escrevendo Lobato*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 1999.
- GOUVÊA, M. C. A Literatura e o Pó de Pirlimpimpim. In: GOUVÊA, M. C. ; LOPES, E. M. *Lendo e Escrevendo Lobato*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 1999.
- GUIRALDELLI, P. Subjetividade, Infância e Pedagogia *Caderno de Linha de Pesquisa: Educação e Filosofia Marília*: UNESP, ano 1, 1995.
- HALLEWELL, L. *O Livro no Brasil: sua História*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1985.
- HAUSER, A. *Historia Social de la Literatura y el Arte*. Madri: Ediciones Guadarrama, 1968.
- HUTCHEON, L. *Poética do Pós-modernismo*. Tradução de R. Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- INGARDEN, R. *A Obra de Arte Literária*. Tradução de J. F. Barreto, A. E. Beau e M. C. Puga. Lisboa: Calouste- Gulbenkian, 1973.

ISER, W. A. *A Interação do Texto com o Leitor*. LIMA, L. C. *A Literatura e o Leitor: Textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JAKOBSON, R. *Linguística. Poética. Cinema*. Tradução de I. Blikstein e J. P. Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.

JAUSS, H. R. *A História da Literatura como provocação à Teoria Literária*. Tradução de S. Teradalli. São Paulo: Ática, 1994.

KLINKE, K. Um Faz-de-Conta das Meninas de Lobato. In: GOUVÊA, M. C.; LOPES, E. M. *Lendo e Escrevendo Lobato*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 1999.

KOSHIYAMA, A. *Monteiro Lobato: Intelectual, Empresário e editor*. São Paulo: EDUSP, 1982.

KRISTEVA, J. *Introdução à Semanálise* Tradução de L. H. F. FERRAZ. São Paulo: Perspectiva, 1969.

LAJOLO, M. & ZILBERMAN, R. *Literatura Infantil Brasileira: História e Histórias*. São Paulo: Ática, 1984.

_____. *A Formação da Leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 2003.

LAJOLO, M. *Monteiro Lobato*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

_____. Ana Monteiro e Ruth Lobato. BASTOS, D. *Ana e Ruth: 25 Anos de Literatura*. Rio de Janeiro; Salamandra, 1995.

_____. Negros e Negras em Monteiro Lobato. In GOUVEA, M. C. ; LOPES, E. M. *Lendo e Escrevendo Lobato*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 1999.

LAJOLO, M. Carlos Drummond de Andrade: uma História Exemplar de Leitura. In SOUZA, R. J. *Caminhos para a Formação do Leitor*. São Paulo: DCL, 2004.

_____. Lobato, um Dom Quixote no Caminho da Leitura. In LAJOLO, M. *Do Mundo da Leitura para a Leitura do Mundo*. São Paulo: Ática, 2005.

_____. Monteiro Lobato e Dom Quixote: viajantes nos caminhos da leitura, 2006. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/iel/monteirolobato/outros/QuixoteIEL.pdf>>

_____. Linguagens na e da Literatura Infantil de Monteiro Lobato. In: LAJOLO, M. e CECCANTINI, J. L. *Monteiro Lobato, livro a Livro: Obra Infantil*. São Paulo: Editora Unesp, 2008.

- LANDERS, V. *De Jeca a Macunaíma: Monteiro Lobato e o Modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.
- LEITE, S. H. T. A. *Chapéus de Palha, Panamá, Plumas e Cartolas*. São Paulo: Ed. Unesp, 1996.
- LIMA, L. C. *A literatura e o Leitor: Textos de Estética de Recepção*. São Paulo: Ática, 1979.
- LOBATO, R. *Álbum de Família: Meu Pai*. In: DANTAS, P. *Vozes do Tempo de Lobato*. São Paulo: Traço Editora, 1982.
- LOPERA, E. ANDRADE, A. *História Geral da Arte: Pintura*. Tradução Letras S. L. Espanha: Ediciones del Prado, 1995.
- LUCAS, F. A Escrita, a Crítica e a Estética nas Cartas de Monteiro Lobato. In: ZILBERMAN, R. *A Atualidade de Monteiro Lobato: Uma Revisão Crítica*. Porto Alegre: Ed. Mercado Aberto, 1983.
- LUIZ, F. T. *A Produção de Monteiro Lobato: Contribuições para a Formação de professores a partir de uma Leitura Semiótica da Ilustração de "O Saci"*. 2003. Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Estadual Paulista, Presidente Prudente.
- MANGUEL, A. *Uma História da Leitura*. Tradução de P. M. Soares. São Paulo: Cia das Letras, 1997.
- MARCONI, M. A. & LAKATOS, E. M. *Metodologia do Trabalho Científico*. São Paulo: Atlas, 2001.
- MARTHA, A. A. P. Monteiro Lobato, o Contista. In: PEREIRA, R e BENITES, S. A. *À Roda da Leitura: Língua e Literatura no Jornal Proleitura*. São Paulo: Cultura Acadêmica, Assis: ANEP, 2004.
- MARTINS, E. R. E Era à Máquina e de Pijama que Monteiro Lobato Escrevia... In: GOUVÊA, M. C.; LOPES, E. M. *Lendo e Escrevendo Lobato*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 1999.
- MARTINS, M. H. *O que é Leitura*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989.
- MARTINS, W. *História da Inteligência Brasileira* São Paulo: Cultrix, 1978.
- MEIRELES, C. *Problemas de Literatura Infantil* São Paulo: Summus, 1979.

- MENIN, A. M. C. S. *O Patinho Feio de H. C. Andersen: O “abrasileiramento” de um conto para Crianças*. 1999. Tese (Doutorado em Literaturas em Língua Portuguesa) Faculdade de Ciências e Letras, Universidade estadual Paulista, Assis.
- MERZ, H. J. V. et al. *Histórico e Resenhas da Obra Infantil de Monteiro Lobato*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- MILTON, H. C. Comparações Plausíveis: uma Leitura de Macunaíma à luz da Picaresca Clássica. In *Anuário brasileiro de estudos hispânicos*. Brasília: Consejería de Educación de la Embajada de Espana, 1991.
- MILTON, J. *O Poder da Tradução*. São Paulo: Ars Poética, 1993.
- MONARCHA, C. *A Reinvenção da Cidade e da Multidão: Dimensões da Modernidade Brasileira – a Escola Nova*. São Paulo: Cortez, 1989.
- _____. O Estado Republicano e a Escola Pública na Virada do Século. In: GUIRALDELLI JR, P. & PRESTES, N. *Filosofia, Sociedade e Educação*. Marília: MG Editora, 1997.
- MONTELLO, J. *O Conto Brasileiro: de Machado de Assis a Monteiro Lobato*. Rio de Janeiro: Tecnoprint Gráfica, 1967.
- MOREIRA, J. C. B. *Monteiro Lobato: Textos Escolhidos*. Rio de Janeiro: Agir, 1967.
- MORTATTI, M.R.L. *Em Sobressaltos: Formação de Professora Campinas*: UNICAMP, 1996.
- MOURA, A. L. *Lobato, Leitor de Nietzsche*. 2000. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- MIZUKAMI, M. G. *Ensino: as Abordagens do Processo*. São Paulo: EPU, 1990.
- NIETZSCHE, F. *Obras Incompletas*: Coleção “Os Pensadores”. Tradução de R. R. Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- NUNES, C. *Atualidade de Monteiro Lobato*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- PASSIANI, E. *Nas Trilhas do Jeca: Monteiro Lobato e a Formação do Campo Literário no Brasil*. Bauru; EDUSC, 2003.
- PENTEADO, J. R. *Os Filhos de Lobato: o Imaginário Infantil na Ideologia do Adulto*. Rio de Janeiro: Qualitymark / Dunya, 1997.

PEREIRA, M. O. F. *Estilo e Metalinguagem na Literatura de Monteiro Lobato*. 2003. Tese (Doutorado em Filologia e Lingüística Portuguesa). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade estadual Paulista, Assis.

PEREIRA, M. O. F. & PEREIRA, R. F. Monteiro Lobato e o Diálogo entre Dois Discursos. In: TOLEDO, E. L. S. *Lingüística Textual: Literatura, Relações Textuais e Ensino*. São Paulo: Arte e Ciência, 2007.

PEREIRA JR., L. C. A Gramática de Emília: a obra de Monteiro Lobato é relançada com revisão de termos e perspectivas sobre o ensino de língua no país. *Revista Língua Portuguesa*. São Paulo: Editora Segmento. Ano II, n 27, p. 36-42, 2007.

PIETROFORTE, A. *Semiótica Visual: o percurso do Olhar*. São Paulo: Contexto, 2004.

POUND, E. *ABC da Literatura*. Tradução de H. Campos e J. P. Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

PRADO, M. O. M. A. Leitura e Leitores em Dom Quixote, de Cervantes e Lobato. *III Congresso Internacional de Leitura e Literatura Infantil e Juvenil do Oeste Paulista*. Presidente Prudente: Unesp, 2006.

REY, M. *O Roteirista Profissional*. Televisão e Cinema. São Paulo: Ática, 1989.

RIBEIRO JR, J. *O que é Positivismo*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989.

ROLLA, A. R. *Professor: Perfil de Leitor*. 1995. Tese (Doutorado em Educação). Pontifícia Universidade Católica. Porto Alegre.

ROMERO, S. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

SANDRONI, L. *De Lobato a Bojunga: as Reinações Renovadas*. Rio de Janeiro: Ed. Agir, 1987.

_____. De Lobato à Década de 70. In: SERRA, E. *30 Anos de Literatura para Crianças e Jovens: Algumas Leituras*. São Paulo: Mercado Aberto, 1998.

SANTIAGO, S. Um Dínamo em Movimento. In: *Folha de São Paulo*. 28 de Junho de 1998. Caderno “Mais!”: O Civilizador dos Trópicos. 28 de Junho de 1998, p. 04.

SAVIANI, D. *Escola e Democracia*. São Paulo: Cortez, 1989.

SMITH, F. *Leitura Significativa*. Tradução de B. A. Neves. Porto Alegre: Artes Médicas, 1999.

SODRÉ, N. W. *O Naturalismo no Brasil*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1992.

- SOUZA, R. A. *Teoria da Literatura*. São Paulo: Ática, 1992.
- STIERLE, K. Que Significa a Recepção de Textos Ficcionalis? In: LIMA, L. C. *A Literatura e o Leitor: Textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1979.
- TOBIAS, A. *História das Idéias Estéticas no Brasil*. São Paulo: Grijalbo Editora, 1987.
- TRAVASSOS, N. *Minhas Memórias dos Monteiros Lobatos*. São Paulo: Clube do Livro, 1974.
- _____. Homem Íntegro, Verídico e Mordaz. In: DANTAS, P. *Vozes do Tempo de Lobato*. São Paulo: Traço Editora, 1982.
- TREVIZAN, Z. *O Leitor e o Diálogo dos Signos*. São Paulo: Ed. Clíper, 2000.
- _____. *As Malhas do Texto: Escola, Literatura, Cinema*. São Paulo: Clíper Editora, 1998.
- VASCONCELLOS, Z. M. C. *O Universo Mágico da Obra Infantil de Monteiro Lobato*. São Paulo: Editora Traço, 1982.
- VIDAL, D. G. Livros por Toda Parte: O Ensino Ativo e a Racionalização da Leitura Entre os Anos 1920 e 1930 no Brasil. ABREU, M. *Leitura, História e História da Leitura*. Campinas: Mercado das Letras: Associação de Leitura do Brasil, 1999.
- VIEIRA, A. S. Metáforas Lobatianas de Leitura. *Proleitura*. Assis: Unesp, 1998.
- _____. O Livro e a Leitura nos Textos de Monteiro Lobato. In: GOUVÊA, M. C.; LOPES, E. M. *Lendo e Escrevendo Lobato*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 1999.
- WHALLEY, J. I. & CHESTER, T. R. *A History of Children's Book Illustration* London: 1988.
- YUNES, E. *Presença de Monteiro Lobato*. Rio de Janeiro: Divulgação e Pesquisa, 1982.
- ZANINI, W. *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Sales, 1983.
- ZILBERMAN, R. *A Literatura Infantil na Escola*. São Paulo: Global Editora, 1982.
- _____. *Atualidade de Monteiro Lobato: Uma Revisão Crítica*. Porto Alegre: Ed. Mercado Aberto, 1983.
- _____. *Estética da Recepção e História da Literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *Como e por que Ler a Literatura Infantil Brasileira*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

ZOLA, E. *A Batalha do Impressionismo*. Tradução de M. Gambini. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

2- Corpus de Análise:

2.1- A Produção de Monteiro Lobato:

2.1.1 - Ficção e Artigos:

LOBATO, M. *O Sacy Pererê: Resultado de um Inquérito*. São Paulo: Fundação Banco do Brasil, 1998. [primeira edição em 1918]

_____. *Urupês*. São Paulo: Brasiliense, 1964 [primeira edição em 1918].

_____. *Problema Vital*. São Paulo: Brasiliense, 1964. [primeira edição em 1918]

_____. *Cidades Mortas*. São Paulo: Brasiliense, 1964. [primeira edição em 1919]

_____. *Negrinha*. São Paulo: Brasiliense, 1964. [primeira edição em 1920]

_____. *Onda Verde*. São Paulo: Brasiliense, 1964. [primeira edição em 1921]

_____. *Mundo da Lua*. São Paulo: Brasiliense, 1956. [primeira edição em 1923]

_____. *O Presidente Negro ou O Choque das Raças: Romance Americano do ano de 2228*. São Paulo: Brasiliense, 1964. [primeira edição em 1926]

_____. *Mr. Slang e o Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1964. [primeira edição em 1927]

_____. *América*. São Paulo: Brasiliense, 1964 [primeira edição em 1932].

_____. *Na Antevéspera*. São Paulo: Brasiliense, 1964 [primeira edição em 1933].

_____. *O Escândalo do Petróleo e do Ferro*. São Paulo: Brasiliense, 1964 [primeira edição em 1936].

_____. *Idéias do Jeca Tatu*. São Paulo: Brasiliense, 1956 [primeira edição em 1946].

_____. *Prefácios e Entrevistas*. São Paulo: Brasiliense, 1964 [primeira edição em 1946].

_____. *Literatura do Minarete*. São Paulo: Brasiliense, 1964 [primeira edição em 1948].

_____. *Conferências, Artigos e Crônicas*. São Paulo: Brasiliense, 1972 [primeira edição em 1948].

_____. *Críticas e Outras Notas*. São Paulo: Brasiliense, 1972 [primeira edição em 1948].

2.1.2- Ficção Infanto-juvenil:

LOBATO, M. *Reinações de Narizinho* São Paulo: Ed. Brasiliense, 1972 [primeira edição em 1921].

_____. *O Saci* São Paulo: Brasiliense, 1972 [primeira edição em 1921].

_____. *Fábulas*. São Paulo: Brasiliense, 1972 [primeira edição em 1922].

_____. *Hans Staden*. São Paulo: Brasiliense, 1970 [primeira edição em 1927].

_____. *Peter Pan*. São Paulo: Brasiliense, 1972 [primeira edição em 1930].

_____. *Viagem ao Céu* São Paulo: Brasiliense, 1972 [primeira edição em 1932].

_____. *Histórias do Mundo para Crianças*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1980 [primeira edição em 1933].

_____. *Caçadas de Pedrinho* São Paulo: Ed. Brasiliense, 1972 [primeira edição em 1933].

_____. *Emília no País da Gramática* São Paulo: Ed. Brasiliense, 1972 [primeira edição em 1934].

_____. *História das Invenções* São Paulo: Ed. Brasiliense, 1980 [primeira edição em 1935].

_____. *Aritmética da Emília* São Paulo: Ed. Brasiliense, 1972 [primeira edição em 1935].

_____. *Geografia de D. Benta* São Paulo: Ed. Brasiliense, 1970 [primeira edição em 1935].

_____. *Memórias de Emília* São Paulo: Ed. Brasiliense, 1972 [primeira edição em 1936].

_____. *Dom Quixote das Crianças*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1972 [primeira edição em 1936].

_____. *Serões de Dona Benta* São Paulo: Ed. Brasiliense, 1980 [primeira edição em 1937].

_____. *Histórias de Tia Nastácia* São Paulo: Ed. Brasiliense, 1972 [primeira edição em 1937].

_____. *O Poço do Visconde* São Paulo: Ed. Brasiliense, 1980 [primeira edição em 1937].

_____. *O Picapau Amarelo* São Paulo: Ed. Brasiliense, 1972 [primeira edição em 1939].

_____. *O Minotauro* São Paulo: Ed. Brasiliense, 1980 [primeira edição em 1939].

_____. *A Reforma da Natureza* São Paulo: Ed. Brasiliense, 1970 [primeira edição em 1941].

_____. *A Chave do Tamanho* São Paulo: Ed. Brasiliense, 1970 [primeira edição em 1942].

_____. *Os Doze Trabalhos de Hércules* São Paulo: Ed. Brasiliense, 1970 [primeira edição em 1944].

_____. *Histórias Diversas*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1972 [primeira edição em 1947].

2.1.3- Epístolas:

LOBATO, M. *A Barca de Gleyre*. São Paulo: Brasiliense, 1956 [primeira edição em 1944].

_____. *Cartas Escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1961 [primeira edição em 1948].

_____. *Cartas de Amor*. São Paulo: Brasiliense, 1956 [primeira edição em 1948].

APÊNDICES

E depois de aprendida a teoria duma ciência, não só compreendemos perfeitamente a prática, como corrigimos essa prática nos pontos em que ela se mostra defeituosa – e ainda descobrimos novas aplicações práticas.

Dona Benta, *Serões de Dona Benta* (1937).

APÊNDICE A – A CONCEPÇÃO DE ARTE:

Fábulas:

"A cigarra ali morreu entanguidinha, e quando voltou a primavera o mundo apresentava um aspecto mais triste. É que faltava na música do mundo o som estridente daquela cigarra morta por causa da avareza da formiga. Mas se a usurária morresse, quem daria pela falta dela?

Os artistas - poetas, pintores, músicos - são as cigarras da humanidade."(p.12)

Histórias do Mundo para as Crianças:

"Esses templos, bem como as pirâmides e caixões onde guardavam as múmias, eram decorados com desenhos e pinturas do mesmo estilo da escultura. Os artistas não reproduziam a natureza com o realismo da arte moderna." (p.19)

"Os artistas árabes, não podendo copiar a natureza, como fazem os nossos artistas, inventaram o *arabesco*, isto é, um sistema de linhas retas e curvas que pinoteiam de todos os jeitos possíveis e imagináveis, sem copiar coisa nenhuma da natureza." (p.93)

"Nas fitas de cinema há sempre um vilão - um sujeito ruim, que passa a vida a fazer ruindades e patifarias, recebendo o castigo no último ato. Também a História está cheia de vilões com a coroa real na cabeça. Infelizmente não aparece no último ato nenhum castigo para eles." (p.116)

Geografia de Dona Benta:

" - Tudo morre, tudo passa, tudo desaparece levado pelo rio do Tempo - menos a obra de arte. Como Camões produziu uma verdadeira obra de arte, não morreu - está sempre vivo na memória dos homens - sempre lido - sempre recordado..." (p. 1062)

"Os meninos, de luneta enfocada sobre a Acrópole, contemplaram por longo tempo as ruínas do Partenão:

- Sou muito crila, vovó, para entender a beleza daquilo - disse Pedrinho - mas meus olhos sentem prazer em olhar...

- A beleza desse monumento vem de que suas ruínas ainda deixam entrever a perfeita harmonia das proporções. Beleza é isso, harmonia de proporções. Porque motivo achamos feio um homem de pernas muito compridas ou muito curtas, ou a cabeça grande demais, ou de mãos enormes, como as do Elias Turco? Simplesmente por que esses

membros não guardam proporção com o resto do corpo." (p. 1084)

-

O Picapau Amarelo:

"- ... Hoje estou velho, cansado - e difamado. O tal Cervantes escreveu um enorme livro em que me pinta como me imaginou - não como na realidade sou. E o mundo cruel aceita com a maior ingenuidade tudo quanto esse homem diz...

- Console-se comigo - disse o Capitão Gancho - Tive o meu Cervantes num historiador inglês de nome Barrie, o qual me meteu a riso diante do mundo inteiro. Imagine, Senhor D. Quixote, que esse Barrie me pinta em seu livro como derrotado várias vezes por uma criança - um menino de nome Peter Pan! E, ainda mais, como perseguido e devorado por um jacaré... Ora, isso é infâmia pura, porque na realidade sou um dos maiores chefes de flibusteiros do mundo e gozo de perfeita saúde." (p.43)

"- E que tem que você tenha lido, bonequinha? O fato de a gente ler uma coisa não quer dizer que seja exata. Os livros mentem tanto como os homens." (p.44)

"... Esses grandes mestres sabiam fazer os pratos mais raros e caros - faisões com recheio de língua de rouxinol, javalis assados inteiros com molho de néctar furtado do Olimpo dos gregos; omeletes de ovos de Fênix e outras aves famosíssimas. Tia Nastácia, entretanto, riase deles:

- Ché, tudo isso é muito bom para quem gosta de comer com os olhos. Para quem come com a boca, e mastiga bem, não há comida como a minha - mocotó à baiana, bem apimentado; vatapá com azeite-de-dendê; quibebe; costeleta com anguzinho de Jubá; picadinho, virado de feijão com torresmo..." (p.66)

O Minotauro:

"- Como? Não admite então que nestas estátuas há o máximo de beleza que os escultores já conseguiram?

- Admito, sim - mas "sei" que no futuro isto será motejado, e esta beleza substituída por outra, isto é, pelo horrendo grotesco que para os meus modernos constituirá a última palavra de beleza. Como prova do que estou dizendo vou mostrar um papel que por acaso tenho aqui na bolsa - e Dona Benta tirou da bolsa uma página de "arte moderna", onde havia a reprodução dumas esculturas e pinturas cubistas e futuristas.

Péricles olhou para aquilo com espanto, e mostrou-a a Fídias.

- Mas é simplesmente o grotesco, minha senhora! - Disse depois - Estas esculturas lembram-me obras rudimentares dos bárbaros da Ásia e das regiões núbias abaixo do Egito...

- Pois não são. São as maravilhas que embasacam os povos mais cultos do meu tempo - a 2377 anos daqui...

Os dois gregos ficaram literalmente tontos, sem saber o que pensar. As revelações da estranha velhota vinham opor-se a todas as suas idéias sobre a marcha indefinida do progresso humano. Totalitarismo, cubismo, futurismo... Pobre humanidade!" (p. 396-397).

" - Belo, realmente! Murmurou depois de alguns instantes de contemplação - Partenão que eu conhecia em desenhos, isto é, as ruínas do Partenão que chegaram ao meu tempo, mal deixam entrever o que isto na realidade é. Belo, belo, sim..." (p.400)

"- Bons, sim, vovó. São "manga-largas" legítimos - só que tem o focinho muito fino. Os cavalos que eu conheço não são assim.

- Nem os daqui - disse Péricles - Os escultores não reproduzem a natureza tal como é. Modificam-na num certo sentido, com uma certa intenção. Arte é isso.

- Mas então o belo não é o natural "escarrado", vovó? - perguntou o menino.

- Não, meu filho. Se fosse, os melhores museus do mundo seriam escarradeiras, e a maior das artes seria a fotográfica, porque a fotografia reproduz exatamente a natureza. A arte é uma estilização, isto é, uma falsificação da natureza num certo sentido, como acaba de dizer o Senhor Péricles. Você bem sabe que não é nas fotografias que encontramos o belo - é nos desenhos que modificam o real segundo o gosto do desenhista." (p. 444)

"Com as indústrias e as artes nascera a libertação do homem e desaparecera o terror inspirado pelos ferozes deuses antigos." (p.417)

"-... Estes gregos são artistas em tudo. Repare nesta poltrona - e Dona Benta indicou uma das poltronas do quarto - Concilia o cômodo com o belo das linhas - não são como as nossas que só atendem à comodidade." (p.449)

"- Este drama me fez compreender muita coisa, e sobretudo o que para um povo inteligente significa uma "arte geral".

Sófoles não entendeu.

- Sim, uma arte que interessa a todos da cidade, absolutamente a todos, desde gênios como Sófocles, Péricles, Aspásia e Sócrates, até modestos vendedores de figos, como aquele ali - e apontou para um vendedor de rua, que se sentara perto e que "sentira" o drama de Eurípedes tão bem quanto o próprio autor. Isto, meu senhor, é o que nos falta no mundo moderno, esta absoluta identidade entre o sentimento do povo e a arte. A arte lá é uma coisa para os eleitos, para as chamadas elites; aqui é para todos, sem a menor exceção - para ricos e pobres." (p.470)

Os 12 Trabalhos de Hércules:

"Nas aventuras heróicas é o mesmo que na vida comum moderna." (p.1353)
"O Visconde contou que os poetas são uns mágicos: tomam as sujas pastoras da realidade e as transformam em mimos de criaturas, com açafates de flores ao braço, pezinhos bem calçados, saia rodada e o clássico chapéu de palha preso ao queixo por uma barbela de fita. Fazem delas uma coisa de leque e de poema, "mas as pastoras de verdade são muito diferentes, coitadas: são mulheres do povo, grosseiras por falta de educação e trato - nem por sombra imaginam como aparecem faceiríssimas nos tais leques e poemas." (p.1366)
"- Sim, não podia haver música mais saudosa, nem mais bem executada. Não havia um errinho, não havia a menor desafinação. O prodigioso cantor de penas ia improvisando, inventando a sua música de despedida da luz do sol. Pela primeira vez na vida, Hércules deu atenção ao rouxinol - e aquela música mexeu com ele lá por dentro. Era a "educação" - e "sua idéia sobre a educação" lhe voltou a cabeça, fazendo-o pensar este pensamento: "Estes pica-pauzinhos estão me educando..."(p.1392)

Idéias de Jeca Tatu:

"E em nada se estampa melhor a alma de uma nação, do que na obra de seus caricaturistas. Parece que o modo de pensar coletivo tem seu resumo nessa forma de riso." (p.07)
"Mas há uma coisa que impede o crescimento e a plena floração da nossa caricatura: a restrição cada vez maior da liberdade de crítica ao governo. E sem liberdade da mais ampla a caricatura fenece como a graminha que tem sobre si um tijolo. Perde a clorofila. Descora." (p.21)
"Nossas casas não denunciam o país. Mentem á terra, ao passado, á raça, à alma, ao coração. Mentem em cal, areia e gesso, e agora, para a maior duração da mentira, começam a mentir em cimento armado." (p.25)
"Nosso estilo deve ser a decorrente natural com que os avós nos dotaram. Sempre vivo, sempre em função do meio, se quer fugir á picha de rastacureísmo deve retomar a linha do passado e desenvolvê-la à luz da estesia moderna." (p.33)
"Seja assim a nossa arquitetura: moderníssima, elegantíssima, como moderna e elegante é a língua do poeta; mas, como ela, filha legítima de seus pais, pura do plágio, da cópia servil, do pastiche deletério." (p.34)
"Essa foi a significação da catedral gótica – símbolo grandiloquente da fé que tudo esperava da ação divina.

Mas aqui, com o bonde amarelo de Santo Amaro a lhe zunir aos flancos, neste século em que o milagreiro é médico e a ciência o único tribunal supremo, o estilo gótico berra, lembrando um frade nu a dansar pinotes no Automovel Club, ou um “clubman” de cartola a pilar milha cateto em plena taba de chavantes.” (p.36)

"O estilo é a fisionomia da obra de arte. Produto conjugado do homem do meio e do momento, é pelo estilo que ela adquire o caráter." (p.37)

"Resultante da personalidade do artista, representa ele o vinco forte do temperamento emotivo. Se, porém, da poesia, pintura ou escultura - artes mais suscetíveis de se impregnarem deste coeficiente pessoal - passarmos à arquitetura, amplia-se o fenômeno, sem que, entretanto, refuja à lei. Já não é o homem, senão o meio, que imprime estilo à obra. O elemento individual raro dá algo de seu. Mas dá muito, dá tudo, a esteira media da coletividade." (p.37)

"O estilo arquitetônico varia conforme o grau de inteligência, compreensão e sentimento artístico de cada povo." (p.38)

"Ao invés de apurar o nacionalismo das vocações, esperantiza-as ou, melhor, afrancesa-as, porque para a imbecilidade nacional o mundo é ainda a França." (p.40)

"A pintura brasileira só deixará de ser um pastiche inconsciente quando se penetrar de que é mister compreender a terra para bem interpretá-la.

Foi essa compreensão da terra que possibilitou o surto das escolas holandesa e flamenga. E será ela, sempre, o segredo do gênio e a força imperitura da verdadeira obra de arte." (p.58)

"Há duas espécies de artistas. Uma composta dos que vêm normalmente as coisas e em consequência fazem arte pura, guardados os eternos ritmos da vida, e adotados, para concretização das emoções estéticas, os processos clássicos dos grandes mestres." (p.59)

“A outra espécie é formada dos que vêm anormalmente a natureza e a interpretam à luz de teorias efêmeras, sob sugestão estrábica de escolas rebeldes, surgidas cá e lá como furúnculos da cultura excessiva. São produtos do cansaço e do sadismo de todos os períodos de decadência; são frutos de fim de estação, bichados ao nascedouro. Estrelas cadentes, brilham um instante, ou mais das vezes com a luz do escândalo, e somem-se logo nas trevas do esquecimento.” (p.59)

"As medidas da proporção e do equilíbrio na forma ou na cor decorrem do que chamamos sentir. Quando as coisas do mundo externo se transformam em impressões cerebrais, "sentimos". Para que sintamos de maneira diversa, cubica ou futurista, é forçoso ou que a harmonia do universo sofra completa alteração, ou que o nosso cérebro esteja em desarranjo por virtude de algum grave destempero." (p.60)

"Sejamos sinceros: futurismo, cubismo, impressionismo, e tutti quanti não passam de outros tantos ramos da arte caricatural. É a extensão da caricatura a regiões onde não havia

até agora penetrado. Caricatura da cor, caricatura da forma - mas caricatura que não visa, como a verdadeira, ressaltar uma idéia, mas sim desnortear, aparvalhar, atordoar a ingenuidade do espectador." (61)

"O critério de beleza em si está sujeito às injunções do espaço e do tempo." (p.86)

"Em primeiro lugar, visa somente o bonito. Ora, o bonito é inimigo figadal do belo e do grandioso, qualidades essenciais num monumento desta ordem. É frio. Não diz nada. Não o anima nenhuma idéia, nenhum sopro de genialidade, nem sequer um vago fulgor de concepção. Mas anima-o, visivelmente, insistentemente, a intenção do bonito." (183)

"Uma obra de arte, de qualquer latitude, não há de ter um detalhe que não concorra logicamente para o efeito geral." (183)

"A escultura é a arte do repouso, mesmo quando figura um movimento toma-o em seus momentos de repouso. Fugir desta regra, fixá-lo pelo sistema do instantâneo fotográfico, é positivamente cair no ridículo." (184)

"... as portas só se abrem com gazuas e gorjetas. O talento único que por cá tem cotação é o do negociista sem escrúpulos, que suborna por meios diretos e indiretos." (p.187)

"Em matéria de arte procede-se no Brasil da mesma forma que em matéria de política, e tudo depende da cavação e da gorjeta, motivo pelo qual a vitória, vira e mexe, cai sempre nas unhas dos comendadores." (p.187)

"Mas a uma escultura não basta apenas a fidelidade ao natural. Faz-se mister ainda o conjunto de qualidades de expressão que criam a alma da pedra, e por onde se afere o verdadeiro mérito do artista: se é um simples Ximenes hábil, ou um criador de "algo nuevo"." (p.188)

"Inutilmente os críticos de arte encontram palavras sobre palavras para definir este "que" perturbador das verdadeiras obras de arte. Fugidio e inapreensível por essência, é dessas coisas que a alma sente mas a palavra não diz" (189).

"O comentário único admissível ante tais obras é um silêncio devoto, um silêncio religioso que traduzia a confissão tácita de que estamos em face de alguma coisa que transcende o nosso círculo de percepções habituais. Esse estado da alma reproduz-se sempre (em quem tem alma, está claro) pela ação da música, quando é Bethoven quem nos penetra de sons o íntimo da substância; pela ação da pintura, quando a faz pela mão do gênio, pela ação do verso, quando o cantam os sermos poetas; pela ação da arquitetura, quando uma catedral se nos defronta; e pela ação da escultura, quando empresta vida à pedra um desses raros plasmadores da vida marmórea." (p.189)

"De que maravilhosas coisas o brasileiro não seria capaz se o não ficasse no terreno do pastiche o inibitório terror à mofa escarninha do francês! O que nos mata é o francês" Nós temos a obsessão do francês! (p. 192)
"Copiar cansa; e se o artista possui talento, um dia abre os olhos e por si mesmo descobre o caminho certo." (p.198)
"A arte evolui numa intermitência de fases criadoras e fases de repouso acadêmico em que a imitação, a coacção do livre vôo, a emasculação da personalidade, criam o nericismo." (212)
"O ressurgimento vem sempre por intermédio dos gênios rebeldes que abandonam as "receitas de bem pintar" e fazem nova consulta à natureza." (p.212)
"A paisagem é a forma lírica da pintura. O trecho da natureza tomado como tema há de ser um pretexto para transmitir uma emoção sentida, por isso o verdadeiro artista não o reproduz, não o copia com o servilismo da placa pancromática, mas simpatiza com ela e interpreta no sentido que melhormente o põe a serviço da emoção que recebeu e procura transmitir." (p.217)

Conferências, Artigos e Crônicas:

- Saudações a Horacio Quiroga: "Ao homem só interessa o homem. E á natureza só interessa o homem quando agida por ele ou quando reagida contra ele. Daí a arte: espelho onde o homem se vê e a si próprio e vê também a natureza humanizada". (p.45)
"Se já adotamos o pensamento francês, o sentimento francês, a moda francesa, os vícios franceses, o ódio francês ao alemão, que mais é lhe adotarmos a língua? É lógico. E para lá caminhamos com felicidade rara." (p.47)
"Todas as tentativas oficias para criação, ou melhor, para o renascimento do teatro nacional, falharam. Não se cria artificialmente arte nenhuma. Escultura, arquitetura, teatro, todas as artes, em suma, só aparecem e viçam quando um conjunto de fatores propícios lhes estimulam o surto. No teatro, o grande estimulador criador sempre foi o apoio do público.

Este apoio faltou às tentativas oficiais. Os espectadores nada viram no movimento que os interessasse. Não era aquele o teatro que sonhavam, e continuaram a freqüentar o teatro de pachouchadas, que ao menos os divertia - grosseiramente, é verdade, mas que os divertia. O outro massava.

Um dia, porém, surgiu o teatro por sessões, influência já do cinema, e empresários hábeis principiavam a associar as duas coisas, cinema e teatro." (p.48)

"Vê-se, pois, quanto o cinema contribuiu para a criação do nosso teatro moderno. Forçou-o a ser breve, incisivo, barato. A ser moderno, a ser democrático. Não mais privilegio dos ricos, como o teatro de outrora - que subsiste hoje sustentado apenas pelos ricos - mas de todo mundo." (p.48)

"Pois bem: a inovação sugerida pelo cinema teve imediatamente ganho de causa e, como sói acontecer, brotaram da terra numerosos autores, alguns dos quais foram verdadeiras revelações." (p.48)

"Outro fator muito contribui para este sucesso: a introdução em cena da prosódia brasileira. Havia a crença ridícula de que a nossa prosódia não se prestava para o teatro. Prestava para se entenderem entre si 30 milhões de criaturas; para o teatro, não." (p.49)

"Temos nosso teatro e tê-lo-emos um dia no apogeu, riquíssimo em manifestação como os grandes teatros do velho mundo. Vai cessar, finalmente, esse horrível estado de coisas que durou até há bem pouco tempo: um país que ia ao teatro mas não entendia patavina das peças... a não ser se levasse consigo intérpretes juramentados." (p.50)

O mais velho dos escultores:

"E que são esculturas? Interpretações, estilizações de seres vivos ou aspectos da natureza." (p.53)

"Na escultura, o artista fixa num material solido - mármore, argila, bronze, madeira - certas atitudes dos seres vivos (a dançarina num volteio, o tigre de bote armado, a cobra enroscada em suas volutas, um torso que sugere um movimento); ou fixa combinações imaginárias de formas tomadas ao real e deformadas ou combinadas num certo sentido de expressão (bruxas, sereias, faunos, grifos, espectros, dragões, anões, etc.)." (p.53)

"Todas as escolas de até aqui condicionaram-se a um grupo de idéias predominantes no momento. Ora é clássica, ora romântica, ora modernista - futurista, cubista, surrealista. Nenhuma consegue libertar-se das limitações impostas pelo momento ou pela moda." (p.53)

"Não sabemos de dinheiro mais bem gasto que o despendido no enriquecimento dos museus. Gerações sucessivas se beneficiam com as impressões mentais deles advindas: dessas impressões surgem idéias, coisas, criação. Ninguém ainda mediu o que a humanidade deve em progresso artístico e cultural a ocasionais impressões recebidas em passeios pelos museus." (p.56)

Pedro Alexandrino:

"... se o pintor é homem de talento, e o traz a serviço duma sensibilidade de escol, é possível obterem-se efeitos emotivos com os mais prosaicos objetos caseiros. A sua agremiação intencional, numa sábia escolha dos mais adequados ao tema e uma técnica larga, impecável, constitui o segredo desta arte." (p.57)

A Barca de Gleyre:

"... os sociólogos lidam com problemas passageiros; só os artistas lidam com coisas eternas." (p.54)

"Desagregação consciente, eu disse, porque é inconscientemente que vamos, no decurso de nossa vida, adquirindo, ou, antes, colhendo as coisas novas - idéias e sensações - que o estudo ou a observação nos deparam. Essas observações, caindo-nos n'alma, lavam-na, raspam-na da camada de preconceitos e absurdos que a envolvem - a camada de anti-naturalismos, enfim." (p.57)

"Sabe o que é o belo, Rangel? É o que alcança uma harmonia de formas absolutamente de acordo com o nosso desejo." (p.80)

"Todas as definições de arte que conheço degeneram em *noção*, e isto pelo absurdo de aplicar o processo definitório, coisa puramente científica e lógica, ao fato mais incientífico e ilógico da humanidade - a Arte. Com o sextantes mede-se a altura das estrelas, mas não se medirá nunca a altura do amor duma menina. Quanto à tua questão de "arte científica", não pesco em Xiz. Ciência - conjunto de conhecimentos sobre as leis dos fenômenos, arte - concretização de emoções. Misturar estas coisas é tentar a combinação de ovos e batatas." (1905, p.92)

"Parece-me erro supor que o artista cria independente do meio. Meio pífio, artista pífio - obra d' arte pífia." (1907, p.176)

"E pinto mar como derivativo. Invento mares, aquarelas de mar, com bases em pequenos estudos feitos no Guarujá. Invento mares para sentir o horizonte. O horizonte faz bem à alma." (1908, p.224)

"O quanto me dá prazer desenhar, aborrece-me escrever." (1909, p.266)

"A verdadeira vida dum artista deve ser esta que estou levando - vida de aprendizagem, como a teve o Wilhelm Mister de Goethe. Viver todas as vidas - depois pintar a Vida." (1911, p.310)

"Sou incapaz de literatura; convenci-me disso em Areias, onde tinha todo o lazer possível e não produzi nada. Minha literatura não é de imaginação - é pensamento descritivo; não cria - copia do natural. Em suma, sou pintor; nasci pintor e pintor morrerei - e mau pintor! Nunca pintei nada que me agradasse. Quando escrevo, pinto - pinto menos mal do que com o pincel. Copista portanto, e só. Talvez seja capaz dum livro de viagens, de impressões e até de pensamentos, porque meu cérebro pensa - mas é só. E não tenho folga. Escrever aborrece-me - mas quando estou desenhando ou pintando, esqueço de mim e do mundo." (1911, p.315)

"Ando farto das letras, lidas ou escritas. Escrever apavora-me, como em criança me apavora tomar óleo de ricino. É algo fisicamente doloroso - e por que procurar a dor? Todo este mês foi de desenho e aquarelas - com a literatura de castigo no canto." (1915, p.31)

"Não escrevo mais. Nunca mais. Se há quem escreva nos outros países é que existem por lá compensações sérias, renome e dinheiro. Desde que entre nós não aparece compensação nenhuma, escrever não passa de pura manifestação de cretinice." (1915, p.31)

"Nosso país não comporta ainda a arte - nenhuma arte, fora a do galego de pé virado. A árvore-Brasil ainda não chegou á fase de floração. Ainda é um pé de mamona que nasceu ao léu, no monte do esterco lusitano." (1919, p.190)

"Li as páginas assinaladas no manuscrito e o resto. São as melhores e está um encanto a cena da mulher que se desfolha em nudez. Resta agora que o diretor real da *Revista* (eu sou honorário) aprove a "imoralidade". Há sempre confusão de "beleza" com "imoralidade". Nossa era é Tartufa. Há bispos, há púlpitos, há uma porção de velhos ultra-safados por isso mesmo altamente "moralistas". Muito curioso a questão da moralidade na arte." (1924, p.270)

Urupês:

"-... a Vida, meu caro, a grande mestra dos Shakespeare maiores e menores." (p.92)

"A arte rústica do campônio europeu é opulenta a ponto de constituir preciosa fonte de sugestões para os artistas de escola. Em nenhum país o povo vive sem a ela recorrer para um ingênuo embelezamento da vida." (p.290)

Améria:

"O que ele nos disse poderá ser resumido assim:

Em cada momento da história, a arquitetura dum país expressa os usos e costumes da época. As pirâmides do Egito e seus templos constituíram esplêndido fundo de quadro para os grandes dinastas; e eram, além de honestamente construídos, estruturalmente sadios ("sound", dissera ele). Vieram depois os gregos, que no Partenon irradiaram a mais alta beleza estética de todos os tempos. Depois, os romanos, que desenvolveram o arco triunfal e outros monumentos expressivos do sentimento de ostentação que a vitória nas guerras lhes punha n'alma." (p.157)

A Onda Verde:

"Tanto o jornal como o livro funcionam como veículos de imagens cerebrais - mas veículos ronceiros, que exigem um elevado índice de cultura no leitor; que exigem tempo, elemento cada vez mais escasso na atropelada vida moderna; e dinheiro - e, cada vez mais, porque o livro encarece vertiginosamente; e ainda certas disposições de espírito não realizadas com frequências.

Já o cinema, veículo de imagens de muito maior envergadura, pede menos tempo, menos dinheiro, menos cultura e menos disposições mentais especialíssimas. Está, pois, predestinado a bater o livro em uma boa parte dos seus domínios e, quem sabe? a bater a própria imprensa." (p.18)

" - E atualmente em que trabalha?

- Nisto, respondeu exibindo uma tela em andamento. Veja se gosta. É uma tentativa feliz de impressionismo, obra arrojada, pura novidade em nosso meio...

Olhei e por mais que olhasse não consegui entender coisa nenhuma. Era um vermelhão berrante com uma coisa oval no centro.

- "Então? Perguntou.

- "Um por-do-sol, parece-me...Um ocaso..."

O incompreendido desfechou uma bela gargalhada.

- "É o meu retrato! Estranhou, é natural. O impressionismo requer iniciação e uma especialíssima educação da visionabilidade estética.

E conclui guardando a charada vermelha:

- "Isto é o néctar para os eleitos!

Concordei, mas receoso de que após o néctar me viesse ele com a ambrósia temperada à moda cubista, fiz gesto de ponto final, tomando o chapéu." (p.33)

"Sem a interação da arte é impossível transmitir aos pósteros a sensação exata do que se passou. Só a arte sabe perpetuar o que foi vida." (p.71)

"As belas artes, filhas, uma da *rêverie*, qual a música; outra, da sensação visual, como a pintura; outra, da álgebra das proporções, como a arquitetura; outra, da escolha e estilização

da forma táctil, como a escultura; outra, da ideação vocabular, como as belas artes: todas se condicionavam a épocas e povos como peculiaridades. Na Grécia de Péricles, a escultura; na Itália de Leão X, a pintura; na Alemanha do século XVIII, a música, na França, o teatro; na Inglaterra, a novelística." (p.117)

"Cinema não é teatro. E se não é teatro não pode ser inferior nem superior ao teatro, visto como não se comparam coisas heterogêneas. O cinema é o cinema - uma coisa nova no mundo. Dos outros povos europeus, também galos cansados, só a Alemanha vislumbrou o que o cinema era e chegou a produzir alguma coisa - mas a guerra veio quebrar-lhe as asas e tudo parou." (p.118)

"Senhor absoluto dos mercados, o cinema americano encontrou na formidável renda da indústria cinematográfica o mais possante estímulo para a arte cinematográfica." (p.119)

"A arte americana abre, areja, ventila, fortifica, fecunda o cérebro da humanidade em bloco. Não há mais fronteiras, nem a muralha das línguas. É a música nova - a música do movimento. E é sobretudo, o amanhã." (p.121)

Na Antevéspera:

"O futurismo apareceu em São Paulo como o fruto da displicência dum rapaz rico e arejado de cérebro: Oswald de Andrade." (p.109)

"E embora justificasse o angú com teorias metafísicas, transcendentalíssimas, tais teorias não passavam duma peninha (o futurismo), cujo fim era atrapalhar ainda mais.

Sabem o caso da peninha?

Um sujeito propôs a outro, esta adivinhação: "Qual é o bicho que tem quatro pernas, come ratos, mia, passeia pelos telhados e tem uma peninha na ponta da cauda?"

Está claro que ninguém adivinhou.

- "Pois é o gato", explicou ele.

- "Gato com peninha na cauda?"

- "Sim. A peninha está aí só para atrapalhar."

As teorias estéticas dos futuristas são esta peninha..." (p.110)

"Os estalões estéticos, aferidores da obra d'arte, por mais firmes que pareçam em certas épocas sofrem constantes reformas." (p.189)

"Há, entretanto, idéias que sobrenadam e resistem às mais rudes provas. Dou um exemplo com a idéia de que em toda obra d'arte a parte do sentimento é sempre maior que a parte puramente pensada. Disfarcem-no como quiserem, humilham-no à lamúria, dilatam-no à revolta, subjuguem-no à lógica: ele subsiste e predomina." (p.189)

Literatura do Minarete:

"A treva batida de frente foge para o recessos, para os antros. É o nascimento das cores; a COR começa. Vegetação maravilhosa! Ao estímulo da Luz-Máter reponta a penumbra, a cor nuança." (p.37)

"O *cake-walke*! Última novidade do mundo elegante a extraordinária dança americana invade todos os salões destronando a valsa, a polca, a mazurca e fazendo espumar de cólera aos velhos carranças. Como sucede sempre, o aparecimento de uma novidade audaciosa divide os homens em duas classes: a dos que a odeiam e a dos que a adoram; os velhos e os moços. Os velhos corroídos de reumatismos, de hemorróidas, de cabelos brancos, verdadeiras ruínas cheias de erva, vociferam contra o *cake*, a "escandalosa", a "imoral", a "pornográfica" dança do bolo, e são possuídos de cóleras surdas ao só pronunciamento desse nome. Os moços, pelo contrário, vêm nele um tesouro de originalidade, de quinta essência e deixam-se fanatizar loucamente.

O *cake* é a revolta, o rompimento completo com a tradição; é na dança o que *l'Art-nouveau* é na pintura decorativa, o naturalismo na arte, o futebol no esporte, o automóvel na locomoção, o neopaganismo nas idéias. O que o caracteriza é a originalidade completa dos movimentos." (p.92)

"Arte não é isso; arte não é reprodução fiel; arte é vida; só é artista aquele que reproduz a sensação da vida em toda a sua intensidade com tudo o que ela tem de bom e mau, de coerente e de absurdo, de feio e de formoso, de estúpido e gracioso. A arte é uma objetivação do subjetivo, e como objetivar sentimentos quando estes não existem, quando estes não vibram dentro do artista?" (p.130)

"No mundo latino a Arte é a Itália, como no mundo germânico a Arte é a Alemanha. E Verdi e Wagner; dois símbolos, as duas sínteses das almas das duas grandes raças. Um é todo alma latina: quente, apaixonada, sol; o outro é todo rebuscadas germânicas: pureza, grandiosamente. O resto do mundo, quando penetra em domínios da Arte, é incidindo na apóstrofe de D'Annunzio: bárbaros!" (p.131)

"Que desinteressante não seria o mundo se despido dos grandes loucos, dos grandes transviados, dos grandes boêmios! Tudo quanto temos de pitoresco e interessante, e curioso e original, é vindo da legião de réprobos. A arte outra coisa não faz senão apoteosá-los no romance, no poema, no teatro, na música." (p.310)

Cartas Escolhidas:

"Já de muito tempo um grupo de jornalistas formou um "comando secreto", que foi aos

poucos, aqui e ali, tomando conta da crítica de arte nos jornais. Por fim só eles em praticamente toda a nossa imprensa, passaram a entender, a discretear sobre a arte. Insistiam muito em "mensagens" e outros esoterismos: e com a palavra "fotografia" dita em tom de piedade, definiam todas as obras de arte que não eram da panelinha. O público a princípio leu aquilo com certo interesse, julgando tratar-se de coisa séria: depois abandonou-os. Hoje eles é que se lêem uns aos outros. O movimento artístico normal segue o seu curso, totalmente descurioso da existência dessa crítica partidária. As obras que eles negam é a louvada e comprada - e as que eles exaltam vão ficando às moscas, no mais trágico dos encalhes." (1946, p.172).

"E a coisa ficou assim: para os pintores modernistas, todos os louvores da crítica e a fome em casa; para a arte normal e eterna, o silêncio da crítica ou a coima de "fotógrafos" - mas intenso apoio público, recompensa farta e vida boa. O consolo das pobres vítimas do "Comando" é um só: esperança de reconhecimento da posteridade, consolo por demais etéreo." (1946, p.174)

"No fundo, o que há contra mim é inveja em consequência de minha vitória comercial nas letras. Até o fim do ano, passo de 2 milhões em minhas tiragens." (1946, p.178)

"Pêsames por ter sujado os olhos com a exposição de Arte Moderna, do tal Rebelo (meu grande inimigo). É uma mistificação que está no fim, e que substituiu até aqui por causa da covardia de muita gente e da estupidez dos snobs." (1948, p.273)

"A coisa está no fim. Inda agora a cidade de Boston, que é a mais culta dos Estados Unidos, fechou o museu de arte moderna que lá havia, alegando que aquilo estava a estragar o gosto do público." (1948, p.273)

Prefácios e Entrevistas:

"Temos duas civilizações, ou melhor, duas "culturas": a cultura importada, dos que vivem nas cidades, sabem ler e escrever e até livros escrevem! E a "cultura local", filha da terra como um cogumelo é filho dum pau podre, desenvolvida pelos homens do mato - o caboclo, o caipira, o Jeca, em suma. Como o Jeca nunca leu nada nem escreve, a sua cultura se foi fazendo ao tipo primitivo, por lentes acessões e restritas experiências locais - e com a transmissão sempre oral." (p.29)

Mundo da Lua:

"Não concebo artista capaz de construir obra valiosa, se reside em cidade pequenina, marasmada. Só nos grandes centros há ambiente para a criatividade, uma excitação cerebral contínua, formada pelos mil estímulos urbanos." (p.20)

" Apareceu muito cedo no homem a criatividade. A criancinha que destrói objetos, não destrói, cria. Toma um boneco e o faz em pedaços: desdobra um em vários, cria."(p.32)

" A obra de arte não tem valor intrínseco. Não há valor intrínseco. O valor de um poema reside em o número de espíritos por ele emocionados. As obras más caem por escassez de partidários." (p.72)

Fragmentos:

"A arte nasce quando o homem domina o meio adverso, como um luxo, como floração da planta após a vitória desta sobre todos os óbices opostos a sua desenvoltura." (p.22)

"Nós no Brasil ainda estamos a crescer, a enfolhar, a radiar. Por isso o que chamamos arte não passa de simples reflexos de artes alheias". (p.99)

"Escultores de real mérito, por acaso contratados, dão largas às suas faculdades criadoras e, usando a licença poética, fazem do enterrado (em regra um simples rico) um herói merecedor de maravilhoso desdobramento alegórico. Mas para a Arte pouco importa qualquer ligação entre a individualidade do defunto pagante e a sua apoteose estética. Para a Arte basta que haja ali beleza. A condenação da vaidade humana é iníqua. Muito do que há de belo na terra, unicamente à vaidade o devemos." (p.116)

"O poeta, mais afortunado, põe-se todo num poema, porque um poema, mesmo que seja a *Divina Comédia*, cabe num livro. O pintor se realiza em grande nas telas murais. O músico, igualmente, dá ao mundo a sua criação na íntegra. A Nona Sinfonia de Bethoven ocupa bem pouco papel. Mas o escultor?

Trabalha na mais penosa e cara das artes, a que pede mais trabalho físico, material mais especializado e de maior vulto e preço." (p.116-117)

APÊNDICE B – A CONCEPÇÃO DE LITERATURA:

Reinações de Narizinho:

“-Pedrinho não tem história! – respondeu Dona Benta rindo-se – É um menino de dez anos que nunca saiu da casa de minha filha Antonica e portanto nada fez ainda e nada conhece do mundo. Como há de ter história?

-Essa é boa – replicou a boneca. Aquele livro de capa vermelha da sua estante também nunca saiu de casa e no entanto tem mais de dez histórias dentro” (p. 25).

“- (...) Estamos descobertos rapaziada! Esse é o tal Cristóvão Colombo que vem tomar conta de nossas terras. O tempo antigo lá se foi! Daqui por diante é vida nova – e vai ser um turumbamba danado...

Nesse ponto da história o visconde botou a cabeça fora da lata e disse:

-Não acreditem! A descoberta da América não foi assim, foi muito diferente. Eu li toda a história do Colombo num livro de Dona Benta. Posso afirmar que o Gato Félix está inventando.

-Não está inventando nada! – berrou Emília. O livro não esteve lá e nem pode saber mais do que o avô de seu Félix, que esteve presente e viu tudo.

-Mas essa história é absurda! – berrou o sábio visconde. Isso é um disparate!...” (p. 82).

“Também eu conheço toda a sua história. Mas há um ponto em que não entendo bem. É a respeito dos tais sapatinhos. Um livro diz que eram de cristal, outro diz que eram de cetim. Afinal de contas estou vendo você com sapatinhos de couro” (p. 82).

Fábulas:

“-Propriedade de expressão – explicou Dona Benta – é a mais bela qualidade dum estilo. É dizer as coisas com a maior exatidão. Ainda há pouco Emília falou no “ferrinho do trinco da porta”. Temos aqui uma “impropriedade de expressão”. Se ela dissesse “lingüeta de trinco” estaria falando com mais propriedade” (p. 17).

“-Estou achando isso muito certo – disse Narizinho. Os fortes sempre se arrumam lá entre si – e os fracos pagam o pato.

- É a lei da vida, minha filha. A função do fraco é pagar o pato. Nas guerras, por exemplo, brigam os grandes estadistas – mas quem vai morrer nas batalhas são os pobres soldados que nada tem com a coisa” (p. 20).

“-Meu filho, há duas espécies de literatura, uma entre aspas e outra sem aspas. Eu gosto

desta e detesto aquela. A literatura sem aspas é a dos grandes livros; e a com aspas é a dos livros que não valem nada. Se eu digo: “Estava uma linda manhã de céu azul”, estou fazendo literatura sem aspas, da boa. Mas se digo: “Estava uma gloriosa manhã de céu americanamente azul”, eu faço “literatura” da aspada – de que merece pau.

- Compreendo, vovó – disse a menina – e sei dum exemplo ainda melhor. No dia dos anos da Candoca o jornal da vila trouxe uma notícia assim: “Colhe hoje mais uma violeta no jardim de sua preciosa existência a gentil senhorita Candoca de Moura, ebúrneo ornamento da sociedade itaquense”: Isto me parece literatura com dez aspas. -E é, minha filha. É da que pede pau...” (p. 20).

“-E para que serve isso? – perguntou Narizinho.

-Para enfeitar o estilo.

-Mas a senhora mesma não disse que o estilo muito enfeitado, muito floreado é feio?

-Sim. Quando é muito enfeitado fica feio e de mau gosto, mas se aparece discretamente enfeitado fica bem bonitinho. Se você vai à vila com uma flor no peito, fica linda como uma sinédoque. Mas se se enfeitar demais, fica apalhaçada e revela mau gosto. Tudo na vida depende da justa medida; nem mais, nem menos; antes menos do que mais.

-Então é o tal usar e não abusar – lembrou a menina.

-Isso mesmo. Discrição é isso” (p. 24).

“Emília pôs a mão na cintura:

-Que graça, esta assassina achar judiação, águia matar pombas! Quem é que ontem torceu o pescoço do frango Carijó? Quem é que a semana passada matou aquele leitãozinho? Quem é que...

-Pare, Emília - disse D. Benta. Você está se afastando muito da fábula. Quero saber qual é a moralidade do caso das aves de rapina e das pombas.

Pedrinho gritou:

-Eu sei, vovó! Dividir é enfraquecer – Não é isso mesmo?” (p. 26).

“ _ (...) Então naípe quer dizer “qualidade”, “tipo”?

-Exatamente.

-E igualha, vovó?

-É sinônimo de naípe.

-Então por que senhora não diz logo “qualidade” em vez de “naípe” e “igualha”?

-Para variar, minha filha. Estou contando estas fábulas em estilo literário, e uma das qualidades do estilo literário é a variedade” (p. 34).

“-Acho muito “literária” esta fábula, vovó! – disse Narizinho. Não há sabiá que fale em “felino de bote pronto”, nem em “crime de lesa-arte”, coisas que nem sei o que são. Ponha isso em literatura sem aspas” (p. 39).

Aventuras de Hans Staden:

“- (...) Epopéia quer dizer poema em que o poeta canta uma grande empresa heróica, uma alta façanha. *Os Lusíadas* são uma epopéia, mas “a epopéia não é, por exemplo, *Os Lusíadas*...”

-Mas então, vovó, navegação é epopéia? É algum poema?

-Sim. É um poema não escrito, por que está acima das forças de um só poeta cantar a série infinita de dramas, heroísmos, abnegações e sacrifícios que enchem os anais da navegação” (p. 863).

“- (...) Imaginem agora vocês a situação do pobre navio metido entre esses dois furores. Casca de voz, cheia de formiguinhas transidas de medo e agarradas às cordas por instinto de conservação, ora as vagas a erguiam em seu dorso, como o vento ergue a pluma, ora a despenhavam em abismos mais negros que a noite.

Súbito, um banque – e o navio do capitão espanhol desfez-se como a bolha de sabão ao dar na ponta dum alfinete...

-Bravos, vovó! A senhora está épica! – exclamou Pedrinho. Fez uma descrição linda!” (p.868).

“-É sempre assim na vida, e quanto mais vocês viverem mais se convencerão da sabedoria das velhas fábulas” (p. 871).

“Um pirata quando escreve a sua vida está claro que se embeleza de maneira a dar a impressão de que é um magnânimo herói” (p. 875).

“-(...) Agora que terminei a narração de sua vida atormentada, quero que vocês me digam que lição tiram dela – concluiu vovó.

-Que não devemos desanimar nunca! – exclamou Pedrinho incontinenti” (p. 894).

Peter Pan:

“Certo sábado à noite estavam todos muito ansiosos à espera de Peter Pan, que saíra pela manhã numa expedição cinegética.

-Pare aí, vovó! – berrou Pedrinho – Essa palavra esquisita me deixou tonto. Que vem a ser isso?

-Coisa das mais simples meu filho. Cinegético quer dizer “relativo à caçada”. Expedição cinegética significa o mesmo que caçada.

-Mas se é tão simples dizer caçada, por que vem a senhora com esta terrível complicação? – Observou Pedrinho, que era inimigo das palavras difíceis.

-Para você perguntar e eu ter a ocasião de ensinar uma palavra nova que ninguém aqui sabe. Nesse mundo, Pedrinho, precisamos conhecer a linguagem das gentes simples e

também a linguagem dos pedantes – senão os pedantes nos embrulham” (p. 94).

“Narizinho estranhou aquela expressão “cor de outono”.

-Que história é essa, vovó? O outono é uma das estações do ano, mas não me consta que tenha cor...

Dona Benta riu-se.

-Minha filha, a língua está cheia de expressões poéticas. São os poetas que inventam essas coisas tão lindinhas para enfeite da linguagem. O outono é a mais linda de todas as estações nos países frios onde cai neve” (p. 94).

“Já notei que cebola “comove” mais as gentes do que a história mais triste que possa haver” (p. 98).

Histórias do Mundo para Crianças:

“Camões diz em “Os Luzíadas” que o tal Adamastor apareceu para Vasco da Gama, mas é peta. Os poetas tem licença de inventar coisas assim. É o que se chama “licença poética”” (p. 132).

“Críticos são os homens sabidões que dizem o que é bom e o que não presta. São os nossos cicerones, ou guias, em assunto de arte” (p. 139).

“(…) Shakespeare é desses que só devem ser lidos no original” (p. 145).

“Na literatura a Espanha tem a honra de ser a pátria de Cervantes, o autor da obra mais imortal que existe – *D. Quijote de La Mancha*” (p. 151).

Emília no País da Gramática:

“-Os entendidos chamam clássicos aos escritores antigos, como o Padre Antonio Vieira, Frei Luis de Souza, o Padre Manuel Bernardes e outros. Para os carrancas quem não escreve como eles está errado.

Mas isso é curteza de vistas. Esses homens foram bons escritores no seu tempo. Se aparecessem agora seriam os primeiros a mudar, ou adotar a língua de hoje, para serem entendidos” (p. 43).

História das Invenções:

“(...) os livros onde os homens de imaginação e cultura fixaram suas idéias” (p. 46).

Geografia de Dona Benta:

“Por ali erguem-se nas margens do Danúbio numerosos castelos de grande beleza poética – reminiscências dos tempos medievais” (p. 1086).

Memórias de Emília:

“Bem sei que tudo na vida não passa de mentiras, e sei também que é nas memórias que os homens mentem mais. Quem escreve memórias arruma as coisas do jeito que o leitor fique fazendo uma alta idéia do escrevedor. Mas para isso ele não pode dizer a verdade, porque senão o leitor fica vendo que era um homem igual aos outros. Logo, tem de mentir com muita manha, para dar a idéia de que está falando a verdade pura” (p. 88).

“-Emília! – exclamou Dona Benta – Você quer nos tapear. Em memórias a gente só conta a verdade, o que houve, o que se passou. Você nunca esteve em Hollywood, nem conhece a Shirley. Como então se põe a inventar tudo isso?

-Minhas “Memórias” – explicou Emília – são diferentes de todas as outras. Eu conto o que houve e o que devia haver.

-Então é romance, é fantasia...

-São memórias fantásticas. Quer ler um pedacinho...” (p. 134)

“-Como poderei escrever uma história que não sei? Nunca estive em Hollywood, nem nunca você me contou essa passagem.

-E que tem isso, bobo? Eu também não estive lá e estou contando tudo direitinho. Quem tem miolo não se aperta” (p. 135).

Dom Quixote das Crianças:

“(...) a literatura daquele tempo era só de cavalaria andante, como hoje é quase só de bandidos e policiais” (p. 899).

“Eu poderei admirar muito os escritores clássicos, mas, para ler, quero os modernos, como esse tal Machado de Assis que a senhora tanto gaba” (p. 974).

Histórias de Tia Nastácia:

“As histórias que andam na boca do povo não são como as escritas. As histórias escritas conservam-se sempre as mesmas, porque a escrita fixa a maneira pela qual o autor a compôs. Mas as histórias que correm na boca do povo vão se alterando com o tempo. Cada pessoa que conta muda uma coisa ou outra, e por fim elas ficam muito diferentes do que eram no começo” (p.108).

“Essas histórias, minha filha, vieram de Portugal, e são dum tempo em que em todos os países só havia reis. Isso de presidente de república é coisa moderna. São histórias dos tempos dos reis. E para a imaginação dos povos, os reis, as rainhas e príncipes eram a coisa mais maravilhosa que havia. Hoje tudo está mudado. Cada vez menos há reis, a não ser nos baralhos” (p. 110).

“O povo é muito conservador, de modo que as histórias que de pais a filhos a gente do povo conta são corocas, vêm do tempo da Idade Média, quando não existiam jornais nem livros” (p. 110).

“Nós não podemos exigir do povo o apuro artístico dos grandes artistas” (p. 110).

“- (...) Sempre que um escritor lança uma obra original, com alguma novidade que caia no gosto do público, todos os maus escritores se metem a usar e abusar daquele tema. Quando aqui no Brasil apareceu “O Guarani” de José de Alencar, veio logo uma fúria de romances e contos de índios que não acabavam mais. Eram obras de pouco valor, imitações que o tempo varreu para o lixo com a vassoura do esquecimento. Só ficou “O Guarani”.

-Bom – disse Pedrinho – Nesse caso, temos nas histórias populares o ciclo dos príncipes Joãozinhos que saem a correr o mundo em procura de velhas que ensinam remédios e mais coisas milagrosas. As que tia Nastácia contou parece pertencerem ao mesmo ciclo. Já estou cansado desse “ciclismo” (p. 115).

“-Isso mostra – explicou Dona Benta – como na tradição do povo as histórias se vão adulterando. Vê-se que está incompleta. Com a passagem dum contador para outro, perdeu um pedaço” (p. 118).

“O povo, coitado, não tem delicadeza, não tem finuras, não tem arte. É grosseiro, tosco em tudo que faz. Este livro vai ser só das histórias populares do Brasil, mas depois havemos de fazer um só de histórias compostas por artistas, das lindas, cheias de poesia e mimos – como aquela do “Príncipe Felix”, do tal Oscar Wilde, que Dona Benta nos leu. Aquilo sim. Até deixa a gente leve, leve, de tanta finura de beleza!”

“-Pois gostei! – gritou Emília – Está aí uma historinha que descansa a gente daquelas repetições das outras. E mais que tudo gostei da camaradagem entre o santo e o diabo” (p. 126).

O Picapau Amarelo:

“-Que mania dele de falar complicado! – cochichou Emília para Narizinho.
-É o estilo antigo – explicou a menina – As palavras de dantes dançavam o minueto e usavam anquinhas e saias-balão. Eu não entendo lá muito bem, mas gosto” (p. 19).

“Há muitas mitologias, isto é, coleção de fábulas – uma para cada civilização. Há a mitologia grega, a mais rica de todas; há a mitologia da Índia; há a mitologia dos povos nórdicos; há até a mitologia do Brasil, no qual vemos o Saci, o Caipora, a Mula-sem-cabeça, a Iara” (p. 24).

“Ah, a Grécia foi a verdadeira juventude da imaginação humana. Depois da Grécia, esta imaginação foi ficando adulta e sem graça – lerda. Nunca mais teve o poder de criar maravilhas verdadeiramente maravilhosas” (p. 31).

“- A Ilíada e a Odisséia! Vovó já nos falou delas.
-Mas não basta conhecê-las de nome – observou o herói – é preciso lê-las.
-Vovó diz que ainda é cedo – que há uma leitura para cada idade.
-E tem razão. Realmente ainda é cedo para vocês compreenderem Homero – disse o grego.

“-Os títulos devem ser curtos, senão ninguém decora. Veja: OS LUZÍADAS, A ILÍADA, A ODISSÉIA, O INFERNO, A ENEIDA...” (p. 54)

A Chave do Tamanho:

“-...Os tais poetas, por exemplo. Que é que fazem senão mentir? Ontem à noite a senhora nos leu aquela poesia de Castro Alves que termina assim:

*Andrada! Arranca esse pendão dos ares!
Colombo! Fecha a porta dos teus mares!*

Tudo mentira. Como é que esse poeta manda o Andrada, que já morreu, arrancar uma

bandeira dos ares, e ainda que houvesse, bandeira não é dente que se arranque? Bandeira desce-se do pau pela cordinha. E como é que esse poeta, um soldado raso, se atreve a dar ordens a Colombo, um almirante? E como é que manda Colombo fechar a “porta” dos “teus” mares, se o mar não tem porta e Colombo nunca teve mares – quem tem mares é a Terra?

Dona Benta suspirou.

-Modos de dizer, Emília. Sem esses modos de dizer, aos quais chamamos “imagens poéticas”, Castro Alves não podia fazer versos.

-Mas é ou não é mentira? “(p. 262).

Os Doze Trabalhos de Hércules:

“-Mas é mais poético dizer pomo em vez de fruta – acrescentou. Fruta dá a idéia de mercado ou de verdureira de esquina. Pomo é palavra de luvas de pelica” (p. 1529).

Histórias Diversas:

“Dona Benta, na “preguiçosa” da varanda, lia um livro inglês. Narizinho chegou e espiou o título: THE TEMPEST, Shakespeare.

-Que graça ler um escritor tão velho!...

-Minha filha, as obras dos grandes gênios não envelhecem nunca e são para todos os tempos” (p. 58).

“-Gente é gente, você sabe, não preciso explicar. E personagem é uma coisa muito mais que gente, porque gente morre e personagem não morre, são imortais, eternos. Dom Quixote, por exemplo. Existe desde o tempo de Cervantes, e existirá enquanto houver humanidade. Se fosse gente, já teria morrido há muito tempo e ninguém mais lembrava dele. Quem se lembra dos fidalgos-gente do tempo de Cervantes? Todos morreram, desapareceram da memória dos homens. Mas D. Quixote e Sancho, que são dessa mesma era, continuam perfeitamente vivos, são citados a toda hora, não morreram nem morrerão nunca. Por que? Porque são PERSONAGENS”(P. 76).

Idéias do Jeca Tatu:

“Convenhamos: a imitação é, de fato, a maior das forças criadoras. Mas imita quem assimila processos. Quem declara não imita, furta. Quem plagia não imita, macaqueia” (p.01).

“Estilo é a feição particular das coisas. Um modo de ser inconfundível. A fisionomia. A cara” (p. 24).

<p>“Estilo não se cria, nasce. Nasce por exigência do meio. Ora, num meio incapaz desta exigência, compete aos artistas provocá-la, criando o estilo d’alma propício. E que artista é capaz disso? O anônimo, o artista legião. Só ele” (p. 27).</p>
<p>“(…) possuímos um satirozinho de grande pitoresco que ainda não penetrou nos domínios da arte, embora já se cristalizasse na alma popular, estilizada ao sabor da imaginativa sertaneja: o saci” (p. 29).</p>
<p>“(…) poeta não é o malabarista engenhoso que acepilha sonetos, embora belos, senão a criatura eleita que ressoa às mais sutis vibrações ambientes, como se toda ela, corpo e alma, fosse uma harpa eólia de cordas vivas” (p. 89).</p>
<p>“O tudo, a coisa suprema, é ser poeta…” (p. 89).</p>
<p>“O homem frio que, senhor da cultura e sabedor da técnica, compõe um poema, por maiores belezas que nele derrame será um retórico, um orador – poeta é que não. E não, porque seus versos foram compostos ao invés de brotarem lógicos, no incoercível da flor que vem da planta, do perfume que sai da flor, da ebridade que emana do perfume. O verdadeiro poeta é um eterno soar de cordas que nele são bordões e primas, afinadíssimos, tensos de estalar, e no vulgo são calabres grossos e bambos” (p. 90).</p>
<p>“Não é retórica a poesia, nem eloquência. É dor. Dor estilizada, dor de amor, dor de saudades, dor de esperanças, dor de ilusões murchas, dor de anseios vagos, dor da impotência, dor do inexprimível” (p. 90).</p>
<p>“A insofreável musa do Devaneio encarcerada em cada peito humano, seja Guilherme Shakespeare ou Zé Pichorra, deturpa a realidade, enfolha-a, enflorace-a de poesia – de sã poesia que se não molda por figurinos mas sai da alma com a espontaneidade de perfumes vaporados de resedas – por exalação funcional. Tal poesia é a matéria cósmica da lenda” (p. 105).</p>
<p>“Tão grande foi a infiltração mundial grega, que ainda hoje a percebemos a palpitar viva na linguagem diária, e até no ramo mais pessoal da vibração emotiva – o amor” (p. 106).</p>
<p>“-Os paulistanos, então, não comem o que querem? -Oh, não! Comer o que se quer é regionalismo sórdido. Come-se o que é de bom tom comer. Manducar leitão assado, picadinho, feijoada, pamonha de milho verde, muqueca e outros petiscos da terra é uma vergonha tão grande como pintar paisagens locais, romancear tragédias do meio, poetar sentimentos do povo. Até o uso desta</p>

língua que herdamos está em via de se tornar ignominioso” (p. 134).

“A figuração do saci sofre muitas variantes. Cada qual o vê a seu modo. Existem, todavia, traços comuns em relação aos quais as opiniões são unânimes: uma perna só, olhos de fogo, carapuça vermelha, ar brejeiro, andar pinoteante, cheiro de enxofre, aspecto de meninote. Uns tem-no visto de camisola de baeta, outros de calção curto; a maioria o vê nu.

Quanto ao caráter, há concordância em lhe atribuir um espírito mais inclinado à brejeirice do que à malvadez. Vem daí o misto de medo e simpatia que os meninos revelam pelo saci” (p. 168).

Conferências, Artigos e Crônicas:

Prefácio a “No Silêncio”:

“Livro de estréia de um moço na casa dos vinte... Havia de ser como os outros. Comecei a leitura sem fé, certo de que encontraria ali todos os defeitos inevitáveis nos que balbuciavam letras. Mas logo ao primeiro período franzi os sobrolhos, e mudei de posição na cadeira. Correto o período, simples, claro, bem seriado. Acaso, pensei comigo, e prossegui na leitura, pressentindo para adiante as decaídas, a enxúdia adjetivosa, o desequilíbrio de proporções e os mais vícios a que raro se exime quem começa. Não obstante, cheguei no fim sem tropeçar em nenhum dos deslizos esperados. As qualidades do primeiro período eram as qualidades do conto inteiro. Olhei para o moço com cara espantada:

-Sim senhor! Está são e escorreito, claro e elegante. Isto é língua e é estilo” (p. 28).

“Ora, a todos estes vícios foge Borges Neto. Sua prosa é tensa e nervosa. Denuncia os ossos e a musculatura. Sua arte não maça, não psicologiza com enfado, não se detém em cipoeiras descritivas. E não denuncia nenhuma influência direta” (p. 30).

Sobre Poesias e Poetas:

“A produção poética do Brasil é maior que a do café, cacau e borracha. Infelizmente, como não é gênero exportável, encalha, desvaloriza-se, não contribuindo senão para a prosperidade das fábricas de papel e tipografias. Surgem versos de variados tipos, oscilantes da escolha ordinária ao *good average*. A maioria não chega à escolha, é palha de café donde nem um químico como o Sr. Batista de Andrade consegue extrair um alcoolzinho de um talento meão ou a mania de um pronome bem colocado. Outros não desonram de todo o Parnaso e hão de ser lidos pela cozinheira de Apolo, pelo menos. Outros raríssimos, destacam-se com fulgor do gênero “noventa e nove por cento”, para subir às estantes como puríssimas obras de arte, das verdadeiras” (p. 36).

Vida Ociosa:

“O estilo do autor é qualquer coisa nova. Pessoal, sem extravagâncias, tem a pureza de Machado de Assis.

É água cristalina que flui deixando ver por transparência a idéia que veicula. Sem tachas, sem máculas, sem excessos nem deficiências, sem perder nunca a justa medida, sem denunciar nunca a mínima pane no senso estético do autor. É o estilo ideal que só visa uma coisa: reproduzir com o máximo de propriedade e de fidelidade as sensações do artista” (p. 42).

A Hora Perigosa:

“ A hora mais preciosa dum escritor está na concisão. Quem diz em vinte palavras aquilo que o outro faz em cem é, pelo menos num ponto, cinco vezes mais interessante. Que ponto? No tempo que toma do leitor. Mas a regra de ouro da concisão é das mais difíceis de ser seguida. A tendência de quase todos que escrevem consiste justamente no contrário: dizer em cem palavras aquilo que caberia em vinte.

Quantos livros há por aí, de centenas de páginas, cujo objeto se resume em expor uma idéia, ou uma situação, cabível numa dezena de páginas? O pobre leitor tem que arcar com a enorme massa de cascas que escondem o palmitinho central.

Mas a culpa cabe ao imperioso comercialismo da época. Ao meio que o escritor tem de atrair para a sua idéia, a atenção do público e, conseqüentemente, vendê-la a esse. É enrolá-la num gordo novelo de inutilidades e digressões, para formar volume. Os compradores de livros fazem muita questão de massa, de quantidade de papel impresso” (p. 70).

Eu Tomo Sol:

“ O característico do gênio é ver grande. Todo gênio é panorâmico. O característico do talento é analisar as minúcias. Dum par de braços de mulher faz Machado uma obra-prima literária – mas de “literatura confinada”. Euclides jamais vê braços ou pernas. Seus olhos não chegam a abarcar as grandes massas em conflito. É todo ar livre, céu aberto, relâmpagos, voragem, panorama.

Que experiência curiosa seria lançar Machado de Assis no cenário de Canudos e observar-lhe as reações! Que temas encontraria lá? Braços, evidentemente, braços de jagunços; olhares; gestos de criaturas; a burocracia da vida, em suma. Quem nasce microscopista traz sempre os olhos baixos. Não enxerga a montanha” (p. 97).

Negrinha:

“Verdadeiro poeta, o bom Timóteo.

Não desses que fazem versos, mas dos que sentem a poesia sutil das coisas. Compusera, sem saber, um maravilhoso poema onde cada plantinha era um verso que só ele conhecia, verso vivo, risonho ao reflorir anual da primavera, desmedrado e sofredor quando junho e sibilava no ar os látegos do frio” (p. 28).

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

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

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

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

E para fim (fórmula Alencar): “E a palmeira desapareceu no horizonte...” (p. 142).

A Barca de Gleyre:

“As obras fracas no presente são as incompreendidas, ou de compreensão só possível no futuro. E as fortes são as que de tal modo satisfazem as exigências do presente que provocam estouros de entusiasmo – obras despóticas. Mas passam com a passagem dessas exigências” (p. 45).

“Literatura é cachaça. Vicia. A gente começa com um cálice e acaba pau d’água de cadeia” (p. 62).

“(...) estilo é a última coisa que nasce num literato – é o dente do siso” (p. 101).

“Nos grandes mestres o adjetivo é escasso e sóbrio – vai abundando progressivamente à proporção que descemos a escala dos valores” (p. 106).

“Escrever é como comer, exige fome ou pelo menos apetite” (p. 129).

“Não prefiro a poesia antiga à moderna, mas acho na antiga um sabor mais amável, qualquer coisa como o cheiro dos velhos casarões de fazenda que a caseira abre para nos receber. A cor e o sabor da poesia moderna são mais ricos de torturas, têm mais pensamento, denotam mais matéria cinzenta no cérebro humano e isso nos agrada, a nós complicados homens de agora. A antiga dá a idéia de pés em sandálias” (p. 144).

“(...) a grande arte é objetiva (Shakespeare, Tostoi, Zola, Balzac, Molière)” (p. 173).

“(...) a arte está na universalização, o particularismo cabe à ciência” (p. 174).

“Um homem mal vestido é um escritor sem estilo, espécie de Silvio Romero. Tanta idéia tem ele, tanto valor, mas aquele indecoroso desalinhavado na maneira de se expressar faz que todos o evitem” (p. 200).

“Que diferença de mundos! Na Grécia, a beleza; aqui, a disformidade. Aquiles lá; Quasímodo aqui. Esteticamente, que desastre foi o cristianismo com sua insistente cultura do feio” (p. 207).

“Os artistas subjetivos que só tiram de si em vez de tirar do mundo que os rodeia, ficam introspectivos em excesso e acabam satisfazendo a um público muito restrito: a si mesmos. Mas os artistas objetivos, os Kiplings, sugestionam e fazem estremecer de emoções grandes platéias – e o aplauso da platéia é o feijão com arroz de todos os artistas”(p. 221).

“Eu também já pensei assim – que a idéia era tudo e a forma um pedacinho. Mas apesar de pensar assim, não conseguia ler os de belas idéias embrulhadas em panos sujos. Por fim, me convenci do meu erro e estou a penitenciar-me. Impossível boa impressão dum idéia se não com ótima forma. Sem limpidez, sem asseio de forma, a idéia vem embaciada, como copo mal lavado. E o pobre leitor vai tropeçando – vai dando topadas na má sintaxe, extraviando-se nas obscuridades e impropriedades. E se é um leitor decente, revolta-se com os relaxamentos à Silvio Romero, os pequeninos atentados ao pudor da língua – e com todas essas revoltas e extravios e topadas perde o fio da idéia e acaba com a sensação do caótico. Acho a língua uma coisa muito séria Rangel, como a nossa mãe mental” (p. 223).

“O francês anda a me engulhar todas as tripas. Como cansa aquela eterna historinha dum homem que pegou a mulher do outro – como se a vida fosse só, só, só isso! A literatura inglesa é muito mais arejada, variada, mais cheia de horizontes, árvores e bichos” (p. 226).

“É preciso que a literatura renda ao menos para o papel, a tinta e os selos” (p. 239).

“Pelo fato de freqüentar um parente, você chega a ponto de não poder descrever-lhe a cara – e no entanto é capaz até de desenhar de memória a cara dum estranho que viu ontem. Deixam de nos impressionar as coisas habituais” (p. 240).

“Se os ingredientes não forem de primeira ordem, bem limpos de impurezas e misturados nas exatas proporções, o cimento não pega, o reboco falha – e a obra esboroa-se antes do tempo” (p. 248).

“Quantos escritores clássicos, vazios de idéias como potes sem água, ainda vivem pela língua em que puseram suas sensaborias! O “são vernáculo”, como é bonito! É como o asseio do corpo sem roupas. O escritor que escreve mal é um imundo, um fedorento, um chulepento. Não tenha pressa de publicar-se. Olhe os bons exemplos” (p. 249).

“No fundo não sou literato, sou pintor. Nasci pintor, mas como nunca peguei nos pincéis a sério (pois sinto uma nostalgia profunda ao vê-los – sinto uma saudade do que eu poderia ser se me casasse com a pintura), arranjei, sem nenhuma premeditação, este

derivativo de literatura, e nada mais tenho feito senão pintar com as palavras. Minha impressão predominante é puramente visual. Ora, sendo eu assim, vejo-me em apuros com os teus empurrões para a realização imediata” (p. 252).

“Estilo é cara, e cada qual tem a sua...” (p. 259).

“O que mais aprecio num estilo é a propriedade exata de cada palavra, e para isso temos que travar conhecimento pessoal, direto, com todos os vocábulos, um por um, em demorada, pensada e meditada vocabulação dicionarística. Só pelo conhecimento exato do valor de cada um é que alcançaremos aquela qualidade do estilo” (p. 263).

“Ando frio com o conto. Acho um campo muito restrito, coisa só para os grandes mestres. Engano pensar que por ser mais curto seja mais fácil, mais próprio de principiante” (p. 265).

“Não concordo com a tua idéia de que todo crítico é um raté de literatura, porque a crítica é um ramo para o qual certos sujeitos nascem com aptidões especiais” (p. 278).

“Quanto a ganhar dinheiro com livro, e essas esperanças de criar um “nome vendável”, uma marca de fábrica que tenha saída, varram isso da cabeça. Tão cedo o livro não será negócio de dar dinheiro no Brasil” (p. 300).

“Não resta a menor dúvida: estás romancista. Possues todas as qualidades necessárias: 1) capacidade de trabalho, coragem de começar na primeira e ir até a página 350; 2) instinto da composição, da arquitetura, da montagem, do enredo; 3) habilidade de manter até o fim o caráter dos personagens; 4) estilo e correção de língua. Resta agora a lapidação de todas essas qualidades, que é um trabalho do tempo” (p. 301).

“No romance também é assim. Tudo que for inútil ao progressivo efeito central pede foice e machado. Podar, podar! Eis o grande segredo. Desbastar. O que ficar, eleva-se, ganha realce” (p. 304).

“A história fala do patriotismo de Danton, na virtude de Robespierre, mas o que me interessa conhecer é o apetite de Danton, a ambição de Robespierre. Os grandes homens aparecem infinitamente mais interessantes, mais homens, quando despidos de falsas atitudes com que os veste a História – esse resposteiro” (p. 315).

“Mas quem pensa em escrever romance quando a senha é o pega-pega do dinheiro? Era preciso que o romance também desse dinheiro” (p. 317).

“Ora, um conto ou novela em que, no desfecho, quando o leitor ansioso já sente o “afinal!” aliviador de suas angústias, tudo lhe saia às avessas, será interessante – senão para o leitor ao menos para o autor” (p. 325).

“Nogueira tem preocupações cômicas – a qualidade do papel, o tamanho das margens, ilustrações, como se um livro valesse por outra coisa que não o miolo. Quem procura por essas galantezas estranhas à literatura não mostra confiança no que escreve. É procurar muletas” (p. 327).

“Parece que ando na idade de ler memórias. Só nelas temos o que é possível de história verdadeira, como o *bas-fond* e as cozinhas e as copas da humanidade. A história dos historiadores coroados pelas academias mostra-nos só a sala de visita dos povos” (p. 340).

“Mas as memórias são a alcova, as anáguas, as chinelas, o pinico, o quarto dos criados, a sala de jantar, a privada, o quintal – a pele quente e nua, ora macia e lisa, ora craquenta de lepra – da humanidade, a grande humanidade com “h” minúsculo, esse oceano de machos e fêmeas que come, bebe e ama – e supõe que fez mais alguma coisa além disso” (p. 341).

“O meu grande sonho literário, jamais confessado a ninguém, é um livro que nunca foi escrito e talvez não o seja nunca – porque Rabelais o esqueceu. É uma visão da humanidade extra-humana ou sobre-humana. O homem visto pelos olhos dum ser extra-humano, um habitante de Marte, por exemplo, ou dum átomo, ou da lua. Um quadro da humanidade feito com idéias de um não-homem (que maravilhoso absurdo!)” (p. 341).

“Toda literatura, todo romance, todo poema, por mais impessoal que procure ser, não passa de um julgamento” (p. 341).

“Quantos elementos cá na roça encontro para uma arte nova! Quantos filões! E muito naturalmente eu *gesto coisas*, eu deixo que se gestem dentro de mim num processo inconsciente, que é o melhor: gesto uma obra literária, Rangel, que, realizada, será *algo nuevo* neste país...” (p. 362).

“A nossa literatura é fabricada nas cidades por sujeitos que não penetram nos campos de medo dos carrapatos. E se por acaso um deles se atreve e faz uma “entrada”, a novidade do cenário embota-lhe a visão, atrapalha-o, e ele, por comodidade, entra a ver o velho caboclo romântico já cristalizado – e até vê caipirinhas cor de jambo, como o de Fagundes Varela” (p. 364).

“O meio de curar esses homens é retificar-lhes a visão. Como? Dando a cada um, ao Coelho, à Júlia Lopes, uma fazenda na serra para administrarem” (p. 364).

“O romantismo indianista foi todo ele uma tremenda mentira; e morto o indianismo, os nossos escritores o que fizeram foi mudar a ostra. Conservaram a casca... Em vez de índio, caboclo” (p. 365).

<p>“O que me dizes do artigo <i>Urupês</i>, à parte os exageros de amigo, é sábio”(p. 05). “De volta para cá, relendo aquilo, assombrei-me com um ror de coisas que hoje eu diria melhor – hoje, Rangel, um mês depois da ejaculação. Como mudamos a galope” (p. 05).</p>
<p>“Estilo é como nariz na cara: cada qual o tem como Deus o fez e não há dois iguais. A miragem está nisso: a gente procura, por efeito de mil instituições, aperfeiçoar o estilo – aperfeiçoar o nariz. No entendimento dessa <i>perfeição</i> é que nos transviamos” (p. 06).</p>
<p>“Por aperfeiçoar o “estilo” temos de entender exaltar-lhe as tendências congênitas, não conformá-lo segundo um certo padrão de moda” (p. 06).</p>
<p>“Para quem pretende vir com livro, a exposição periódica do nomezinho equivale aos bons anúncios das casas de comércio” (p.20). “Quem mais anuncia, mais vende” (p. 21).</p>
<p>“Estou convencido de que o vocábulo fora da moda, fóssil ou raro, é “pedra” de banana-maçã” (p. 44).</p>
<p>“Guarde isto de Araripe Jr: “Milton um dia, defendendo a sua estética, disse: <i>Poet must be a true poem</i>. Com isto quis dizer que a obra literária não é uma pura resultante dum organismo, pode ser tudo, menos obra artística. As verdadeiras regras estão no sangue, nos nervos, na estrutura do indivíduo, na cerebração inconsciente”. Grande verdade” (p. 47).</p>
<p>“E por falar em estilo: quando deixamos a idéia correr ao fio da pena, sem nenhuma pré-concepção quanto a “maneira” ou regra e, pois, não procuramos “fazer estilo”, é justamente quando temos estilo. Receita: Quem quiser estilo, jamais o procure” (p. 67).</p>
<p>“Acho que o sangue em golfos trágicos e o amor são as únicas coisas que nunca saem de moda em todas as literaturas”(p. 68).</p>
<p>“Escrevo porque tenho de escrever, porque sou forçado a escrever, para dar vazão ao pus dum furúnculo <i>scribendi</i> de incurável intermitência – não para conquistar nome, glória, que seja” (p. 122).</p>
<p>“Vendem-se bem porcos de ceva e milho – que está a 7 mil réis o alqueire, um preço. Letras, é mentira. Nunca se vendeu bem um livro nesse país, exceto os pornográficos (p. 123) .</p>
<p>‘<i>O Saci</i> é um livro <i>sui generis</i> – para crianças, para gente grande fina ou burra, para sábios folclóricos; ninguém escapa, dará dinheiro” (p. 152).</p>
<p>‘Meu estilo está em formação. Talvez fique em formação toda a vida” (p. 163).</p>

<p>“Recebi <i>Vida Ociosa</i>. Parece-me aconselhável trocar a simples enumeração dos capítulos, coisa anti-convencional, pela denominação dos capítulos, coisa comercialíssima. Acho extremamente árido um romance de capítulos numerados. E é fértil o em que cada capítulo tem um titolozinho tentador” (p. 189).</p>
<p>“Faço livros e vendo-os porque há mercado para a mercadoria; exatamente o negócio do que faz vassouras e vende-as, do que faz chouriços e vende-os” (1921).</p>
<p>“E estou com a idéia dum romance histórico – <i>Titila</i>. Tenho de estudar o primeiro império para romanciar historicamente a famosa marquesa do Pedro I. É nosso único romance histórico capaz de interessar vivamente o público” (p. 256).</p>
<p>“Rangel: apareceu-nos uma senhora Dupré que está operando uma revolução literária. Está nos convidando a escrever – e eu já aproveitei muito a lição. Revelou-me um tremendo segredo: o certo em literatura é escrever com o mínimo possível de literatura! Certo, porque desse modo somos lidos, como já está sendo e como eu consegui ser nos livros em que me limpei de toda “literatura”. Como nos envenenou aquela gente que andamos a ler na mocidade! Só agora me sinto completamente sarado, graças à medicação Dupré” (p. 339).</p>
<p>Campão revelou-me o segredo da aquarela: não empastar as cores, não sobrepor as tintas, pois só assim alcançamos o que nesse gênero há de mais belo: a transparência. No estilo literário dá-se a mesma coisa: o empastamento mata a transparência, tal qual nas aquarelas. Se eu digo “céu azul”, estou certo, porque não sobrepus tintas e obtive transparência. Mas se venho com aqueles “lindos” empastamentos literários que nos ensinaram (“céu azul turquesa” – “a cerúlea abóbada celeste”), estou fazendo literatura; e sobre a coisa linda que é a palavra “azul” sobreponho um tom empastante “turquesa” que no espírito do leitor irá sugerir a esposa dum Abud qualquer, ou “cerúleo” (que nos sugere cera), positivamente borro o azul do céu – em vez de céu lindo que eu quis descrever me sai uma literatura. A Dupré mostrou-me que se pode escrever com zero de literatura e 100% de vida” (p. 340).</p>
<p>“Como nos procuramos, Rangel – e parece que nos achamos... Faltou-me naquele tempo uma Dupré mas a mim me salvaram as crianças. De tanto escrever para elas, simplifiquei-me, aproximei-me do certo (que é o claro, o transparente como o céu). Na revisão dos meus livros a saírem na Argentina estou operando um curioso trabalho de raspagem – estou tirando tudo quanto é empaste” (p. 340).</p>

Urupês:

“O camarada contou a história que para aqui traslado com a possível fidelidade. O melhor dela evaporou-se, a frescura, o correntio, a ingenuidade de um caso narrado por quem nunca aprendeu a colocação dos pronomes e por isso mesmo narra melhor que quantos por aí sorvem literaturas inteiras, e gramáticas, na ânsia de adquirir estilo. Grandes folhetinistas andam por este mundo de Deus perdidos na gente do campo, ingramaticalíssima, porém pitoresca no dizer como ninguém”(p. 206).

“Morreu Perí, incomparável idealização dum homem natural como sonhara Rousseau, protótipo de tantas perfeições humanas que no romance, ombro a ombro com altos tipos civilizados, a todos sobreleva de beleza d’alma e corpo. Contrapôs-lhe a cruel etnologia dos sertanistas modernos um selvagem real, feio e brutesco, anguloso e desinteressante, tão incapaz, muscularmente, de arrancar uma palmeira, como incapaz, moralmente, de amar Ceci” (p. 277).

Cidades Mortas:

“-Contos andam aí aos pontapés, a questão é saber apanhá-los. Não há sujeito que não tenha na memória uma dúzia de arcaibouços magníficos, aos quais, para virarem obra d’arte, só falta o vestuário da forma, bem cortado, bem cosido, com pronomes bem colocadinhos. Querem vocês a prova?” (p. 67).

“-Sim – retrucou o ranzinza do grupo – mas não é bem um conto, não passa dum caso, duma anedota de caçador.
- Está enganado. Tem todas as qualidades dum conto e tem a principal: pode ser contado adiante, de modo a interessar por um momento o auditório. Dê ao fato forma literária, uma pitada de descritivo, pronomes p’ra ali, uns enfeites pimpões e pronto! – vira conto dos autênticos, dos quais não secam a paciência da humanidade... “ (p. 72).

““Fazer literatura” é a forma natural da calçaria indígena. Em outros países o desocupado caça, pesca, joga o murro. Aqui beletrea. Rima sonetos, escorcha contos ou tece desses artiguetes inda não classificados nos manuais de literatura, onde se adjectiva sonoramente uma aparência de idéia, sempre feminina, sem pé e raramente com cabeça, que goza a propriedade, aliás preciosa, de deixar o leitor na mesma” (p. 113).

Onde Verde:

“O café é uma epopéia. Quando nossa literatura largar o chazinho que beberica no Alvear e compreender a sua verdadeira missão, a epopéia, a tragédia, o drama e a comédia do café serão os grandes temas de quantos sentirem em si a fagulha divina” (p. 05).

“Apareceu há dias um livro de nada sedutor aspecto, cheio de gravuras mal reproduzidas, pesadão – meio quilo – e de difícil manuseio, costurado que vem a barbante de fora a fora, e não caderno a caderno como exige a comodidade da leitura. Exemplar típico da arte livresca nas zonas onde Guttemberg não vai lá de pernas” (p. 47).

“(…) E escrita, além disso, em bom estilo, sóbrio, sem secura, singelo sem vulgaridade, e pitoresco sem galharada excessiva de regionalismo” (p. 47).

“Em matéria de escritores, temo-los de duas categorias: a dos necessários e a dos inúteis. Uns revelam o país a si próprio, bem vendo, bem sentindo e bem reproduzindo os estados d’alma e de corpo da brasileira coisa e da brasileira gente; outros tomam o tempo dos ocupados com uma arte pela arte singularmente pulha” (p. 48).

O Presidente Negro:

“-Uma pontinha de mistério é indispensável no tempero dos romances, respondeu a linda criatura. O senhor Ayrton vai ser romancista; deve pois ir aprendendo o sutil segredo da dosagem dos ingredientes” (p. 296).

“Lembre-se do esforço incessante de Flaubert para atingir a luminosa clareza que só a sábia simplicidade dá. A ênfase, o empolado, o enfeite, o contorcido, o robuscamento de expressões, tudo isso nada tem com a arte de escrever, por que é artifício e o artifício é a cuscuta da arte. Puros maneirismos que nada contribuem para o fim supremo: a clara e fácil expressão da idéia” (p. 327).

Na Antevéspera:

“Para nós o seu valor requinta-se não só por ser o primeiro aparecido sobre nossa terra, como o que melhor nos mostra a arte com que os Vateis tupinambás, nossos avós em linha aborígine, abatiam, esfolavam, arrolavam, assavam, degustavam entre goles de Callin White Label os retacos e maciços portugueses, nossos avós em linha européia”

(p. 26).
“Esta brincadeira de crianças inteligentes, que outra coisa não é tal movimento, vai desempenhar uma função séria nas nossas letras. Vai forçar-nos a uma atenta revisão de valores e apressar o abandono de duas coisas que andamos aferrados: o espírito da literatura francesa e a língua portuguesa de Portugal” (p.12).
“Porque é estranho isso de permanecermos tão franceses pela arte e pensamento e tão portugueses pela língua, nós, os escritores, nós, os arquitetos da literatura, quando a tarefa do escritor de um determinado país é levantar um monumento que reflita as coisas e a mentalidade desse país por meio da língua falada nesse país” (p. 112).
“Somos um grupo de franceses que escreve em português – absolutamente alheios, portanto, a um país da América que não pensa em francês, nem fala português” (p. 113).
“O Brasil possui alguns poetas em borda e alguns magníficos; mas são poetas universais, que jogam com imagens vindas de longe – de Anacreonte a Verlaine. Poetas que tanto seriam brasileiros como mexicanos, franceses ou russos” (p. 136).
“Toda poesia não passa duma confissão do que vai de anseios, torturas, desejos, frêmitos e volições na alma do poeta” (p. 190).
“Se o poeta não possui um finíssimo senso do equilíbrio, ai dele! Ou cai na pieguice ou rola pela rampa do ridículo” (p. 192).
“O novelista é um historiador das almas. Não inventa. Mas convence-se de certas coisas” (p. 247).

Problema Vital:

“Nas demais manifestações, letras, artes e ciências, ainda não criou coisa nenhuma; sempre satelitante, qual lua morta, em torno dos movimentos europeus, copia-lhe com servilismo e letra sem assimilar o espírito” (p.225).
“Retrato do nosso caboclo quem o dá perfeito, com fidelidade fotográfica, é o médico ao desenhar o quadro clínico do ancilostomado. Tudo mais é mentira, retórica, verso” (p. 234).

Cartas Escolhidas:

“O Segredo do livro é esse: interpretar fielmente um sentimento vago, indefinível, mas geral” (p. 174).

“Aí vai o meu melhor elogio ao livro – é sapo dos que agarram e não largam mais. Gostei-o integralmente e te achei bastante melhorado na língua ou forma. Está terso, enxuto, sóbrio e “flecheiro”, isto é, dos que vão ao alvo em linha reta sem cambaleios pelo caminho” (p. 217).

“Difícil definir seus livros, meu caro Jorge. Eles desgarram todos os moldes assentes – são livros de dar dor de cabeça aos acadêmicos, aos seguidores de regras de arte. Livros dolorosamente terríveis porque contêm verdade demais. E contêm verdade demais porque, como harpa eólia que você é, eles são a própria verdade circulante no ar como ondas captadas por uma antena potentíssima” (p. 14).

“Outro conselho que darei para contos é não fabricá-los na cabeça, e sim colhê-los na vida. Quem cria os bons contos não somos nós, é a Grande Mestra – a Vida. Nos apenas os captamos e os pomos em forma literária. Dá-se com eles o mesmo que com os brilhantes. O garimpeiro acha-os, e depois o lapidador os transforma em maravilhosos solitários. Faça assim. Garimpeie. Pegue os contos da vida que passarem ao seu alcance – e bota-os em forma artística, sem visar coisa nenhuma senão o bom acabamento da obra. Faça assim que quando menos pensar estará com uma linda coleção de contos vivos, pois só são vivos os criados pela vida” (p. 44).

“Espero a morte, minha e de todos, e distraio-me lendo a Bíblia. Que livro! Como está tudo ali. A estupidez humana, e a humana crueldade nunca, jamais encontrarão historiadores maiores do que os escribas que organizaram aquele *scrap – book*” (p. 51).

“Estilo direto... É dizer “sol” em vez de “astro rei” por exemplo” (p. 263).

“”Aparecer” na literatura não é fácil, num meio viciado e safado como o nosso, tão miúdo e invejoso. Aparecer é parir-se, ato fisiológico doloroso e cheio de riscos, mas quem tem talento real acaba se impondo” (p. 265).

Prefácios e Entrevistas:

“Mas a “basificação” das outras línguas também seria de enormes vantagens para a intercomunicação dos povos, pelo menos enquanto o Inglês Básico não se universalizar – o que ainda não passa de aspiração.

Se tivéssemos esse Português Básico, esta coleção de contos tirados da literatura brasileira certamente alcançaria muito maior número de interessados, e a todos os estudiosos dum idioma sul-americano pouparia trabalho e tempo. Porque o que nesses contos há de mais difícil para o leitor norte-americano são as pequenas nuances regionais que a “basificação” destruiria sem prejuízo essencial” (p. 24).

“E então compreendi o que é realmente ser poeta. É ser por natureza um organismo produtor da indefinível sugestão a que chamamos poesia – sugestão que não visa coisa alguma, que é o mínimo possível da terra, tanto foge ao espaço e ao tempo. Levitação. Levitação” (p. 94).

“Meus contos quase todos foram vingancinhas pessoais, desabafos. Quando eu sentia necessidade de vingar-me de algum sujeito qualquer, não sossegava enquanto o não pintasse numa situação ridícula ou tragédia, que me fizesse rir” (p. 172).

“Ou a história é história e conta o que houve, ou ajeita os fatos conforme o convém aos interesses dum grupo e passa a ser propaganda” (p. 249).

“Não há heróis nesse mundo” (p. 254).

Miscelânea:

“Diz Kathleen Norris, afamada autora, que não há escrever sem primeiro viver. Escrever é contar a vida, e quem não vive não pode escrever. Não há maiores livros, diz ela, do que os que refletem a vida de verdade, a vida como a vida é” (p. 156).

“O próprio Shakespeare, diz ela ainda, para dar vida aos inúmeros reis e rainhas de suas peças teve de humanizá-los ao nível da gente comuníssima existente em redor dele – e só desse modo os tornou sensíveis a todos nós” (p. 156).

“Os romancistas são os modernos fixadores dos aspectos transitórios da vida. Desenham as almas e os ambientes do caminho. Fazem a verdadeira história da aventura humana no planeta. Preparam os cortes anatômicos necessários aos estudos dos sociólogos a virem. Romance nenhum deixa de ser documento; na pior hipótese, documento da incapacidade estética do autor” (p. 228).

“Há artistas tão miseravelmente pobres que só sabem escrever com toda a riqueza vocabular da língua” (p. 334).

Críticas e Outras Notas:

“Cá e lá, durante os primeiros séculos, não passamos de mero transplante ibérico em terras americanas; e se houve rápida diferenciação na vida social, muito lentamente se produziu a mesma na vida literária” (p. 03).

“Até aqui, pois, houve timidez por parte dos precursores. Libertaram-se do classicismo de origem lusitana dominante até então; assinalaram caminhos novos; lançaram as bases de um grande edifício. Mas não foram além. Não eram suficientemente fortes as reservas de personalidade desses escritores para levá-los a todas as conseqüências da grande idéia. E pode-se ainda afirmar que se se lançaram por tal caminho foi por espírito de imitação, ao ver florescer em França e nos Estados Unidos o indianismo de Chateaubriand e de Cooper. Foi erro dos indianistas substituir uma escola estrangeira por outra escola estrangeira disfarçada de nacional. Seus índios não são índios daqui; são gregos cobreados, romanos de tez bronzeada, ficções universais, tipos arbitrários sem validade alguma” (p. 04).

“Machado de Assis chega a nível nunca alcançado. Seus livros formam um colar de obras primas dignas de figurar entre as obras primas da literatura universal. Converteu-se em ídolo, em ponto de referência, em orgulho nacional. Mas não conseguiu penetrar na alma do povo. A amarga ficção do seu humorismo, a extrema finura de sua psicologia e do seu pensamento, o colocaram acima do país. Neste, lhe coube a eterna sorte dos que, desde Sterne, cultivam o “humour”. O povo os repele, porque o povo não gosta de cepticismo. O “humour” destrói e o povo necessita de construtores. Deste modo, Machado de Assis representa algo extra-Brasil, estrela de um céu estranho desgarrada no meio do nosso sistema solar” (p. 07).

“Na poesia é Olavo Bilac quem alcança o cimo da perfeição, sem lograr tampouco vibrar de acordo com a alma do povo. É outro grego. E é romano, é um Cícero esse fenomenal Rui Barbosa, considerado força da natureza, expressão última, canto de cisne da língua portuguesa, condenada no Brasil a deixar o lugar à língua brasileira, sua filha” (p. 07).

“Dia a dia se acentua mais este fenômeno: o povo só lê, só apóia, só populariza a quem escreve em língua que ele fala” (p. 07).

“Outro obstáculo oposto à expansão de nossa literatura na alma do povo provém da fascinação que as elites sentem pelas letras francesas. Artistas de cultura unilateral, eternamente voltados para a França, como se o mundo fosse a França, deixaram de auscultar as ânsias estéticas da raça para seguir servilmente os movimentos franceses. Daí o grande parnasianismo que o povo repudiou; e na novela de um psicologismo enfermo que nunca conseguiu interessar a ninguém” (p. 07).

“Enquanto detivermos os olhos nos países de cultura mais avançada e adotarmos critérios de beleza em moda neles para adaptarmos aos nossos, nossa arte será um pueril arremedo, sem força para subsistir mais que o período de duração dessa moda. No dia, pois, em que tivermos a bela coragem de fazer-nos intérpretes da dor, da alegria, dos anelos, das aspirações vagas e de quanto sentimento passa pela alma de nossa gente, nossa literatura apresentará o estranho fulgor com que se apresentou nas letras universais a literatura de Tolstoi e dos Dostoyevski” (p. 09).

“Dos que anteriormente estudaram nossa literatura, um, Romero, teve o grande defeito de não ser artista e como critério sacrificar muito à tendência agressiva do seu temperamento; outro, Veríssimo, foi um espírito pesado e um tanto incompreensivo. Romero irrita muitas vezes e Veríssimo é de difícil ingestão. Ronald vem com sua obra não desbancá-los – que cada um exerceu um determinado papel – mas formar ao lado como representante da justa medida, do equilíbrio, da finura e da compreensão” (p. 15).

“O verdadeiro conto não passa de uma narração incisiva e bem travada em todas as suas partes de modo a dar relevo a um fato, cômico ou trágico” (p. 34).

“É mister que o leitor, acabada a leitura, possa recontá-lo a terceiro, isto é, apresentar rapidamente o esqueleto, o arcabouço anedótico. Dos nossos contistas poucos seguem esta orientação. Deixam-se arrastar pelo devaneio, afrouxam a contextura da obra por meio de repetidas digressões, ou de excessivas minúcias descritivas, inúteis para o efeito final. São, em suma, em vez de contistas, cronistas” (p. 34).

“Queixam-se de que não temos literatura. Queixam-se de que o pouco que temos não é conhecido nem estimado como deveria ser. E as razões são óbvias. Não temos tido editores que ponham os livros ao alcance do povo, em edições baratas, isto é, de preço razoável e justo. Mas enquanto os fazedores de livros no Brasil aplicam os seus processos de atraso, os editores estrangeiros avançam resolutos empenhados na posse dos nossos mercados com os nossos próprios livros. E de que maneira” (p.44).

“Ninguém mais contesta o surto esplendido que modernamente caracteriza a mentalidade sul-americana. O continente liberta-se da Europa caduca, pensa com seu próprio cérebro e faz arte sua, personalíssima. Na argentina há uma plêiade fulgurante de novelistas que fixaram em obras de alto valor o momento atual, o momento da mentalidade, o momento psíquico, o momento físico. O Uruguai não lhe fica atrás, e de contínuo, sobretudo depois da guerra, surgem lá obras reveladoras da magnífica afirmação estética” (p. 92).

APÊNDICE C – A CONCEPÇÃO DE LEITURA:

Reinações de Narizinho:

“Não falei nem falo por que a senhora não acredita. Uma beleza de reino, vovó! Um palácio de coral que parece um sonho! E o príncipe Escamado, e o doutor Caramujo, e a dona Aranha com suas seis filhinhas, e o major Agarra, e o papagaio que salvei da morte – quanta coisa!... Até baleias vimos, uma baleia enorme, dando de mamar a três baleinhas. Vi um milhão de coisas mas não posso contar nada nem para vovó nem para tia Nastácia por que não acreditam. Para Pedrinho, sim, posso contar tudo, tudo... (p.26).

“Tia Nastácia acendeu o lampião da sala. Depois disse: “É hora, gente!” Todos vieram postar em redor do ilustre personagem; Dona Benta sentou-se na sua cadeirinha de pernas serradas; Narizinho e Pedrinho sentaram-se na rede; Emília foi para o colo da menina. Até o Visconde de Sabugosa quis ouvir as histórias” (p. 81).

“- A Bela Adormecida manda comunicar que não pode vir.
- Que pena! – exclamou Narizinho. E por que?
- Não sei. Suponho que está se preparando para espetar o dedo noutra espinho e dormir mais cem anos” (p.96).

“- É esquisito isto! Sempre supus que o irmão da sétima mulher do Braba Azul o houvesse matado...
- É por que não matou bem matado – explicou Emília. Outro dia aconteceu um caso assim aqui no sítio. Tia Nastácia matou um frango, mas não matou bem matado e de repente ele fugiu para o terreiro...” (p.98).

“- E como virou soldadinho outra vez? – quis saber Emília.
- Uma fada, que leu minha história, chorou uma lagrimazinha tão sentida que virei soldado outra vez” (p.100).

“- De quem mais gostei foi de Branca de Neve – disse Narizinho. Como é boa e linda! Contei-lhe que estive com a aranha que lhe fez o vestido de casamento e Branca ficou muito admirada. Pensou que tivesse morrido daquele desastre na perna. Como Branca é branca! Nunca imaginei que pudesse haver uma criatura alva assim. Parece feita de coco ralado...
- Eu gostei muito do Gato de Botas – disse Pedrinho. Já Aladino me pareceu um tanto prosa. Pensa que aquela lâmpada é a maior coisa do mundo” (p.105).

“Ficaram todos no maior contentamento, a mirar e remirar aquelas maravilhas e a fazer projetos de aventuras ainda mais extraordinárias que as que os livros contam” (p.105).

“- Coitada da vovó! – disse um dia Narizinho. De tanto contar histórias ficou que nem bagaço de caju; a gente expreme e não sai mais nem um pingo. Era a pura verdade aquilo – tão verdade que a boa senhora teve de escrever a um livreiro de São Paulo, pedindo que lhe mandasse quanto livro fosse aparecendo” (p. 106).

“Quem vai ler o Pinóquio para que todos ouçam sou eu, e só lerei três capítulos por dia, de modo que o livro dure e nosso prazer se prolongue. A sabedoria da vida é essa” (p.106).

“ A moda de Dona Benta ler era boa. Lia “diferente” dos livros. Como quase todos os livros para crianças que há no Brasil são muito sem graça, cheios de termos do tempo da onça ou só usados em Portugal, a boa velha lia traduzindo aquele português de defunto em língua do Brasil de hoje. Onde estava por exemplo, “lume”, lia “fogo”, onde estava “lareira”, lia “varanda”. E sempre que dava com um “botou-o” ou “comeu-o”, lia “botou ele”, “comeu ele” – e ficava o dobro mais interessante. Como naquele dia os personagens eram da Itália, Dona Benta começou a arremedar a voz de um italiano galinheiro que às vezes aparecia no sítio em procura de frangos; e para o Pinóquio inventou uma vozinha de taquara rachada que era direitinho como o boneco devia falar” (p. 106).

“E bem digo que é muito perigoso ler certos livros. Os únicos que não fazem mal são os que têm diálogos e figuras engraçadas” (p. 120).

Fábulas:

“... Nas histórias a matança nunca é completa. Nunca o morto fica bem matado – e volta a si outra vez. Você bem viu o caso do Capitão Gancho. Quantas vezes Peter Pan deu conta dele? E o Capitão Gancho continua cada vez mais gordo e ganchudo” (p.29).

As Aventuras de Hans Staden:

“-É uma danada esta vovó! Parece um livro aberto” (p.857).

“- Onde a senhora aprendeu tanta coisa, vovó? – quis saber Narizinho.
- Lendo e vivendo, minha filha. Mas o que sei é nada; parece alguma coisa para vocês, crianças que quase nada sabem; mas diante do que sabe um verdadeiro sábio, como aquele Darwin da “Viagem ao Redor do Mundo”, que eu quero que vocês leiam, minha ciência é igual a zero” (p.860).

Peter Pan:

“Lillian já sabia a história dele porque a senhora Wendy todas as noites lhe contava um pedaço. Por isso não se assustou. Ao contrário, ergueu-se da cama com muita naturalidade e teve com ele a mesma conversa que já contei no começo da história. Por fim Peter Pan convidou Lillian para voar, e Lillian voou e foi para a Terra do Nunca – e se eu fosse contar tudo o que aconteceu daria uma outra história ainda maior que esta.

- E depois?

- Depois Lillian voltou e cresceu e casou-se e nunca mais soube de Peter Pan, até que teve uma filhinha que recebeu o nome de Jane. E um belo dia de primavera Jane viu Peter Pan aparecer em sua “nursey”, tudo igualzinho como havia acontecido com sua mãe e sua vovó. Peter Pan levou-a para a Terra do Nunca e também lá tudo se repetiu como dantes. Depois...

- Já sei! – berrou Emília – Depois Jane cresceu e casou com um homem e teve uma filha de nome Margaret, que etcetera e tal. Mas que significa isso afinal de contas?

-Significa – disse Dona Benta – que Peter Pan é eterno, mas só existe num momento da vida de cada criatura.

- Em que momento?

- No momento em que batemos palmas quando alguém nos pergunta se existem fadas.

- Em que momento é esse?

- É o momento em somos do tamanhinho dele. Mas depois a idade vem e nos faz crescer... e Peter Pan, então, nunca mais nos procura...” (p. 104).

Viagem ao Céu:

“ (...) saiba que os astrônomos passam a vida inteira estudando as maravilhas que há nesse céu aberto em que você só vê estrelinhas. É que eles sabem o que você não sabe. Eles sabem ler o que está escrito no céu – e você nem desconfia que haja um milhão de coisas escritas no céu...” (p. 13).

“Daquela brincadeira de telescópio nasceu uma idéia que jamais houve no mundo: uma viagem ao céu! A coisa parecia impossível, mas era simplicíssima, porque ainda restava no bolso de Pedrinho um pouco daquele pó de pirlimpimpim que o Peninha lhe dera na viagem ao País das Fábulas. A quantidade existente bastava para levar seis pessoas” (p.20).

“Aqueles crianças falavam que nem um livro aberto” (p. 66).

Histórias do Mundo para Crianças:

“Dona Benta leu o livro com cara de quem estava gostando; depois folheou e releu vários volumes de sua biblioteca que tratavam de assuntos semelhantes e disse consigo: “Bela idéia! A história do mundo é um verdadeiro romance que pode bem ser contado às crianças. Meninos assim da idade de Pedrinho e Narizinho estou certa de que hão de gostar e aproveitar bastante” (p.07).

“Em vez de pedir riquezas e poder, Salomão pediu sabedoria – e ficou de fato um rei que era um livro aberto de tanta sabedoria” (p. 28).

Caçadas de Pedrinho:

“Não havia ali quem não conhecesse de nome a famosa Cléu, que falava pelo rádio e de vez em quando escrevia cartas a Narizinho, dando idéias de novas aventuras” (p. 25).

Aritmética da Emília:

“-A minha viagem – respondeu ele {Visconde de Sabugosa}, é um pouco diferente das outras. Em vez de irmos passear no País-da-Matemática, é o País-da-Matemática que vem passear em nós.

-Que idéia batuta! – Exclamou Emília encantada. A gente ficava em casa, no maior sossego, e o país vinha passear na gente” (p. 64).

“-Respeitável público! Vou começar a viagem com a apresentação dos artistas que acabam de chegar do País-da-Matemática” (p. 66).

“O tal homem que calculava só não calculou uma coisa: que com suas histórias ia fazer uma pobre velha perder o sono e passar a noite em claro. Livros muito bons são um perigo: estragam os olhos das criaturas. Não há como um “livro pau”, como diz Emília, por que são excelentes narcóticos...” (p. 112).

“Dona Benta, essa não largava o Malba Tahan” (112).

Geografia de Dona Benta:

“No dia seguinte Emília teve uma idéia:

-Vamos estudar geografia de outro jeito – propôs – Tomamos um navio e saímos pelo

mundo a fora vendo o que há. Muito mais interessante.

-Mas onde está o navio, boba? – Indagou Narizinho.

-Um navio faz-de-conta.” (p.993).

“(…) o grande monumento sobre a tragédia de Canudos já existe. São “Os Sertões” do genial Euclides da Cunha. Um dia haveremos de ler esta obra prima” (p.1014).

“Um escritor americano, Jack London, escreveu lindos livros sobre a vida no Alaska, que havemos de ler quando voltarmos ao sítio. A “Filha das Neves” é um. Quem lê esses livros fica fazendo perfeita idéia daquele território frigidíssimo, onde tudo é diferente da zona temperada em que moramos” (p. 1029).

“Hei de ler para vocês “As Aventuras de Huck”, menino levado da breca, e de seu companheiro Jim, um negro fugido que tinha idéias muito cômicas” (p. 1031).

“Tudo quanto você faz e diz, Emília, é logo espalhado, por que aquele tal sujeito vive tomando nota de tudo para botar em livros” (p. 1052).

Dom Quixote das Crianças:

“Emília estava na sala de Dona Benta, mexendo nos livros. Seu gosto era descobrir novidades – livros de figuras. Mas como fosse muito pequenina, só alcançava os da prateleira de baixo. Para alcançar os da segunda, tinha de trepar numa cadeira. E os da terceira e quarta, esses ela via com os olhos e lambia com a testa. Por isso mesmo eram os que mais a interessavam. Sobretudo os enormes” (p.895).

“(…) começou a folhear o livro. Que beleza! Estava cheio de enormes gravuras dum tal Gustave Doré, sujeito que sabia desenhar muito bem” (p. 896).

“Dom Quixote estava quieto dentro do livro, com sua espada, seu escudo, sua lança no cabido. Veio o Visconde com a escada. Ora, Dom Quixote não é certo da bola. Pensou que a escada fosse alguma asa de moinho de vento e o Visconde algum mágico – o tal mágico Freston. E atirou-se lá de cima da estante em cima dele” (p. 920).

“-Bolas para a natureza! – gritou a boneca – Para mim Dom Quixote não há de morrer. Não quero ouvir o resto da história. Até logo. Vou brincar com o Quindim e levo o Dom Quixote bem vivinho dentro da minha cabeça. Não sou urubu. Não gosto de carniça. Até logo” (p. 978).

“Por várias vezes Narizinho tentou contar a Emília a morte do cavaleiro da Mancha. Emília tapava os ouvidos:

-Morreu, nada! – dizia ela – Como morreu, se Dom Quixote é imortal?

Dona Benta ouvia aquilo e ficava pensativa...” (p.979).

Serões de Dona Benta:

“-Sinto um comichão no cérebro, disse Pedrinho. Quero saber coisas. Quero saber tudo quanto há no mundo...

-Muito fácil, meu filho – respondeu Dona Benta – A ciência está nos livros. Basta que os leia” (p. 07)

O Picapau Amarelo:

“O assanhamento da criançada subiu a 100 graus, que é o ponto de fervura da água. Ficaram todos borbulhando de alegria. Pedrinho disparou a fazer projetos de brincadeiras com Aladino e o Príncipe Codadade. Narizinho queria conversas de não acabar mais com Branca de Neve e a menina da Capinha Vermelha. Até o Visconde lambeu os beiços, ansioso por uma discussão científica com Mr. De La Fontaine, o famoso fabulista encontrado na viagem feita ao “País das Fábulas”” (p. 13).

“Que viessem todos – todos, todos, até o Barba Azul – mas com a condição de não invadirem o sítio, de não pularem a cerca. Eles ficaram para lá da cerca e ela e os netos ficaram para cá da cerca, nas velhas terras do Sítio” (p. 16).

“- Que coisa curiosa! – disse Narizinho – No mundo da Fábula ninguém morre duma vez. Peter Pan já venceu esse Gancho e o fez afogar-se no mar e ser engolido pelo jacaré – e depois disso o Capitão já nos apareceu lá em casa e agora vai aparecer novamente aqui...

-Se não for assim – explicou Branca – isto não seria nenhum país das maravilhas. O maravilhoso está justamente nisso...

-Foi também o que aconteceu para o Lobo que devorou a avó de Capinha. Morreu a machadadas, e no entanto, continua a viver e a farejar avós – como naquele dia lá no sítio” (p. 29).

“Era a primeira vez que viram diante de si um herói dos tempos heróicos da Grécia – sim, porque a Grécia teve tempos heróicos antes de ter tempos iguais aos de todos os outros países” (p. 31).

“O iate estava chegando. Pelo binóculo puderam ver várias maravilhas: as ninfas dos bosques, perseguidas pelos faunos tocadores de flauta, centauros belíssimos, metade do corpo homem, metade cavalo, em doidos galopes pelos campos...” (p. 54)

O Minotauro:

<p>“Tudo acertado, Dona Benta partiu com os meninos para a Grécia, a bordo de “O Beija Flor das Ondas” (p. 378).</p>
<p>“-(..) Nem vale a pena descer, vovó – disse Pedrinho – o verdadeiro é darmos daqui mesmo o mergulho no século de Péricles” (p. 383).</p> <p>“Todos concordaram e, fechando os olhos, fizeram ‘tchibum!’” Foram sair lá adiante, em plena Grécia de Péricles. Tudo mudou como por encanto. O porto ainda era o mesmo, mas estava coalhado de navios muito diferentes dos de hoje. Nada de chaminés fumacentas, só mastros, com muito cordame e velas branquinhas” (p. 384).</p>
<p>“Ao avistar-se com o grande homem que dera o nome ao século, Dona Benta sentiu as pernas moles. Que sonho! Ela, a humilde Dona Benta Encerrabodes de Oliveira, lá do Sítio do Picapau Amarelo, ali – ali no ano de 438 a. C., naquele pátio de mármore, diante do maior estadista da humanidade! ... Felizmente o hábito de viver no mundo das Maravilhas tinha-a deixado muito segura de si. Do contrário, nem ânimo de falar teria” (p. 390).</p>
<p>“-E para onde foram tais personagens? -Para as suas antigas moradas, evidentemente. Uns voltaram para os livros; outros, para o Oriente; outros, para a Grécia Antiga, donde tinham vindo” (p. 392).</p>
<p>“A ação do pó aspirado pelos três “penetradores” era muito semelhante à do clorofórmio. Eles perdiam a consciência e só acordavam quando atingiam o “tempo a visitar” (p. 413).</p>
<p>“Emília chamou a atenção de Pedrinho para um ponto. -Já reparou – disse ela – como a ciência fica uma coisa muito sem graça aqui na Grécia? Tudo cá é poesia – e a ciência é prosa” (p. 422).</p>
<p>“E tanto fez, tanto mexeu, que realizou a grande invenção. Construiu um aparelhinho muito simples, que pegava o som dum dado momento e o transmitia a outro momento do tempo, ainda que a separação fosse de séculos” (p. 427).</p>
<p>“Só o Visconde não se impressionava. De tanto mexer com a ciência, ficou de alminha completamente endurecida para as belezas do mundo” (p. 445).</p>

A Reforma da Natureza:

<p>“-Pois eu tenho uma idéia muito boa – disse Emília – Fazer o livro comestível.</p>

-Que idéia é essa?

-Muito simples. Em vez de impressos em papel de madeira, que só é comestível para o caruncho, eu faria os livros impressos em papel fabricado de trigo e muito bem temperado. A tinta será estudada pelos químicos – uma tinta que não faça mal para o estômago. O leitor vai lendo o livro e comendo as folhas, lê uma, rasga-a e come. Quando chega ao fim da leitura, está almoçado e jantado. Que tal?

A Rãzinha gostou tanto da idéia que até lambeu os beiços.

-Ótimo, Emília! Isso é mais que uma idéia-mãe. E cada capítulo do livro será feito com papel de um certo gosto. As primeiras páginas terão gosto de sopa; as seguintes terão gosto de salada, de assado, de arroz, de tutu de feijão com torresmos. As últimas serão as da sobremesa – gosto de manjar branco, de pudim de laranja, de doce de batata.

-E as folhas do índice – disse Emília – terão gosto de café – serão o cafezinho do leitor. Dizem que o livro é o pão do espírito. Por que também não ser pão do corpo? As vantagens seriam imensas. Poderiam ser vendidos nas padarias e confeitarias, ou entregues de manhã pelas carrocinhas, juntamente como pão e o leite.

-Nem precisa mais pão, Emília! O velho pão viraria livro. O Livro-Pão, o Pão-Livro! Quem souber ler, lê o livro e depois o come; quem não souber ler come-o só, sem ler. Desse modo o livro pode ter entrada em todas as casas, seja dos sábios, seja dos analfabetos. Otímíssima idéia, Emília! (p. 376)

“-Sim, Emília, esta idéia de livro comestível me parece ótima, um verdadeiro achado. Mas não para todos os livros. O bom é que haja um livro de papel e ao seu lado o livro comestível. Quem quiser compra um, quem quiser compra outro. As coisas novas jamais substituem inteiramente as coisas velhas” (p.360).

“-Vê, Emília? – disse Dona Benta – Nem todos os livros devem ser comestíveis, mas só os de importância secundária, meramente recreativos ou então os livros ruins. Um livro que não presta para ser livro, ao menos preste para ser comida” (p.360).

A Chave do Tamanho:

“Juquinha já lera nos livros a história do rinoceronte do Picapau Amarelo, de modo que ao ouvir falar em Quindim assanhou-se. Seu sonho sempre fora dar um passeio montado no tremendo paquiderme” (p. 302).

Os Doze Trabalhos de Hércules:

“Pedrinho explicou ao Visconde os seus planos de nova viagem pelos tempos heróicos da Grécia Antiga” (p. 1324).

“No terceiro dia pela manhã já tudo estava pronto para a partida. Pedrinho deu uma pitada de pó a cada um e contou: Um... Dois e... TRÊS! Na voz de Três, todos levaram ao nariz as pitadinhas e aspiraram-nas a um tempo. Sobreveio o *fium* e pronto. Instantes depois Pedrinho, o Visconde e Emília acordaram na Grécia Heróica, nas proximidades de Neméia” (p. 1327).

“-Isso mesmo – confirmou Emília – Foi vencida por Belerofonte, o qual, entretanto, não a matou bem matada. A Quimera sarou e virou um verdadeiro monstro doméstico” (p. 1342).

Histórias Diversas:

“Emília – O lenhador não o matou bem matado e o lobo reviveu outra vez com mais fome de velha ainda. Cheguei bem pertinho e vi no corpo dele os sinais das machadadas” (p. 95).

Conferências, Artigos e Crônicas:

Confissões Ingênuas:

“Algum tempo mais tarde recebi as obras de Nietzsche da tradução de Henry Albert – e mergulhei no filósofo alemão. Foi a maior bebedeira da minha vida. Aquele pensamento terrivelmente libertador intoxicou-me” (p. 91).

Eu Tomo Sol:

“Há muitas maneiras de ler. Talvez que a mais profunda seja a de quem verte um livro para outra língua. O tradutor é um escafandrista. Mergulha na obra como num mar; impregna-se dum pensamento concretizado de um certo modo – o estilo do autor – e lentamente o vai moldando no barro de outro idioma, para que a obra não admita fronteiras. Sem esses abnegados trabalhadores, a literatura ficaria restrita a pátrias, condenada a limites muito mais estreitos do que os permitidos pela sua potencialidade. O homem de uma só língua, que entra na biblioteca e pode ler o *Banquete* de Platão, os pensamentos de Confúcio, os *Anais* de Tácito, a *Viagem Sentimental* de Sterne, o *Fígaro* de Beaumarchais, a *Guerra e Paz* de Tostoi, o *D. Quixote*, o *Coração* de Amicis, o *Fausto* e tanta coisa, admira autores mas não tem uma palavra para a formiga humílima – o tradutor – graças à qual aquelas obras lhe caíram ao alcance. Para o tradutor, não haverá nunca remuneração econômica, nem glória, nem sequer gratidão dos homens; só há insultos quando não faz o trabalho perfeito. Não obstante, a

coisa suprema do mundo mental: a universalização do pensamento – é obra deles” (p. 96).

Negrinha:

“Havia eu lido esse formoso conto e ficara com os tipos gravados em relevo na memória, tanta nitidez dera à pintura o autor” (p. 125).

“Somos Todos nós uns museus de tipos apanhados na rua ou colhidos na literatura. Museus classificados, com salas disto e daquilo” (p. 125).

A Barca de Gleyre:

“Leio, leio interminavelmente. Meus olhos já estão cansados. Lamartine me faz ver a Revolução Francesa, com Mirabeau, Theroigne de Mirecourt, Lafayette e o resto” (p.40).

“Farto de Zola, pulo de Michelet na sua visão da Índia primitiva, ele começa bem mas entusiasma-se a ponto de dar pinotes; e eu, assustado, fecho o livro – fecho a boca de Michelet” (p. 41).

“(…) só leio o que me agrada, e só quando estou com apetite” / “Ler e comer, só quando há apetite; fora daí é uma insuportável *corvée*” (p. 48).

“Ler é coisa penosa; temos de mastigar, insalivar e engolir – e que grande tolice comer palha! Alimentemo-nos dos Sumos – os Balzacs, os Shakespeares, os Nietzsches, os Bains, os Stuart Mills” (p. 120).

“Mas quero contos como os de Maupassant ou Kipling, contos concentrados em que haja drama ou que deixem entrever os dramas. Contos com perspectivas. Contos que façam interromper a leitura e olhar para uma mosca invisível, com olhos grandes, parados. Contos-estopins, deflagradores das coisas, das idéias, das imagens, dos desejos, de tudo quanto exista informe e sem expressão dentro do leitor. E contos que ele possa resumir e contar a um amigo – e que interesse a esse amigo” (p. 244).

“Conheces Balzac? Se não leste o Lys posso afirmar que não, porque é ali que Balzac assume as proporções desmarcadas dum Shakespeare do romance. A princípio me souo entediante e falsa a sua maneira de tratar o assunto; mas, breve, reconsiderando e mudando o sistema de ler – lendo-o como o fanático lê uma encíclica e não como nós lemos um romance, a voar de idéia em idéia dentro do carro do estilo – lendo e

pensando, lendo devagar, lendo palavra por palavra, frase por frase, cheguei a lê-lo de um novo modo: ler admirando, ler com êxtase, ler com espanto, ler bebendo as frases com o terror sagrado da beata que ingere a hóstia” (p.215).

“Meu entusiasmo é tanto que só tenho um conselho a dar-te: Lê o *Lírio no Vale* e depois varre da tua cabeça o alfabeto, para que nunca mais nenhum livro venha a profanar essa leitura suprema e última. Lê o *Lírio*, Rangel, e morre. Lê o *Lírio* e suicida-te, Rangel. Se não tens aí, posso mandar-te um exemplar – e junto um revolver” (p. 216).

“A forma de Silvio Romero e de outros nortistas, Rodolfo Teófilo, Manuel Bonfim, etc, lembra-me uma estrada de rodagem sem pavimentação, toda cheia de buracos e pedras, e difícil de caminhar a cavalo – porque ler é ir o pensamento a cavalo na impressão visual e outras. Machado de Assis me dá a idéia de estrada de macadam onde nosso cavalo galopa tão maciamente que nem mais atentamos na estrada. Nos outros, não tiramos os olhos na estrada, tais os perigos e a buaqueira – e como há de ver a paisagem marginal quem vai de olhos pregados no chão? O mau português mata a maior idéia, e a boa forma até duma imbecilidade faz uma jóia” (p. 223).

“Queres descrever tudo, quando o certo é apenas sugerir – é dar um rápido relevo de estereoscópio com meia dúzia de pinceladas rápidas e manhosas. Pinceladas carrapicho, nas quais se enganchem as reminiscências do leitor. Forçamo-lo assim a colaborar conosco – ele vê mil coisas que não dissemos, mas que com os nossos carrapichos soubemos acordar dentro dele” (p. 14).

“Isso mostra como a extrema sobriedade, quando hábil, desentranha maravilhas na imaginação do leitor – e o tolo as vai atribuindo ao romancista esperto. Em suma, o caso é de esperteza, como nas fábulas do Jabuti. Fazer que o leitor puxe o carro sem perceber. Arte é isso só” (p. 14).

“Que importa que a massa não nos entenda? À massa compete admirar. O entender é só das minorias. Atenta nesse belo clarão de Fialho: “Tomou as mãos do agonizante, um mármore molhado” A minoria entrepara, atônica com a beleza. A maioria não para, passa, mas admira, porque não entendeu – o ininteligível é o supremo pasmo das multidões” (p. 51).

“O público anda farto de psicologia e de descritivo – a mania dos nossos romancistas atuais – e é a razão de deixá-los às moscas” (p. 128).

“O fim visado num romance ou conto deve ser o máximo de impressão no leitor com o mínimo de meios” (p. 137).

“Tenho mais fé em contos do que em romance, porque a preguiça nacional aumenta e o conto é mais curto” (p. 206).

<p>“Vai traduzindo os outros contos shakesperianos, em linguagem bem simples, sempre na ordem direta e com toda a liberdade. Não te amarras ao original em matéria de forma – só em matéria de fundo” (p. 232).</p>
<p>“O nosso sistema não é esperar que o leitor venha; vamos onde ele está, como o caçador. Perseguiamos a caça. Fazemos o livro cair no nariz de todos os possíveis leitores desta terra. Não nos limitemos às capitais, como os velhos editores. Afundamos por quanta biboca existe” (p. 239).</p>
<p>“A vendagem de livros tem caído; todos os livreiros se queixam – mas o público tem razão. Cambio infame, aperto geral, vida cara. Não há sobra nos orçamentos para a compra dessa absoluta inutilidade chamada “livro”. <i>Primo vivere</i>” (p. 260).</p>
<p>“Estamos refreando as edições literárias para a intensificação das escolares. O negócio é o didático. Todas as editoras começam com a literatura geral e por fim se fecham na didática” (p. 260).</p>
<p>“Isso de tradução é uma eterna lástima. Alguns de meus contos aparecidos em revistas de Buenos Aires são até de irritar. E pelo que fazem nos meus contos, imagino a borracheira em que os lusitanos terão transformado as centenas de obras internacionais que traduziram” (p. 266).</p>
<p>“Sabe até o que quero? Verter a <i>Menina e Moça</i> ou <i>Saudades</i> do velho Bernardim Ribeiro, em língua quase atual. Fiz uma parte, que já dei a imprimir. Depois te mostrarei. Aquilo está já muito recuado, muito antiquado, mas se pusermos mais perto, em língua, não digo de hoje, mas de pouco antes de Herculano, fica uma delícia” (p. 268).</p>
<p>“Já concluí a semi-desarcaização de Bernardim Ribeiro, mas coisa tão leve que o leitor nem sente. Nada se perdeu da originalidade daquele homem. De ilegível que era, ficou delicioso de ler-se. Fiz a experiência ontem em casa, com as provas. Purezinha, sempre tão exigente, leu-o com encanto. Só agora, Rangel, vai o Bernardim popularizar-se no Brasil” (p. 268).</p>
<p>“E também farás para a coleção infantil coisa tua, original. Lembra-te que os leitores vão ser todos os Nelos deste país e escreve como se estivesse escrevendo para o teu. Estou a examinar os contos de Grimm dados pelo Garnier. Pobres crianças brasileiras! Que traduções galegas! Temos de refazer tudo isso – abasileirar a linguagem” (p. 275).</p>
<p>“Andas com tempo disponível? Estou precisando de um <i>D. Quixote</i> para as crianças, mais correntio e mais em língua de terra que as edições do Garnier e dos portugueses.</p>

Preciso do <i>D. Quixote</i> , do <i>Gulliver</i> , do <i>Robinson</i> , do diabo!” (p. 276).
“O público prefere ler coisas de condes, duques, príncipes, reis e magnatas, em vez de aventuras e vidinhas miseráveis...” (p. 298).
“Editar é fazer psicologia comercial” (p. 299).
“Tenho empregado as manhãs a traduzir, e num galope. Imagine só a batelada de janeiro até hoje: Grimm, Andersen, Perrault, <i>Contos</i> de Conan Doyle, <i>O Homem Invisível</i> de Wells e <i>Pollyana Moça</i> , <i>O Livro da Jungle</i> ” (p.327).
“Gosto imenso de traduzir certos autores. É uma viagem por um estilo” (p. 327).
“Ando a fiscalizar as traduções para Otales, e bom dinheiro perde ele com essa fiscalização. Mas, faça-se-lhe justiça: perde-o com prazer. Prefere perder dinheiro a enfiar no público uma tradução que eu condene. Que outro editor faz isso? Já perdeu assim mais de vinte contos este ano. E o público enguliria do mesmo modo todas as infâmias condenadas, porque o público é o maior boeiro do mundo. Eu às vezes até me revoltado de dar à bola em certos trechos de difícil tradução, ao lembrar-me do que é a medida do publico. Mas sou visceralmente honesto na minha literatura. Duvide quem quiser dessa honestidade. Eu não duvido. Nem você” (p. 328).
“A tradução é minha pinga. Traduzo como o bêbedo bebe: para esquecer, para atordoar. Enquanto traduzo, não penso na sabotagem do petróleo” (p. 334).
“Tenho estado, todo esse tempo, privado de leitura – e que falta me faz! A civilização me faz um “animal que lê”, como o porco é um animal que come – e dois meses já sem literatura me vem deixando estranhamente faminto” (p. 383).

América:

“Um país se faz com homens e livros” (p. 45).
“Nos livros está fixada toda a experiência humana. É por meio deles que os avanços do espírito se perpetuam. 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”” (p. 45).
“Mr. Slang certa vez me disse que o homem só tinha duas criações: a invenção do alfabeto e a descoberta do fogo. O alfabeto permitiu o acúmulo da experiência individual; e o fogo abriu caminho para a dominação da natureza” (p. 46).

“E que é a biblioteca em si senão um livro – e o primeiro a ser consultado? A única diferença está em que não é um livro de papel. Não está lendo mil coisas nestes mármorem? Acho que a biblioteca foi o primeiro grande livro compilado pela América. Só tem um defeito: para que possamos ler é mister haveremos lido alguns dos livros de papel que estão cá dentro. Sem isso limitamo-nos a vê-lo” (p. 49).

“Não há ali regulamento estragador do prazer do consulente; ou então o regulamento é feito de modo a coincidir com os impulsos naturais da criança que entra: - “fossar” na imensidão de livros, sem atender a mais nada além da sua natural curiosidade e irrequietismo” (p. 212).

“O prazer das crianças é ali intenso, porque podem mexer à vontade. O “não faça isso, não bula nisso” não existe “” (p. 213).

Cidades Mortas:

“Josefa tem um maravilhoso paladar quituteiro. Seus tutus com torresmo, o picadinho que ela faz, as moquecas!... São puríssimas obras de arte capazes de rematar de inveja o próprio Vatel, se Vatel acaso ressuscitasse. Pois bem: o mesmo gênio que a Zefa demonstra na confecção de uma obra prima culinária, revela-o no julgamento das coisas da literatura. Tem um faro que não falha do rato, o qual entre cem queijos escolhe sempre o melhor. Por esta razão, quando me sinto em dúvidas apelo para o seu juízo instintivo, e acato-lhe a sentença como emanada da própria Minerva.

-”Então, Zefa? Insisti.

Ela refranziu os lábios num muxoxo.

-“Não fede, nem cheira, disse; é virado de feijão velho remexido com farinha mal torrada. Falta sal, tem gordura demais – parece comida feita por menina da Escola Normal, concluiu, com sorriso de veterano ao ouvir falar em proezas de recruta.

-“Mas Zefa, que diz o homem, afinal de contas?

-“Não diz nada, engrola, engrola, vai p’ra lá, vem p’ra cá e a gente fica na mesma” (p. 66).

“Penso como você, Josefa. Quero conto que conte coisas, conto donde eu saia podendo contar a um amigo o que aconteceu: como o fulano morreu, se a menina casou, se o mau foi enforcado ou não” (p. 66).

“-Excelencia! De acordo com as sábias ordens de V. Excia, venho comunicar a V. Excia, que se acha pronta a edição do relatório sobre o Papalvum.

-Que papalvo? Que relatório? Inquiriu o ministro, deslembado.

-O que V. Excia. me incumbiu de escrever.

- Quando?

-Haverá dois anos.

-Não me recordo, mas é mesmo. Mande a papelada para o forno de incineração da Casa da Moeda.

Sizenando abriu a maior boca deste mundo. Compreendendo aquela estuporação, o ministro sorriu.

-Então? Que queria que eu fizesse de cinco mil exemplares de um relatório sobre a Beldroega? Que pusesse à venda? Ninguém compraria. Que distribuísse grátis? Ninguém o aceitaria. Se é assim, se sempre foi assim, se sempre será assim com todas as publicações deste ministério, o mais prático é passar a edição diretamente da topografia ao forno. Isso evitará a maçada de nos preocuparmos com ela e de termos por aí a atravancar os arquivos. Não acha V. que é o mais razoável? Retire o que quiser e forno com o resto.

-E depois que devo fazer? Indagou Sizenando, ainda tonto com o expeditismo ministerial.

-Escrever outro relatório, respondeu sem vacilar o ministro.

-Para ser queimado novamente? Atreveu-se a murmurar o poeta – inspetor.

-Está claro, homem! Para que diabo despendeu o governo tanto dinheiro na montagem do forno?” (p. 137).

Onda Verde:

“A novela popular pelo sistema antigo, quer em folhetins de jornais, quer em brochuras baratas, está quase morta entre nós, onde, aliás, nunca teve grande desenvolvimento graças ao nosso fantástico analfabetismo. A proporção nas capitais e no interior do país entre a novela vista e lida será, talvez, de uma para mil. E a inclinação da balança favorável à novela vista cresce constantemente.

Só no Estado de São Paulo existem cerca de 300 “salas de leitura” dedicadas exclusivamente à novelística cinematográfica. E todas se enchem à noite, ao passo que as salas de leitura dos grêmios literário, recreativos e dançantes, ou das bibliotecas municipais, vivem às moscas” (p. 19).

“Os velhos são livros vivos compostos pela vida. Nem sempre interessantes, ali. Uns tornam-se ilegíveis, com os melhores capítulos arruinados pela traça da memória. Outros são tediosos como os velhos negociantes – livros que não passam de simples borradores. Outros são vazios, resumidos que têm o viver no insulso trípico do – comeu, casou, procriou. Mas um velho soldado é sempre um livro interessante, rico em incidentes, pitoresco e não raro heróico” (p. 36).

“Entre comprar livros e lê-los vai alguma diferença” (p. 83).

“O menino aprende a ler na escola e lê em aula, à força, os horrorosos livros de leitura didática que os industriais do gênero impingem nos governos. Coisas soporíferas, leituras cívicas, fastidiosas patriotices, Tiradentes, bandeirantes, Henrique Dias, etc.

Aprende assim a detestar a pátria, sinônimo de seca, e a considerar a leitura como um instrumento de suplício” (p. 84).

“A pátria pedagógica, as coisas da pátria pedagógica, a ininterrupta amolação duma pátria de fancaria empedagogada em estilo melodramático, e embutida a martelo num cérebro pueril que sonha acordado e, fundamentalmente imaginativo, só pede ficção, contos de fada, histórias de anõezinhos maravilhosos, ”mil e uma noites” em suma, apenas consegue uma coisa: fazer considerar a abstração “pátria” como um castigo de pior espécie. Mais tarde, passam eles! E estão vendendo, estão traindo, por espírito de vingança, e essa pátria desagradável, maçadora, secante, que lhes encruou os melhores dias infantis.

Além disso, sai o menino de escola com esta noção curiosíssima, embora lógica: a leitura é um mal; o livro, um inimigo; não ler coisa alguma é o maior encanto da existência” (p. 85).

“E, despertando para um mundo novo, ei-lo à caça de livros e a mergulhar-se em quantos encontra, em procura de pão para a libido – o pão básico, o pão fundamental do homem” (p. 85).

“Para o resto o nosso povo ainda é colono. E assim será enquanto a literatura for entre nós planta e estufa – desabrochada em flores como as quer a elite, e enquanto a pedagogia for a arte de secar as crianças com o didatismo cívico, criando, logicamente, o irreduzível horror à leitura que caracteriza o brasileiro” (p. 88).

O Presidente Negro:

“Eu lera em criança um romance de Júlio Verne, *Vinte Mil Léguas Submarinas*, e aquele gabinete misterioso logo me evocou várias gravuras representando os aposentos reservados ao Capitão Nemo” (p. 142).

Na Antevéspera:

“Nada mais elementar que a instrução e a higiene. Se o Brasil é analfabeto e doente, conseqüência é isso exclusivamente de sua pobreza. Nas zonas que se vão enriquecendo, a instrução cresce por si, automaticamente, e o índice de saúde avulta” (p. 37).

“A reclusão é uma singela reveladora da alma humana! Revela-a, sobretudo, a si própria. E Santelmo que, cá fora, livre, jamais teve olhos para bichinhos, na prisão enterneceu-se com uma simples mariposa; viu nela uma companheira e compreendeu

um pouco do universo” (p. 86).
“Há lembranças da meninice que jamais se apagam do cérebro adulto, mesmo quando esse receptor de impressões não consegue, por fraqueza senil, reter as da véspera” (p. 91).
“Ora, se este tempo de bonde, em regra perdido a olhar com displicência o desfile das casas margeantes, fosse empregado na leitura, que grandes leitores não seriam os cariocas e que ótimo negócio o dos livrinhos” (p. 103).
“Do centro à Tijuca, a ler, dura a viagem de cinco minutos, se o livro é bom, ou quinze, se medíocre. A olhar as casas parvoamente, como se fossem palácios, dura horas” (p. 103).
“Somem-se as barreiras do espaço e do tempo. Com a mesma facilidade com que pulamos do Rio à Grécia, e lá assistimos a greve de mulheres contra o ardor dos maridos contada por Aristófanes, saltamos do dia de hoje ao século dezoito e ouvimos Mme. de Sivigné a história da morte de Vatel...” (p. 105).
“A eterna queixa dos nossos autores, de que não são lidos, vem disso – dessa anomalia que eles não percebem. O público não os lê porque não lhes entende nem as idéias nem a língua. Têm eles que contentar-se com um escol muito reduzido de leitores também educados à francesa, os quais em regra preferem ir logo às fontes, aos franceses de lá, aos Anatoles e Verlaines” (p. 113).
“Feliz circunstância me permitiu examinar em provas um livro que é um livro. Para que um livro seja um livro não basta possuir a forma de livro, nem recheiar-se de frases compostas segundo a arte do bem escrever, e impressas de acordo com a boa técnica de Elzevires. Há que dizer algo novo, encerrar uma boa idéia, desenvolvida ou em germen, dessas que valem por empuxões de bom pulso na sonolenta carreira da rotina” (p. 139).
“A interpretação literária é o que há demais profícuo na aproximação dos povos. Só ela suprime as muralhas que a estupidez dos governos ergue. Só ela demonstra que somos todos irmãos no mundo, com as mesmas vísceras, os mesmos defeitos, os mesmos ideais” (p. 164).
“Grande serviço, pois, prestam aos povos esses homens beneméritos que trabalham na difusão da literatura alheia em seus próprios países” (p. 165).
“Mas o nosso descaso é imenso. Nenhuma livraria do Rio, por exemplo, tem à venda essa revista da América Latina. Por que? Não há procura. Estupidificados pelo estado de sítio crônico, parece que um desalento nos ganhou a todos, um desânimo de tudo, uma indiferença do chim” (p. 165).

“Como todo mundo sabe, o livro é o causador de todas as desgraças que derrancam o homem moderno. Antes que Gutemberg inventasse o meio de pôr o livro ao alcance de toda a gente, a vida do homem no mundo era edênica” (p. 167).

“O Livro multiplicou-se e envenenou a humanidade com a “doença que abre os olhos”” (p. 168).

“E neste andar chegamos ao objetivo visado: tornar o livro só acessível aos ricos, gente comodista que não faz revoluções porque para eles tudo corre pelo melhor, no melhor dos mundos possíveis. No dia em que o livro for de vez arredado das mãos da plebe, a vitória republicana estará perfeita” (p. 169).

“País novo que somos, é mister que tudo se faça para que jamais prolifere aqui a estirpe maldita dos que duvidam. E o meio é esse: taxar ainda mais o livro, favorecer ainda mais o protecionismo à indústria editora da metrópole contra a sua rival na colônia” (p. 171).

O Escândalo do Petróleo e do Ferro:

“Há mais de um quarto de século, um menino de 20 anos, filho do norte, lançou um livro de gênio – caótico, meio ciência, meio hino divinatório, o mais profundo grito d’alma do seu tempo e o menos ouvido e compreendido. Considerado “louco”, foi perseguido, difamado, escorraçado da sua terra. Mas suas palavras ficaram” (p. 03).

Literatura do Minarete:

“O Japão é, também como a Grécia e a Grã-Bretanha, um punhado de ilhas; tem, como elas, uma feição própria, especial, inconfundível: os agentes naturais reagem nele segundo leis que não são idênticas às do resto do mundo; a formação geológica apresenta características especiais, o sistema vulcânico, a mesologia marítima, o ambiente em função de correntes peculiares à zona totalizam-se no que se chama genericamente o meio nipônico. O japonês surge dele como um produto incoercível; como uma civilização própria; um pensamento próprio; uma arte própria. A poesia, como o mais, traz o estigma dessa poderosa individualização” (p. 260).

“Mas que irrisão traduzir a poesia japonesa! Ela fica para nós reduzida à mísera condição duma flor de ameixa empalhada; perde o perfume, a forma e a cor, a deliciosa cor local” (p. 264).

Mr. Slang e o Brasil:

“-Não acompanhou o debate do caso pelos jornais? Pois o governo mantém o papel para livros taxado com impostos equivalente a 170% sobre o custo.
 -Que horror, meu Deus!
 -Mais que a seda. A seda paga de 80 a 100%.
 -È impossível! Exclamei atônito. É um crime, isso!
 -E fez mais, meu caro. Deu entrada franca de direitos aos livros impressos em Portugal. Quer dizer: criou um protecionismo às avessas – favores à indústria de lá contra a similar de cá.
 -Impossível!...
 -Essa taxa tornou o livro tão caro como a fruta, e hoje só os ricos podem ler” (p. 94).

Opiniões:

“A cultura se faz por meio do livro. O livro se faz com papel. Carregar de taxas o papel é asfixiar o livro. Asfixiar o livro é matar a cultura” (p. 165).

“Começa onerando proibitivamente a entrada de papel próprio para livros, em taxas que vão até 800 réis o quilo, um puro absurdo. Depois abre a porta ao livro estrangeiro, ou impresso fora. Resume-se assim o seu critério: papel em branco para ser impresso aqui: proibido; papel impresso fora, sob forma de livros e outras: isenção completa. Torna-se impossível a concorrência. Que editor fará livros em oficinas nacionais, se fazendo-os em oficinas estrangeiras ganha só no papel até 800 réis o quilo! Morre a indústria do livro nacional, positivamente, e morre por mãos dos homens a quem o povo confiou implicitamente a missão de fomentá-la” (p. 165).

“Vítimas da incultura, pobres por incultura, doentes por incultura, mal governados por incultura, o meio único de nos arrancarmos ao atoleiro é a cultura. Como, pois cerceá-la, torcendo o pescoço ao instrumento de cultura que é o livro” (p. 167).

“Os livros nacionais são caros e mal feitos. Nosso aparelhamento gráfico, além de atrasado e deficiente, não tem a manobrá-lo o operário técnico à moda européia, treinado no ofício de pais e filhos, especializadíssimo, capaz do apuro de linha e tom que é mister” (p. 181).

“Mais baratos, mais bem feitos, veículos de literaturas mais ricas, não há razão para prejudicar o livro estrangeiro com a concorrência dos nossos livrinhos capengas, dentro de cujas páginas chora de fome e frio a literatura em cueiros que uns tantos idealistas se empenham em aleitar” (p. 182).

“O livro é um mal. Envenena o escol e azeda o povo. Inocula os germes da revolução”

(p. 183).
“Livres do livro nacional, comemoraremos o Centenário da Independência com a indigestão dos livros portugueses e franceses, senhores absoluto do mercado” (p. 185).
“A indústria do livro deixou de constituir negócio dos que tentam os homens detentores do capital. Dos poucos editores existentes, uns se restringiram ao livro escolar, de consumo forçado; outros cortaram fundo na publicação de obras novas, agindo com grandes cautelas e só dando a público o que lhes parecia de absoluta segurança” (p. 188).
“Autor que surja de originais debaixo do braço às portas de um dos raríssimos editores sobreviventes, só falta ser recebido a tiro. Propor a um editor a publicação de um livro significa propor negócio que cheira a facada – e o editor apita, como é natural. As escassas edições que ainda saem, em regra por conta dos autores, além de extremamente exíguas de tiragem são postas à venda por preços de espantar freguês” (p. 189).
“E estruge o clamor: o povo não lê, o brasileiro tem horror ao livro. Está errado. O povo não lê porque não pode ler, porque está impedido, proibido de ler” (p. 190).
“O nosso povo não é dos mais amigos da leitura. Herança. O luso, sabemos, é de muito pouco ler. O tupinambá não consta que lesse. O negro, idem. Já assim hereditariamente avesso ao livro, muito lógico que nosso povo haja deixado perecer a sua indústria quando os produtos dela se lhe tornaram inacessíveis á bolsa” (p. 195).

Cartas Escolhidas:

“É pena que a literatura não seja mercadoria aqui entre nós, porque nós que não sabemos cavar com a enxada, nem temos balcão, vemos a única produção de que somos capaz, dar menos resultado que o arroz, o milho, o toucinho”(p. 105).
“Recebi o Bocatorta. Meti-o na bigorna e refundi-o completamente de modo a torná-lo apresentável aos leitores da Rev. do Brasil. O raio do negro vai espantar os nervosos leitores da dita” (p. 153).
“Imagina tu que o capital social da grande empresa é só de 50 contos, no entanto as 20.000 gramáticas que vendemos este mês, só elas, nos dão um líquido de 55” (p. 178).
“V. Exa. Sabe que o Brasil vive atolado até as orelhas na ignorância, como sabe que só um instrumento existe capaz de contrabater a ignorância – o livro. Mas o livro no

Brasil é vítima de uma verdadeira perseguição, dando até a entender que o Estado é contrário à sua expansão e o considera perigoso. Hoje o livro só é acessível às classes ricas, e no andar em que vai, nem elas, acabando por figurar nas vitrines das casas de jóias, como objetos de luxo” (p. 194).

“Mas não fica aí a guerra fiscal contra a cultura. Há mais. Há um regime de protecionismo às avessas que sufoca a nossa indústria editora. As taxas são estabelecidas de modo a proteger a indústria editora de fora contra a indústria editora nacional. Se o livro vem feito de fora, paga metade do imposto e recai sobre o papel, e não paga absolutamente nada se vem feito de Portugal!” (p. 195).

“O livro sobe; sobem os preços dos livros escolares. A saída diminui. O Brasil convence-se de que há uma conspiração para que ele não aprenda a ler” (p. 196).

“Vou acompanhando pelo *Times* a marcha da conferência e mais uma vez convencido de que D. Quixote não morreu nem morrerá nunca” (p. 225).

“O segredo de escrever bem está aí. O leitor é um túnel. O escritor tem de atravessá-lo com o seu comboio de idéias. Se as idéias não vão na ordem prescrita por Brisbane, uma depois da outra, uma bem engatadinha na outra, fica na porta do túnel um bolo de *freight cars* que não passa, que não entra, está entendendo?

Você, exuberante que é, demasiado rica em idéias, amontoa-as em excesso na mesma frase – embolota-as, encaroça-as, esquecida que está levando-as a atravessar um túnel escuro, úmido, apático, e geralmente estúpido. Se V. pretende escrever para V. mesma, então está ótimo, porque, como mãe das idéias, todas se te apresentarão claras como são claros e louros até os filhinhos pigmentosos das mães pretas. Mas se pretende levar comboios de idéias (contos) através do túnel escuro chamado leitor, então tem que mudar de tática e seguir o conselho de Brisbane. Sabe quem é ele? O maior jornalista americano, o mais lido, o mais bem pago. Por que? Porque fez essa miríflia descoberta de que o leitor é um túnel escuro” (p. 67).

“Como as crianças de hoje vão tendo o que ler. No meu tempo de menino consegui reunir tudo quanto havia no mercado: três livros de Laemmert, adaptados por um Jansen Muller, e dois álbuns de cenas coloridas – *O menino Verde* e *João Felpudo*. Hoje os pais já tonteiam na escolha, e agora contam com mais um produtor de primeira classe e seguríssimo na pontaria. E eu sinto-me felicíssimo por que fui quem loteou e abriu para o público os terrenos da Cidade Infantil do Picapau Amarelo” (p. 120).

“Traduzir é transpor um pensamento expresso na língua do autor por meio dum correlativo expresso na língua do tradutor. E para isso a condição básica é que o tradutor maneje sua língua com a correção e elegância que a apresentação tipográfica diante do que público exige” (p. 121).

“Na minha idade, um homem já muito lido pouco lê – só lê as coisas realmente boas. E

seu livrinho de contos tomou-me na primeira página e levou-me dum arranco até a ultima. Só tem um defeito, e grave: ser muito breve. Livros assim deviam ter sempre 500 ou 600 páginas...” (p.130)

“A tradução de fidelidade literal, isto é, de fidelidade à forma literária em que, dentro da sua língua, o autor expressou o seu pensamento, trai e mata a obra traduzida. O bom tradutor deve dizer exatamente a mesma coisa que o autor diz, mas dentro da sua língua, dentro da sua forma literária; só assim estará realmente traduzindo o que importa; a idéia, o pensamento do autor. Quem procura traduzir a forma do autor não faz tradução – faz uma horrível coisa chamada transliteração, e torna-se ininteligível” (p. 147).

“E eu, meu caro, estou atracado com a revisão duma coisa enorme: as OBRAS COMPLETAS DE MONTEIRO LOBATO. Consta de 30 volumes com mais de 300 págs. em média, ou um total de 10.000 páginas ao todo. Abrange o que escrevi para adultos e o que escrevi para as crianças. Tudo encadernadinho para vender em bloco por mil cruzeiros – como faz o Jackson com o “Tesouro da Juventude” e o mais. Exploração do público, em suma” (p. 165).

“Teu livrinho possui o mérito supremo: prender vivamente a atenção do leitor. Quem nele pega só larga no fim. Por que? Porque há nele sinceridade. O que mata os livros é a atitude, isto é, artificialismo. Quem foge desta tuberculose da literatura, sara e vence. Vencer para um escritor é ser lido com vivo interesse” (p. 170).

“Parece incrível, mas a vida literária no Brasil, de 15 a 25, girou em redor de mim e da minha editora. Pelas cartas verás isso. Não havia quem não me procurasse, e eu ia lançando nomes e mais nomes novos, depois de haver aberto o país inteiro à entrada de livros” (p. 189).

“Na minha idade a gente mede o valor global dum livro pelo grau de legibilidade; se agarramos o livro e vamos até o fim – é bom. Como uma coisa qualquer de comer, se comemos com gosto e todinha, é boa, é ótima. E quando não é boa, você sabe o que acontece: a coisa não entra, a nossa garganta se fecha – e se a ingerimos à força temos indigestão” (p. 223).

“Os escritores são grandes e interessantes vistos através de suas obras. De perto, nas pessoas meu Deus! São como bestas e vulgares!” (p. 238).

“Faça o livro. Se sair coisa que te leve à prisão, terás escrito uma obra-prima e abalarás a consciência nacional. Se sair coisa que te leve à Academia de Letras Baiana (há disso aí?) ou à Academia Brasileira, só te restará um caminho: o de Judas: o enforcamento num pé de couve. Por que será fracasso dos redondos” (p. 256).

Prefácios e Entrevistas:

“Eu levava idéias novas para o negócio editorial. Naquele tempo, 1918, existiam em todo o país apenas umas trinta e poucas livrarias que distribuíam edições da Garnier, da Francisco Alves e dos livros franceses. Comecei, então, a recolher endereços em todo o Brasil. Cavalheiros que eram apenas proprietários de pequenos armazéns do interior, papeleiros, farmacêuticos, todos começaram a receber uma longa circular nossa onde eu fazia uma proposta encantadora: “Sou editor, dono de uma editora. Quero que o senhor seja o representante da minha firma aí na cidade. O senhor receberá de cada edição da minha casa tantos exemplares. Por exemplar vendido, o senhor terá trinta por cento. Se não vender nada dentro de um certo prazo, o senhor me devolverá os livros. Como o senhor vê, é um esplendido negócio, pois o senhor não poderá ter prejuízo”” (p. 158).

“Tudo mais dali por diante foi feito com o lucro dos livros. O dinheiro pingava diariamente, vindo dos lugares mais distantes. Só a edição inicial de “Narizinho” nos deu, em oito meses, um lucro líquido de um cem contos. E olhe que o livro era vendido a 2\$500! O negócio cresceu tão vertiginosamente que a firma Monteiro Lobato e Cia, que era eu e meu companheiro Octalles Marcondes, teve que transformar-se em uma sociedade anônima, fortemente capitalizada” (p. 159).

“Quer vender também uma coisa chamada “livro”? Vossa senhoria não precisa inteirar-se do que essa coisa é. É um artigo comercial como qualquer outro, batata, querosene ou bacalhau” (p. 191).

“Quem escreve para endeusar os poderosos do dia, vive regaladamente do que escreve. E também vive do que escreve quem escreve como o povo quer que o escritor escreva” (p. 205).

“No dia em que tivermos um autor que escreva para o mundo, em vez de escrever apenas para um pedacinho de mundo, nesse dia teremos o prêmio Nobel” (p.222).

“Aranjamos desenhistas para substituir as monótonas “capas tipográficas” pelas capas desenhadas – moda que pegou e ainda perdura. Os balcões das livrarias encheram-se de livros com capas berrantes, vivamente coloridas, em contraste com a monotonia das eternas capas amarelas das brochuras francesas” (p. 255).

“Nosso gosto era lançar nomes novos, exatamente o contrário dos velhos editores que só queriam saber de “consagrados””(p. 255).

“Com a idade perde-se a vontade de ler. O velho fica exigente. Só se interessa por coisas ótimas. Por que o livro é como uma mulher. Quando é moço, qualquer criatura de saia impressiona. A mocidade gasta carinhos com prodigalidade. É aquela exuberância das glanduras... Mas na velhice, época em que se faz rigorosas seleções, só

as damas indiscutivelmente belas merecem atenção. Assim com o livro: na juventude, qualquer um serve; lê-se, nesse tempo, confusamente, a torto e direito. Porém, quando os anos chegam, só mesmo papafina” (p. 288).

“Se o pobre não pode comprar sequer seu feijão com arroz, como poderá adquirir livros?” (p. 289).

Mundo da Lua:

“Recordando minha vida colegial, vejo quão pouco os mestres contribuíram para a formação do meu espírito. No entanto, a Julio Verne todo um mundo de coisas eu devo! E a Robinson? Falaram-me à imaginação, despertaram-me a curiosidade – e o resto se fez por si” (p. 08).

“No futuro, a obra literária será apresentada sob forma de essências em frasquinhos ou de alguma especial eletricidade acumulada em bobinas. Sorvendo a essência ou pondo-lhe em contato com o fluído, o leitor terá, desdobrado na tela da imaginação, o romance que o autor enfrascou ou acumulou, e sentirá as mesmas emoções que o romancista sentiu” (p. 29).

“Os nomes que vimos pela primeira vez como tradutores perdem o prestígio quando os vemos como autores. Há em nós a vaga impressão de que quem traduz não pode criar” (p. 50).

Fragmentos:

“A tradução literal, isto é, de absoluta fidelidade à forma literária em que, *dentro de sua língua*, o autor expressou o seu pensamento, trai e mata a obra traduzida. O bom tradutor deve dizer exatamente a mesma coisa que o autor diz, mas dentro da língua do tradutor, só assim estará realmente traduzindo o que importa: a idéia, o pensamento do autor. Quem procura traduzir a forma do autor não faz tradução – faz uma coisa horrível chamada transliteração, e torna-se inteligível...” (p. 118)

Miscelânea:

“Traduzir é a tarefa mais delicada e difícil que existe, embora realizável quando se trata da passagem de obra em língua de mesma origem que a nossa, como a francesa ou a espanhola. Mas traduzir do inglês, do alemão ou do russo, equivale de fato a quase

absurdo. Ocorrerá fatalmente uma desnaturação.

Se a tradução é literal, o sentido chega a desaparecer, a obra torna-se ininteligível e asnática, sem pé nem cabeça, o que não se dá com a tradução literal do francês ou do espanhol.

A tradução tem que ser um transplante. O tradutor necessita compreender a fundo a obra e o autor, e reescreve-la em português como quem ouve uma história e depois a conta com palavras suas.

Ora isto exige que o tradutor seja também escritor – e escritor decente” (p. 127).

“O editores tem que resignar-se a sacrificar a quantidade das traduções pela qualidade; e têm de procurar por todos os meios descobrir bons tradutores”(p. 128).

“A literatura dos povos constitui o maior tesouro da humanidade, e povo rico em tradutores faz-se realmente opulento, porque acresce a riqueza de origem local com a riqueza importada. Povo que não possui tradutores torna-se povo fechado, pobre indigente, visto como só pode contar com a produção literária local” (p. 128).

“E, pois, bendito sejam os editores inteligentes que descobrem bons tradutores, e malditos sejam os que entregam obras primas da humanidade ao massacre dos infames “tradittores””(p. 130).

APÊNDICE D – A CONCEPÇÃO DE LITERATURA INFANTO-JUVENIL.

Reinações de Narizinho:

“(…) Tenho notado que muitos personagens das minhas histórias já andam aborrecidos de viverem toda a vida presos dentro delas. Querem novidade. Falam em correr o mundo a fim de se meterem em novas aventuras. Aladino queixa-se de que sua lâmpada maravilhosa está enferrujada. A Bela Adormecida tem vontade de espetar o dedo noutra roca para dormir outros cem anos. O Gato de Botas brigou com o Marquês de Carabás e quer ir para os Estados Unidos visitar o Gato Félix. Branca de Neve vive falando em tingir os cabelos de preto e botar ruge na cara. Andam todos revoltados, dando-me um trabalhão para contê-los. Mas o pior é que ameaçam fugir, e o Pequeno Polegar já deu o exemplo.

Narizinho gostou tanto daquela revolta que chegou a bater palmas de alegria, na esperança de ainda encontrar pelo caminho algum daqueles queridos personagens:

-Tudo isso – continuou dona Carochinha – por causa do Pinóquio, do Gato Félix e sobretudo de uma tal menina do narizinho arrebitado que todos desejam muito conhecer. Ando até desconfiada que foi essa diabinha quem desencaminhou Polegar, aconselhando-o a fugir” (p. 15).

“Velha coroca é vosmecê, e tão implicante que ninguém mais quis saber das suas histórias emboloradas. A menina do nariz arrebitado sou eu, mas fique sabendo que é mentira que eu haja desencaminhado o Pequeno Polegar, aconselhando-o a fugir. Nunca tive essa “bela idéia”, mas agora vou aconselhá-lo, a ele e a todos os mais, a fugirem dos seus livros bolorentos, sabe?” (p. 16).

“Dona Carochinha não enxergava nada sem óculos, de modo que ficou a pererecar no meio da sala como cega, enquanto a menina corria a esconder o Pequeno Polegar na gruta de tesouros, bem lá no fundo de uma concha” (p. 18).

“(…) pensava no Pequeno Polegar e nos meios de o fazer fugir de novo da história onde o coitadinho vivia preso” (p. 24).

“Fazedor de discursos. Veio ele, de discursinho debaixo do braço, escrito num papel e leu, leu, leu que não acabava mais. As formigas ficaram aborrecidas com o besourinho (era um besourinho do instituto histórico) e apitaram. Apareceu então um louva-deus policial, de pauzinho na mão. “Que há?” – perguntou. “Há que estamos cansadas e com fome e este famoso orador não acaba nunca seu discurso. Está muito pau” (p. 28).

“Se Polegar fugiu é que a história está embolorada. Se a história está embolorada, temos de botá-la fora e compor outra. Há muito tempo que ando com esta idéia – fazer todos os personagens fugirem das velhas histórias para virem aqui combinar conosco

outras aventuras. Que lindo, não?” (p. 35).

“A história de Peter Pan, que dona Benta contara aos meninos certo dia, tinha-os deixado de cabeça virada. Narizinho só pensava em Wendy; Pedrinho só pensava em Peter Pan, “o menino que nunca quis crescer”.

Pedrinho também não queria crescer, mas estava crescendo. Cada vez que apareciam visitas era certo lhe dizerem, como se fosse um grande cumprimento: “como está crescido!” e isso o mortificava” (p. 131).

“Pedrinho achou muita graça de ver o mapa dobrado abrir-se no ar, como se abrisse por si mesmo. Espichou a mão, pegou-o e examinou-o.

-Que bonito! – exclamou depois de ler os nomes de todas as terras e mares. Até o sítio da vovó está marcado, com o chiqueiro de Rabicó bem visível. Como obteve este mapa?

-Viajando de lápis na mão. O mundo das maravilhas é velhíssimo. Começou a existir quando nasceu a primeira criança e há de existir enquanto houver um velho sobre a terra.

-É fácil ir lá?

-Facílimo ou impossível. Depende. Para quem tem imaginação, é facílimo.

Pedrinho não entendeu bem. A voz dizia às vezes coisas sem propósito – Talvez para atrapalhar.

-Muitos viajantes têm visitado esse mundo – continuou a voz. Entre eles, os dois irmãos Grimm e um tal Andersen, os quais estiveram lá muito tempo, viram tudo e contaram tudo direitinho como viram. Foram os Grimm os que primeiro contaram a história de Cinderela exatinha como foi. Antes deles já essa história corria o mundo, mas errada, cheia de mentiras.

-Bem me estava parecendo – murmurou Pedrinho. Tenho um livro de capa muito feia que conta o caso de Cinderela diferente do de Grimm.

-Bote fora esse livro. Grimm é que está certo.” (p. 132).

“Resolvido aquele ponto, trataram de partir. Para isso o menino invisível tirou dum saquinho certo pó de pirlimpimpim. Deu uma pitada a cada um, e mandou que o cheirassem. Todos o cheiraram – sem espirrar, porque não era rapé. Só Emília espirrou. A boneca espirrava com qualquer pó que fosse, desde o dia em que viu tia Nastácia tomar rapé. Assim que cheiraram o pó de pirlimpimpim, que é o pó mais mágico que as fadas inventaram, sentiram-se leves como plumas, e tontos, com uma zoeira nos ouvidos. As árvores começaram a girar-lhes em torno como dançarinas de saíotes de folhas e depois foram se apagando. Parecia sonho. Eles boiaram no espaço como bolhas de sabão levados por um vento de extraordinária rapidez. Ninguém falava, nem podia falar, a não ser a boneca, que em certo ponto gritou:

-Preciso mais pó, Peninha! Sinto que estou caindo!

-É que estamos chegando – respondeu a voz!” (p. 135)

“-Conheço-o muito - disse Pedrinho. Tenho em casa um livro dele.

O senhor de La Fontaine aproximou-se do rio e, escondendo-se atrás duma moita, ficou por ali a espiar. O carneirinho estava com sede. Foi se chegando ao rio, espichou o pescoço e – glut, glut, glut – começou a beber. Nisto, outro animal, de cara feroz e muito antipático, saiu da floresta, farejou o ar e dirigiu-se para o lado do carneirinho. Vinha lambendo os beiços.

-É o lobo! – Cochichou Peninha. Vai devorar o cordeirinho da fábula” (p. 135).

“O senhor de La Fontaine, lá na moita, escrevia, escrevia...” (p. 137)

“O senhor de La Fontaine conversou com todos amavelmente, dizendo que era aquele o lugar do mundo de que mais gostava. Ouvia os animais falarem, aprendia muita coisa e depois punha em versos as histórias.

-Eu já li algumas de suas fábulas – disse Pedrinho. O senhor escreve muito bem.

-Acha? – disse o modesto sábio, sorrindo. Fico bastante contente com a sua opinião, Pedrinho, porque muitos inimigos em França me atacam, dizendo justamente o contrário” (p. 137).

“-Não faça caso! – Gritou Emília. Eles não sabem o que dizem. Pedrinho quando diz uma coisa é porque é. Pode acreditar nele.

-Obrigado pelo consolo, bonequinha. Tua opinião e a de Pedrinho valem muito para mim, porque em ambas vejo grande necessidade” (p. 138).

O Saci:

“Qual, Pedrinho, não se meta a defender o bicho homem que você se estrepa. E trate de fazer como Peter Pan, que embirrou de não crescer para ficar sempre menino, por que não há mais sem graça do que gente grande. Se todos os meninos do mundo fizessem greve como Peter Pan, e nenhum crescesse, a humanidade endireitava. A vida lá entre os homens só vale enquanto vocês se conservam meninos. Depois que crescem, os homens viram uma calamidade, não acha? Só os homens grandes fazem guerra. Basta disso. Os meninos apenas brincam de guerra” (p. 23).

“Uma coisa existe quando a gente acredita nela; e como uns acreditam em monstros e outros não acreditam, os monstros existem e não existem” (p. 28).

Fábulas:

“Dona Benta explicou que as fábulas não eram lições de História Natural, mas de Moral” (p.12).

“Quem inventou a fábula foi o povo e os escritores as foram aperfeiçoando. A sabedoria que há nas fábulas é a mesma sabedoria do povo, adquirida à força de experiência” (p. 31).

“Dona Benta explicou que os fabulistas não têm o rigor dos naturalistas e muitas vezes torcem as coisas para que a fábula saia certa.

-Boa moda! – exclamou Emília. Errar dum lado para acertar do outro... Narizinho disse que os poetas usam muito esse processo, chamado “licença poética”. Eles sacrificam a verdade à rima. Os fabulistas também são poetas ao seu modo” (p. 36).

“Contar uma coisa é passar essa coisa duma cabeça para outra. E como nessas passagens há sempre perda (como na corrente elétrica que vai dum ponto a outro), o contador exagera. Exagera sem querer, por instinto.

-Eu não exagero – disse Emília. Apenas enfeito.

-Pois então exagera, porque enfeitar é exagerar – Explicou o Visconde” (p. 45).

“(...) E todas as fábulas foram vindo assim. Uma associação de idéias sugere as historinhas.

-Associação de idéias é isso?

-Sim. A gente pensa numa coisa. Esse pensamento puxa outro. Esse outro puxa o terceiro. É o que os sábios chamam associação de idéias” (p. 47).

“Os homens vão observando certas coisas e por fim formam um ditado, um rifão, ou provérbio, ou adágio, ou dito, no qual resumem o que observaram” (p.49).

“-Está aí uma fábula inútil – disse Pedrinho. Diz a mesma coisa que a do Asno e do Burro.

-Sim, meu filho. É uma variante. Serve para mostrar que uma mesma verdade pode ser expressa de modos diferentes” (p. 52).

“As fábulas não podem expor todos os modos das coisas – só expõem um, o principal, ou o mais freqüente” (p. 52).

“-Para mim, vovó, as fábulas são sabidíssimas. No momento a gente só presta atenção à fala dos animais, mas a moralidade nos fica na memória e de vez em quando, sem querer, a gente aplica “el cuento”, como a senhora diz” (p. 55).

“-Eu acho que as fábulas são indiretas para um milhão de pessoas. Quando ouço uma, vou logo dando nomes aos bois...” (p. 55).

“Na minha opinião, as fábulas mostram só duas coisas: 1) que o mundo é dos fortes; 2) que o único meio de derrotar a força é a astúcia” (p. 55).

Peter Pan:

“Neste ponto Dona Benta interrompeu a história, deixando o resto para o dia seguinte. Todos gostaram muito daquele começo e Narizinho observou que as histórias modernas são mais interessantes que as antigas.

-Estou notando isso, vovó! – disse ela – Nas histórias antigas, de Grimm, Andersen, Perrault e outros, a coisa é sempre a mesma – um rei, uma rainha, um filho de rei, uma princesa, um urso que vira príncipe, uma fada. As histórias modernas variam mais. Esta promete ser muito boa. Peter Pan está com jeito de ser um diabinho levado da breca” (p. 81).

“Pedrinho deu um suspiro. Estava lamentando não haver fugido para a Terra do Nunca no dia em que nasceu. Narizinho também suspirou. Quanto não daria para ser Wendy Darling?” (p. 88).

Histórias do Mundo para Crianças:

“ (...) Num romance de Flaubert, “Salambô”, há um terrível capítulo sobre uma queima de crianças na cidade de Cartago... E há um ainda mais horrível no romance “O Nazareno”, de Sholen-Asch. Mas ainda é cedo para leitura desses romances. Você tem que crescer e aparecer” (p. 29).

“Até nas artes e nas letras nunca houve tantos nomes notáveis. Basta citar dois poetas que vocês não de ler um dia – Horácio e Virgílio” (p. 72).

“- (...) Estou vendo, vovó, que não existe nada demais nos contos de Grimm, Andersen e outros. Que diferença entre a História e os contos de fadas? Aqueles reis, aqueles castelos, aqueles piratas – tudo a mesma coisa. A única diferença é que a história tem coisas mais fantásticas do que os contos de fadas – como essa história dos cruzadinhos, por exemplo...

-Tem razão, minha filha. A realidade é às vezes mais fantasiosa do que a fantasia dos escritores” (p. 115).

“Tais aventuras {“Viagens de Marco Pólo”} parecem contos de fadas, mas não são, embora muita coisa seja exagero de Marco Pólo com o fim de espantar leitores” (p.120).

“Depois que leu as “Viagens de Marco Pólo”, {Colombo} virou a cabeça dum vez. Havia de ser marinheiro também. Havia de viajar, correr o mundo, conhecer quanta terra exótica existe” (p.127).

Histórias das Invenções:

“Tenho aqui um livro de Hendrik Van Loon, um sábio americano, autor de coisas muito interessantes. Ele sai dos caminhos por onde todo mundo anda e fala dum modo que tudo vira romance, de tão atrativo” (p. 07).

“Este livro não é para crianças, mas se eu ler do meu modo, vocês entenderão tudo. Não tenham receio de me interromperem com perguntas, sempre que houver qualquer coisa obscura” (p. 07).

Geografia de Dona Benta:

“-Quem é este Kipling que sabe tanto das coisas indianas, vovó? – perguntou Pedrinho.
-Um escritor inglês nascido na Índia. O maior escritor inglês contemporâneo. Esse livro ficará eternamente na lista das obras-primas da literatura universal” (p.1076).

“E a Dinamarca tem ainda um mérito: é a pátria de Andersen, o amigo das crianças” (p. 1102).

“Ao ouvirem o nome de Andersen, os meninos bateram palmas. Sabiam de cor todos os contos do famoso contador de histórias.

-Vamos, vamos lá, vovó! Nem que seja por um instantinho. Vamos botar um ramo de flores no túmulo de Andersen...

E Dona Benta foi obrigada a chegar até Copenhague, a encantadora capital daquele país privilegiado, para uma visita ao túmulo de Hans Christian Andersen, o contador de histórias, falecido já há tantos anos.

Narizinho depôs sobre a laje um buquezinho de violetas. Pedrinho escreveu nela o seu próprio nome, a lápis. O Visconde fez uma cerimoniosa reverência – e Emília... Emília disse uma de suas asneirinhas...” (p. 1102).

Memórias de Emília:

“Minha idéia – disse o Visconde – é que comece como quase todos os livros de memórias começam – contando quem está escrevendo, quando nasceu, em que cidade, etc. *As Aventuras de Robinson Crusóé*, por exemplo, começam assim: “Nasci no ano de 1632, na cidade de Iorque, filho de gente arranjada, etc”” (p. 90).

Dom Quixote das Crianças:

“E Dona Benta começou a ler:

-“Num lugar da Mancha, de cujo nome não quero lembrar-me, vivia, não há muito, um fidalgo dos de lança em cabido, adaga antiga e galgo de corredor”.

-Ché! – exclamou Emília – Se o livro inteiro é nessa perfeição de língua, até logo. Vou brincar de esconder com o Quindim. “Lança em cabido, adaga antiga, galgo corredor”... Não entendo essas viscondadas não...

-Pois eu entendo – Disse Pedrinho. Lança em cabido quer dizer lança pendurada em cabido, galgo corredor é cachorro magro que corre e adaga antiga é... é...

-Engasgou! – disse Emília – Eu confesso que não entendo nada. Lança em cabido! Pois se lança é um pedaço de pau com um chço na ponta, pode ser “lança atrás da porta”, “lança no canto” – mas “no cabido”, uma ova! Cabido é de pendurar coisas, e pedaço de pau a gente encosta, não pendura. Sabem que mais meus queridos amigos? Vou brincar de esconder com o Quindim...

-Meus filhos... – disse Dona Benta – esta obra está escrita em alto estilo, rico de todas as perfeições e sutilezas de forma, razão pela qual se tornou clássica. Mas como vocês ainda não têm a necessária cultura para compreender as belezas da forma literária, em vez de ler vou contar a história com palavras minhas.

-Isso! – berrou Emília – Com palavras suas e de tia Nastácia e minhas também – e de Narizinho – e de Pedrinho – e de Rabicó. Os viscondes que falem atravessado lá entre eles. Nós, que não somos viscondes nem viscondessas, queremos estilo de clara de ovo, bem transparentinho, que não dê trabalho para ser entendido” (p.898).

“Mas como Cervantes fosse um homem de gênio, sua obra saiu um maravilhoso estudo da natureza humana, ficando por isso imortal. Não existe no mundo inteiro nenhuma criação literária mais famosa que a sua!” (p.899).

“Estou contando apenas algumas das principais aventuras de D. Quixote, e resumidamente. Ah, se fosse contar o D. Quixote inteiro a coisa iria longe! Essa obra de Cervantes é bem comprida; passa de mil páginas numa edição in-16. Mas só os adultos, gente de cérebro bem amadurecido, podem ler a obra inteira e alcançar-lhe todas as belezas. Para vocês, miuçalhada, tenho de resumir, contando só o que divirta a imaginação infantil”(p. 958).

“-Lá vem vocês com palavras plebéias! Muitas professoras, Emília, criticam esse seu modo desbocado de falar. “Besteira!” Isso não é palavra que uma bonequinha educada pronuncie. Use expressão mais culta. Diga, por favor, “tolice”.

-E não é a mesma coisa?

-É, mas não ofende o ouvido das pessoas finas” (p. 868).

“-É uma lástima! – disse Dona Benta – eu estar contando só a parte aventureira da história do cavaleiro da Mancha. Um dia, quando vocês crescerem e tiverem a inteligência mais aberta pela cultura, havemos de ler a obra inteira nesta tradução dos

dois viscondes, que é ótima.

-Ótima nada! – berrou Emília – A gente não percebe metade do que eles dizem. “Adaga antiga”! “Lança em cabido”! Bolas!

-É que está escrita em português que já não é bem o nosso de agora. Hoje usamos a linguagem a mais simplificada possível, como a de Machado de Assis, que é o nosso grande mestre. Os escritores portugueses, que chamamos clássicos, usavam uma forma menos singela, mais cheia de termos próprios, mais rica, mais interpolada...” (p. 973).

Histórias de Tia Nastácia:

“-Mas se os contadores vão alterando as histórias – disse Pedrinho – por que conservam essas barbaridades?

-As alterações são só na cor local, em detalhes superficiais. Na essência, no fundo, as histórias não são alteradas. Por isso aparecem tantos príncipes, tantos reis, tanta força e tanto burro bravo – explicou Dona Benta.

-E os dragões e encantamentos?

-Também coisa da Idade Média. Naquele tempo a imaginação popular andava povoada de monstros. Um dia havemos de ler o poema de Ariosto, “Orlando Furioso”, no qual vocês verão que delírio de pesadelo era a cabeça do homem medieval. As histórias que correm entre o nosso povo são reflexos da era mais barbaresca da Europa. Os colonizadores portugueses trouxeram essas histórias e soltaram-nas por aqui – e o povo as vai repetindo, sobretudo na roça. A mentalidade da nossa gente roceira está ainda muito próxima da dos primeiros colonizadores.

-Por que, vovó?

-Por causa do analfabetismo. Como não sabem ler, só entra na cabeça dos homens do povo o que os outros contam – e os outros só contam o que ouvirem. A coisa vem assim num rosário de pais e filhos. Só quem sabe ler, e lê bons livros, é que se põe de acordo com os progressos que as ciências trouxeram ao mundo” (p. 129).

“A gente vê aí o dedo das contadeiras de histórias. São em geral donas de casas, ou amas, ou cozinheiras, criaturas para as quais as formigas não passam dumas gatuninhas, porque vivem invadindo as prateleiras e guarda-comidas para furtar açúcar. Se fosse escrita por um filósofo, a história não teria esse fim, porque os filósofos nem sabem que há guarda-comidas no mundo. Só enxergam o céu, as estrelas, as leis naturais, etc” (p. 131).

“Notem – disse Dona Benta – que a maioria das histórias revela sempre uma coisa: o valor da esperteza. Seja o Pequeno Polegar, seja a raposa, seja um macaco como este do aluá, o esperto sai sempre vencedor. A força bruta acaba perdendo – e isto é uma das lições da vida” (p. 141).

Nas histórias populares – disse Dona Benta – o papel da onça é sempre desastroso.

Personifica a força bruta, a traição, a crueldade. Os contadores vingam-se dela ser assim, fazendo-a perder todas as partidas” (p. 144).

“-Estas histórias – explicou Dona Benta – foram criadas pelos índios e negros do Brasil – pela gente que vive no mato. Por isso só aparecem animais, cada um com a psicologia que os homens do mato lhe atribuem. A onça, como é o animal mais detestado, nunca leva a melhor em todos os casos” (p. 147).

“-Essa história – disse Pedrinho – é uma corrupção da velha história do Gato de Botas, que li nos “Contos de Fadas” do tal senhor Perrault. Mas como tia Nastácia contou está muito ingênua.

-Serve para mostrar como o povo adultera as histórias – disse Dona Benta – Neste caso do doutor Botelho, vemos uma tradução popular do Gato de Botas” (p. 149).

“(…) Se é um produto do povo, é folclore do legítimo. Note que o principal elemento de todas as histórias é o logro. Seja príncipe ou jabuti, um logra o outro. A variedade está no jeitinho do logro”(p. 164).

“(…) Histórias do povo não quero mais. De hoje em diante, só as assinadas pelos grandes escritores. Essas é que são artísticas” (164).

O Picapau Amarelo:

“Mas o mundo da Fábula não é realmente nenhum mundo de mentira, pois o que existe na imaginação de milhões e milhões de crianças é tão real como as páginas deste livro. O que se dá é que as crianças logo que se transformam em gente grande fingem não mais acreditar no que acreditavam” (p. 11).

“Uns moravam em livros, outros na cabeça das crianças” (p. 17).

“Os personagens vinham vindo sem interrupção com a enormíssima bagagem dos castelos e palácios maravilhosos. Aquelas terras ordinaríssimas, onde só havia saúva e sapé, começavam a transformar-se como por encanto” (p. 17).

“Pedrinho estava maravilhado com a transformação das Terras Novas. Um puro milagre, aquilo! Tudo mudado” (p. 18).

“-Quem é esse Disney?

-Oh, um gênio! – berrou Emília – O maior gênio moderno – maior que Shakespeare, que Dante, que Homero e todos esses cacetões que a humanidade tanto admira. Fez desenhos animados, mas com uma graça de a gente chorar de gosto. A fita de você, Branca, é o suco dos sucos!” (p. 27).

“Aqui no mundo fabuloso nada acaba – nem corda de despertador!” (p. 53).

“Dona Benta nunca deixou que os meninos dessem seu endereço a ninguém, e isso porque milhares de crianças andavam ansiosas por passar temporadas lá – e se soubessem onde o sítio era, seriam capazes de abandonar tudo pelo gosto de conhecer Emília e experimentar os bolinhos de tia Nastácia. Mas quem pode com certas crianças mais espertas que as outras?

Quem pode, por exemplo, com a Maria de Lourdes? Ou com a Marina Piza, ou a Maria Luísa, ou a Bjonberg de Coqueiros, ou o Raimundinho de Araújo, ou o Hélio Sarmiento, ou a Sarinha Viegas, ou a Joyce Campos, ou a Edite Canto, ou o Gilbert Hime, ou o Ayrton, ou o Flávio Monetes, ou a Lucília Carvalho, ou o Gílson, ou a Leda Maciel ou a Maria Vitória, ou a Nice Viegas, ou os três Borgesinhos (Stela, Mário e Marília), ou o Davi Appleby, ou o Joaquim Alfredo, ou a Hilda Vilela, ou o Rodriguinho Lobato e tantos e tantos outros?” (p. 60).

A Reforma da Natureza:

“Os grandes ditadores e outros chefes da Europa nada sabiam do sítio. Admiraram-se daquelas palavras e pediram informação. O Duque Windson começou a contar, desde o começo, as famosas brincadeiras de Narizinho, Pedrinho e Emília no Picapau Amarelo. O interesse foi tanto que pouco depois todos aqueles homens estavam sentados no chão, em redor do Duque, ouvindo as histórias e lembrando-se com saudades do bom tempo em que haviam sido crianças e, em vez de matar gente com canhões e bombas, brincavam na maior alegria de “esconde-esconde” e “chicote queimado”. Comoveram-se e aproveitaram a proposta do Rei Carol” (p. 343).

“- (...) o fabulista era um grande medroso; queria fazer uma fábula que desse razão ao seu medo de mudar – e inventou essa história do sono do Américo debaixo da jabuticabeira. Já reformei essa fábula.

-Como?

-Fazendo que o Américo não dormisse debaixo de árvore nenhuma e o La Fontaine ficasse sem jeito de rematar a fábula. Deixei só um pedaço de fábula. Uma fábula inacabada, como aquela sinfonia famosa. E sem moralidade.

-Fábula sem moralidade é fábula imoral – disse a Rã – É fábula Rabicó – sem rabo. Não presta.

-Não presta o seu nariz – respondeu Emília e foi fazer reformas” (p. 348).

“Não se afobe, Doutor! – disse Emília – O nosso segredo é o Faz-de-conta. Não há o que não se consiga quando o processo aplicado é o Faz-de-conta. O nosso grande segredo é esse” (p. 376).

A Chave do Tamanho:

“-Na Grécia houve um tal Pégaso que voava maravilhosamente. O Walt Disney pintou o retrato dele, da Pégasa e dos Pegasosinhos naquela fita “Fantasia”. Não viu?” (p. 283).

Os Doze Trabalhos de Hércules:

“Em que língua iriam entender-se? Que acha, Emília? E ela: “Aplique o faz-de-conta. Faça de conta que nós sabemos grego e ele nos entende muito bem”” (p. 1328).

Histórias Diversas:

“Havendo o Visconde de Sabugosa entrado para a Academia Brasileira de Letras, Dona Benta fez questão de ir ao Rio, com todo o pessoal do sítio, a fim de assistir à cerimônia de posse. A eleição do Visconde correria muito barulhenta graças à imposição dos “imortais” que não tinham em casa filhos crianças e portanto ignoravam quem fosse o tal “sabugo científico”” (p. 86).

“-Logo, Emília é uma fada, vovó! Logo, o tal “faz-de-conta” que ela tanto usa é uma vara de condão disfarçada...

-Sim, uma vara verbal...

-... porque as varas de condão podem ter todas as formas, e não só a de vara – pelo menos eu penso assim” (p. 88).

Conferências, Artigos e Crônicas:

Conferência em Uberaba:

“Não há livro escolar em que não venha a velha história do “somos o país mais rico do mundo”. Nosso céu tem mais estrelas, nossas palmeiras têm mais coquinhos. Somos o país do Mais – nos versos. Na dura prosa da realidade, não passamos do campeão da Míquia” (p. 12).

Conferência em Belo Horizonte:

“Nesse discurso a graciosa mineirinha, para qual chamo a atenção do governo do Estado, que terá nela uma futura educadora do melhor estofado, disse, entre outras coisas: “O vosso sacrifício da carreira literária para se dedicar inteiramente ao serviço da propaganda dum companhia de petróleo é dos mais nobres que conheço”.

Eu arregalei os olhos. Só naquele momento percebi que realmente havia sacrificado minha carreira literária em prol do sonho do petróleo.

Ela continuou: “Compreendo que pela palavra falada conseguireis mais do que pela palavra escrita, enveredaste pelo Brasil afora para chamar a atenção dos brasileiros para a grande campanha do petróleo. Mas por que não escreveis um livro sobre o petróleo, no gênero de “Emília no País da Gramática”, para cativar os meninos de hoje, pois que esses meninos de hoje vão ser os homens de amanhã?” (p. 24)

Fantasia:

“Fantasia deixou-me estarecido. É a expressão Estarecido. E embaraçado para definir. Tudo tão novo, tudo tão inédito, que o vocabulário crítico usual mostra-se impotente. Disney é um tipo novo de gênio e sua arte é uma arte total e absolutamente nova, jamais prevista nem pelas mais delirantes imaginações. Até o aparecimento de Disney, o cinema não passava de uma conjugação do teatro com fotografia. Era uma representação teatral fotografada em todos os seus movimentos, cores e sons. Disney criou a grande coisa nova, a conjugação da fotografia com a imaginação.

O desenho genial de Disney permite que todas as criações da imaginação possam ser fotografadas e projetadas com a riqueza dos sonhos. Uma arte, pois, absolutamente nova e jamais prevista” (p. 51).

“Walt Disney é a suprema compensação dos horrores que a guerra está trazendo para a humanidade” (p. 51).

A Criança é a Humanidade de Amanhã:

“Livros, revistas e jornais infantis constituem instrumentos da arte de educar esses bichinhos – crisálidas donde vão sair os homens de amanhã. A que princípios devem obedecer?

Esta proposição é mais séria e a de mais difícil resposta de quantas ainda se hajam formulado. A pedagogia moureja em seu estudo sem que chegue a acordo. Duas correntes, entretanto, se denunciam bem distintas.

Uma, a dos que consideram a criança como um homem em miniatura e pede que se dê a ela o mesmo alimento mental que se dá ao homem, com redução apenas de dose. Critério dos farmacêuticos: para os adultos, uma colher de sopa; para as crianças, uma colher de chá. Em regra todos os professores de fraco descortino psicológico batem-se pela vitória desse critério.

Em consequência surgiu toda uma flora de livros mais ou menos morais e instrutivos, escritos por professores e impostos por outros professores com influência na

administração. Tudo ótimo, tudo perfeito, absolutamente em concordância lógica com o conceito de que a criança é um adulto reduzido em idade e estatura, e com a mesma psicologia. O defeito único desses livros está em que as crianças os refugam sistematicamente, como o organismo refuga sistematicamente o alimento que a sua natureza repele.

Forçados a se “recrearem” com tais livros, as crianças suportam-nos nas aulas ou fora delas como obrigação. Nunca os procuram espontaneamente. Elas também suportam o óleo de rícino, a erva-de-santa-maria – embora jamais bebam, espontaneamente, um cálice desse óleo ou uma xícara de beberagem lombricida quando os encontram pelo caminho” (p. 100).

“A outra corrente admite a criança como um ser especialíssimo, do qual o homem vai sair, mas que ainda tem muito pouco de homem. Em consequência, seu alimento mental há de ser, nunca uma redução de dose, mas algo especial. E da qualidade desse alimento, elas têm que ser os julgadores. Se refugam, não presta; se mostram avidez, é ótimo.

A criança é um ser onde a imaginação predomina em absoluto. O meio de interessá-la é falar-lhe à imaginação. Vive num mundinho irreal e dele só sai para, aos poucos, ir penetrando no das duras realidades, quando com o natural desenvolvimento do cérebro, a intensidade da imaginação vai se apagando” (p. 101).

“A história mais conhecida no mundo inteiro é talvez a da menina de capinha vermelha. Começa a interessar a criança ao simples enunciado do título – aquela capinha vermelha. Até a cor da capinha está exata, pois que é o vermelho a cor que mais fala a neurônios infantis” (p. 101).

“Quem quiser formar a idéia do que tem de ser a literatura infantil basta que estude a fundo essa história, como a que mais vem satisfazendo a todas as crianças do mundo de uma certa idade desde os tempos medievais. Convencer-se-á então que foi composta pelas próprias crianças por intermédio de suas mães e vovós” (p. 101).

“As crianças do mundo inteiro quando não possuem livros com as histórias que querem ou não acham em casa quem as conte como é mister, dispensam livros e contadores. Passam a imaginar por si mesmas as historinhas indispensáveis àquele mundo da sua psique” (p. 102).

“O defeito dos livros impróprios e, portanto, refugados pelas crianças está em que retarda o advento do gosto pela leitura” (p. 102).

“Já os que têm a felicidade de na idade própria entrarem em contato com os livros que “interessam”, esses se tornam grandes leitores e por meio da leitura prolongam até o fim da vida o progresso auto-educativo. Quem começa pela menina da capinha vermelha pode acabar nos *Diálogos de Platão*, mas quem sofre na infância a *ravage* dos livros instrutivos e cívicos, não chega até lá nunca. Não adquire o amor da leitura”

(p. 102).

“Não possuo a mínima autoridade pedagógica de qualquer gênero, e tudo quanto sei de educação se resume num arruinar a exceção em favor da regra. Apesar disso, escrevi livros que as crianças gostam de ler. E por que gostam as crianças de ler esses livros? Talvez pelo fato de serem escritos por elas mesmas através de mim. Como as coitadinhas não sabem escrever, admito que me pedem que o faça. Mas não que o faça como quero e sim como querem elas” (p. 103).

“Quanto à melhoria da literatura infantil em nosso país julgo coisa impossível. Não há boa literatura sem bons livros. Uma das condições do bom livro é ser barato. Se é caro não se dissemina e, portanto, por bom que seja fica mal, pois perde a força de disseminação e torna-se inexistente. Ora as taxas monstruosas que o nosso fisco impôs sobre o papel impede que possamos ter livros baratos. Todo livro impresso, por causa das taxas, sai caro. A sua vendagem restringe-se. Desaparece a possibilidade de lucro para o editor e o autor – e sem o estímulo do lucro nada se faz neste mundo” (p. 103).

A última Entrevista:

“Toda a vida, em todos os países, houve escritores que venderam coisas vendáveis e escritores que escreveram coisas invendáveis. O livro é um artigo, uma mercadoria como outra qualquer. Não há diferença entre um livro e um artigo qualquer de alimentação. Se o artigo qualquer de alimentação não se vende é porque ele é de má qualidade, tá podre, estragado, etc... Se o livro não se vende é porque ele não presta. Isto, em português claro. Toda a vida vi os bons livros serem muito bem vendidos e vi uma natural repulsa do público pelo livro mau. Isso foi assim em todos os tempos e todos os países. Hoje, os bons livros vendem-se muito bem, vendem-se como sempre e diante dos maus livros o público faz suas reservas, suas caretas, recusa, não compra. Eu acho que esta situação é uma situação de perfeita normalidade e está muito bem que seja assim. Meu desejo é para que os bons livros se vendam e não haja nem sequer um comprador para um mau livro, porque a pior peste que há no mundo é um livro mau – a gente perde até o tempo da leitura” (p. 143).

“De todas as minhas obras, a que mais me agrada é a que me dá mais dinheiro, a que me dá maior lucro. Revendo as minhas contas, eu vejo que é “Narizinho Arrebitado”, por que já vendi uma série de edições de “Narizinho”, mais de 100.000 exemplares. Portanto, esta é a querida do meu coração. Se eu dissesse qualquer coisa diferente, seria mentira ou hipocrisia” (p. 143).

“ (...) as crianças me condenam uma coisa: que eu escrevi pouco para elas; poderia ter escrito muito mais. E eu creio que sim. Eu perdi o tempo escrevendo para gente grande, que é uma coisa que não vale a pena” (p. 144).

A Barca de Gleyre:

“Tens uma impressão do *Robinson* que é também a minha, com a diferença que nunca o reli – nem relerei. Ganhei-o de presente num memorável dia de natal e li e reli aquilo com um deleite inenarrável. Conservo essa impressão infantil com o carinho com que o poeta deve conservar a sua primeira produção. Que maravilha não será o *Robinson* para a formação do caráter dum menino inglês, que cedo vai para as Índias, a Austrália, construir uma vida de que *Robinson* é espelho! Para nós não é tanto, porque não temos Índias para ir – somos ostras” (p. 304).

Colecione as idéias do Nelo, suas agudezas e ingenuidades. Dará matéria para um livro que nos falta. Um romance infantil – que campo vasto e nunca tentado” (p. 330).

“Leio Edmundo D’Amicis, senhor juiz, esse homem que é um encantador sem par (tomo a palavra encantador no sentido que tem magia). Sabe quantas edições já teve *Cuore*? Quatrocentas e cinqüenta e uma! A *Vita Militare* teve 93... *Idioma Gentile*, 46... *Constantinopla*, 30. Que explica semelhante coisa? A sedução, a magia do homem. É um visgo. A gente começa a lê-lo e vai embora. Magia, magia. Há a Magia Negra, a Magia Branca – e a Magia Literária” (p. 37).

“Guardo as tuas notas sobre Malazarte. Um dia talvez aborde esse tema. Ando com várias idéias: vestir à nacional as velhas fábulas de Esopo e La Fontaine, tudo em prosa e mexendo nas moralidades. Coisa para crianças. Veio-me diante da atenção curiosa com que meus pequenos ouvem as fábulas que Purezinha lhes conta. Guardam-nas na memória e vão recontá-las aos amigos – sem, entretanto, prestarem nenhuma atenção à moralidade, como é natural. A moralidade nos fica no subconsciente para ir se revelando mais tarde, à medida que progredimos na compreensão. Ora, um fabulário nosso, com bichos daqui em vez dos exóticos, se for feito com arte e talento, dará coisa preciosa. As fábulas em português que conheço, em geral traduções de La Fontaine, são pequenas moitas de amora do mato – espinhentas e impenetráveis. Que é que nossas crianças podem ler? Não vejo nada. Fábulas assim seriam o começo da literatura que nos falta. Como tenho um certo jeito para impingir gato por lebre, isto é, habilidade por talento, ando com a idéia de iniciar a coisa. É de tal pobreza e tão besta a nossa literatura infantil, que nada acho para a iniciação de meus filhos. Mais tarde só poderei dar-lhes o *Coração* de Amicis – um livro tendente a formar italianinhos...” (p. 104).

“Tive idéia do livrinho que vai para experiência do público infantil escolar, que em matéria fabulística anda a nenhuma” (p.193).

“Tomei de La Fontaine o enredo e vesti-o à minha moda, ao sabor do meu capricho, crente como sou de que o capricho é o melhor dos figurinos. A mim me parece boas e bem ajustadas ao fim – mas a coruja sempre acha lindos os filhotes. Quero de ti duas coisas: juízo sobre a sua adaptabilidade à mente infantil e anotação dos defeitos de forma” (p. 193).

“Mando-te o *Narizinho* escolar. Quero tua impressão de professor acostumado a lidar com as crianças. Experimente nalgumas, a ver se interessam. Só procuro isso: que interesse às crianças” (p. 121).

“O meu *Narizinho*, do qual tirei 50.500 – a maior edição do mundo! – tem que ser metido bucho a dentro do público, tal qual fazem as mães com o óleo de ricino. Elas apertam o nariz da criança e enfiam a droga e a pobre criança ou engole ou morre asfixiada. Gastei 4 contos num anúncio de página inteira num jornal daqui. Faz de conta que é o Gelol. “Dói? Gelol” E preparo outros: *O Saci* e *Fábulas*, este com silhuetas em negro de Voltolino. Nunca imaginei que 50.500 fossem tanta coisa! Encheu-me os vazios das nossas salas da rua Boa Vista. Tive que alugar uma vizinha, que também se encheu até o forro. E ainda acomodei milhares no porão lá de casa. Quando Purezinha viu aquilo, pôs as mãos na cabeça. “Você está louco?” O problema agora é vender, fazer que o público absorva a torrente de narizes” (p. 230).

“Só de gramáticas do Eduardo Carlos Pereira vendemos de fevereiro até hoje 27.000. A edição de *Hans Staden* (recebeu?) foi um triunfo – 8.000 em três meses – e está entrando nas escolas” (p. 291).

“Pretendemos lançar uma série de livros para crianças, como *Gulliver*, *Robinson*, etc, os clássicos, e vamos nos guiar por mais umas edições do velho Laemmert, organizadas por Jansen Miller. Quero a mesma coisa, porém com mais leveza e graça de língua. Creio até que se pode agarrar o Jansen como “burro” e reescrever aquilo em língua deslitteralizada – porque a desgraça da maior parte dos livros é sempre o excesso de “literatura”” (p. 233).

“Ando com idéias de entrar por esse caminho: livros para crianças. De escrever para marmanjos já me enjoiei. Bichos sem graça. Mas para crianças, um livro é todo um mundo. Lembro-me de quando vivi dentro do *Robinson Crusóe* do Laemmert. Ainda acabo fazendo livros onde as nossas crianças possam morar. Não ler e jogar fora; sim morar, como morei no *Robinson* e n’ *Os Filhos do Capitão Grant*” (p. 292).

“Também vou fazer mais livros infantis. As crianças sei que não mudam. São em todos os tempos e em todas as pátrias as mesmas. As mesmas aí, aqui e talvez na China. Que é uma criança? Imaginação e fisiologia; nada mais” (p. 322).

“Tenho em composição um livro absolutamente original, *Reinações de Narizinho* – consolidação num volume grande dessas aventuras que tenho publicado por partes, com melhorias, aumentos e unificações em um todo harmônico. Trezentas páginas em corpo 10 – livro para ler, não para ver, como esses de papel grosso e mais desenhos do que texto” (p. 329).

“Vou fazer um verdadeiro *Rocambole* infantil, coisa que não acabe mais. Aventuras do meu pessoalzinho lá no céu, de astro em astro, por cima da Via Láctea, no anel de

Saturno, onde brincam de escorregar...” (p. 329).

“A *Chave* é filosofia que gente burra não entende. É demonstração pitoresca do princípio da relatividade das coisas” (p. 341).

“Vim do Otales. Anunciou-me que com as tiragens deste ano passo o milhão só de livros infantis. Esse número demonstra que meu caminho é esse – e é o caminho da salvação. Estou condenado a ser o Andersen desta terra – talvez da América Latina, pois contratei 26 livros infantis com um editor de Buenos Aires. E isso não deixa de me assustar, porque tenho bem viva a recordação das minhas primeiras leituras. Não me lembro do que li ontem, mas tenho bem vivo o *Robinson* inteirinho – o meu *Robinson* dos onze anos. A receptividade do cérebro infantil ainda limpo de impressões é algo tremendo” (p. 346).

“Ah, Rangel, que mundos diferentes, o do adulto e o da criança! Por não compreender isso e considerar a criança um “adulto em ponto pequeno”, é que tantos escritores fracassam na literatura infantil e um Andersen fica eterno” (p. 347).

“A diferença, meu caro, é que *fiz* o meu público, e estou *fazendo* esse público desde a primeira edição de *A Menina do Narizinho Arrebitado*, e você agora é que surgiu no campo. Quem conhece a marca” G. R. “no livro infantil? E quem não conhece a marca “M. L.”? “ (p. 368).

“Para ser infantil tem o livro de ser como o *CAPINHA VERMELHA*, de Perrault. Estilo ultradireto, sem nem um granulo de “literatura”. Assim: Era uma vez um rei que tinha duas filhas, uma feia e má, chamada Teodora, e outra muito bonitinha e boa, chamada Inês. Um dia o rei, etc.

A coisa tem de ser narrativa a galope, sem nenhum enfeite literário. O enfeite literário agrada os oficiais do mesmo ofício, aos que compreendem a beleza literária. Mas o que é beleza literária para nós é maçada e incompreensibilidade para o cérebro ainda não envenenado das crianças” (p. 372).

“As tuas histórias do tempo da onça são escritas para os sabedores da língua, para os espíritos literariamente cultivados, não para as crianças.

É o que me parece. Resta agora a opinião do teste supremo: elas. Se elas disserem o contrário do que digo aqui, paciência; darei as mãos à palmatória e terei de revogar minhas teorias. Consulte-as” (p. 372).

“Não imaginas a minha luta para extirpar a literatura dos meus livros infantis. A cada revisão nova nas novas edições, mato, como quem mata pulgas, todas as “literaturas” que ainda as estragam. Assim fiz no *Hércules*, e na segunda edição deixa-lo-ei ainda menos literário do que está. Depois da primeira edição é que faço a caçada das pulgas – e quantas encontro, meu Deus!” (p. 372).

Cidades Mortas:

“Moralidade há nas fábulas. Na vida, muito pouca – ou nenhuma...” (p.117).

Na Antevéspera:

“Uma grande lição para os escritores, o fato de só sobreviverem os livros vividos. E são raros, por que os homens que vivem não têm tempo de escrever; e os que escrevem profissionalmente, não vivem. Poderá chamar-se vida ao marasmo do escritor sempre metido entre quatro paredes, a ler o que os outros escrevem e sem ânimo, ou sem jeito, ou sem oportunidade, ou sem temperamento, para viver a crueza e a violência da vida? Eles apenas imaginam a vida, e na pintura dum floresta ou dum tipo não conseguem esconder a imitação inconsciente que em sua arte substitui a criação.

Daniel Defoe escreveu dezenas de livros. Um só nasceu vivo, e vive ainda hoje, e viverá sempre, *Robinson Crusóé*, porque foi tomado da boca de um marujo que realmente naufragou e vivera sozinho numa ilha deserta” (p. 117).

“E no caso dos livros vividos pouco importa que os autores tenham sido escritores; a vida interessa tanto à humanidade, que ela tudo perdoa a uma obra vivida. Venha sem forma, venha bárbara, grosseira, incompleta, ao avesso de todos os cânones da arte. Se é obra de vida, viverá” (p. 118).

Cartas Escolhidas:

“Recebi sua carta com um menino pescando uma botina velha em cima. Recebi também os retratos que você mandou. Já remeti esses retratos para S. Paulo, para o desenhista que vai fazer desenhos para o livro que eu fiz e que se chama – Circo de Cavalinhos (a Emília, que é uma burra, diz Escavalinho). Mas estou com medo que o desenhista não faça você parecido – e mamãe vai ficar danada. A Emília vive se queixando dos desenhistas, que nunca pintam como ela é” (p. 266).

“Este mês tenho de escrever mais dois livros para serem publicados aí e vou botar o meu amigo íntimo. Vou fazer o amigo íntimo aparecer na casa de Narizinho e passar uma tarde inteira brincando com ela e o Rabicó. Quer?” (p. 274).

“Faço questão de receber outras do amigo íntimo, dando-me idéias para os meus livros, mas cartas inteirinhas escritas por ele, sem que papai nem mamãe metam o bedelho ou consertem as idéias do amigo. Os amigos íntimos dizem tudo o que pensam e não

pedem opinião para ninguém” (p. 275).

“Recebi uma cartinha muito curiosa do Alariquinho e agora quero que me mandes um retratinho qualquer dele, de corpo inteiro, um instantâneo. Preciso para o seguinte. Estou escrevendo um novo livro para crianças em que há uma grande festa no sítio de Dona Benta, para a inauguração do circo de cavalinhos que Narizinho organizou. Para essa festa foram convidados, e compareceram vários meninos e meninas de carne e osso da atual geração, entre os quais o Sr. Alariquinho, a Maria da Graça, o Sampaio, entre outros. Quero ter os retratinhos deles para que o desenhista daqui que me vai ilustrar esse livro apanhe as feições dos convidados. Fica interessante e vai ser uma alegria para eles” (p. 276).

“Já mandei para a casa editora em S. Paulo os instantâneos dele para que o desenhista o ponha numa ilustração. Infelizmente os nossos ilustradores são uns pulhas, que nunca fazem o retrato parecido. Vamos ver o que sai” (p. 283).

“Diga ao Alariquinho que breve receberá ele um livrão – no tamanho – “As Reinações de Narizinho”, com 330 páginas, o mais volumoso livro original para crianças que ainda se fez em língua portuguesa. Ele que afie os olhos para lê-lo” (p. 314).

“Uma antiga leitora minha, que começou com a CAÇADA DA ONÇA, e leu tudo, e vai agora passar essas mesmas leituras a um filhinho – haverá nada mais comovente para este amigo das crianças e das mães que perpetuam no mundo o fenômeno “criança”?” (p.99).

“Quando Rodrigo estiver no ponto, quero que se divirta com o pessoalzinho do Picapau Amarelo. Para isso estou lhe reservando aqui uma coleção completa dos meus livros. Mas ainda é cedo. E ele poderá lê-los também em espanhol, pois já tenho quase todos impressos em Buenos Aires, com desenhos novos e muita boa apresentação. Para abrir-lhe o apetite, mando umas capas do Hércules” (p. 158).

“Acho acertadíssimo o caminho que V. tomou, de viver de livros. Com o talento que V. tem, uma coisa apenas resta a você fazer: ter livros. Ter livros em número suficiente para que somados produzam uma renda. Vire árvore. Produza sistemática e continuamente, que em dado momento V. se verá rodeado duma bela filharada, dessas que sustentam o pai” (p. 201).

“Você, que é inteligente e sabe escrever, siga meus passos. *Escreva livros suscetíveis de contínuas reedições* e sossegue quanto ao futuro. Você, Jerônimo, não nasceu para a vida ordenada e disciplinada dos bons carneirinhos sociais. Você é um carneiro preto, e o único meio de acertar o passo econômico, é ter *renda de reedições* porque continuará a tê-la mesmo que fique eternamente de papo para o ar, vendo o jogo das moscas no forro” (p. 202).

“Para construir uma casa o pedreiro tem que assentar muitos tijolos; para criar uma renda de direitos autorais o escritor tem de escrever muitos livros e cuidar muito deles, e mantê-los sempre editados, etc. Com um livro, ou dois, ou três, um escritor não arranja a vida, como com um tijolo, dois ou três, o pedreiro não constrói uma casa. Mas com 30, 40, 50 livros um escritor cria uma torneira donde manará *money* durante toda a sua vida e a de seus filhos. Eu, por exemplo, disponho de 30 torneiras na “Brasiliense” e 25 aqui – total 55, todas pingando água sem parar. Não basta fazer o livro, é preciso editá-lo; e depois, reeditá-lo sempre, só assim um autor cria um manancial perene” (p. 212).

“Maior dos erros é querer que literatura dê renda imediata, ou desde os começos. Ela só rende no fim, quando rende. E não rende coisa apreciável sem o acúmulo de umas duas ou três dúzias de obras” (p. 214).

“Escolha um bom editor e fique nele toda a vida. Não ande pulando de um para o outro como um saltamontes com formicida no rabo. Bom autor faz o bom editor – o editor amigo. Para fazer um bom editor várias coisas são precisas, e entre elas a mais absoluta correção nas contas” (p. 214).

“Só a correção e a lealdade criam essa coisa que houve entre mim e o Otales – essa ligação entre autor e editor sem a qual aquele não alcança a meta suprema, que é a renda literária estabilizada” (p. 215).

“Uma coisa ficou provada: o vivo interesse das crianças pela representação, o prazer que elas sentem ao ver aquela historinha teatralizada” (p. 257).

“Recebi sua carta de 11 do corrente, dizendo que está lendo o *D. Quixote* e já leu *Reinações* e gostou. Nesse ponto o avô está de acordo com o neto, porque eu também gosto muito desse livro – e tem sido uma mina de dinheiro. Essa mina um dia passará para as mãos de você e de Joyce, que são meus únicos herdeiros – e é bom que você vá sabendo disso. Depois de *Reinações*, você vai ler todos os outros, na ordem marcada, e irá verificando que o seu avô, como diz Emília, é um danadinho para escrever histórias que toda a gente compra. A grande coisa é esta: produzir coisas que o mundo compra, porque se o mundo não compra a gente fica a chupar dedo, com o bolso sempre vazio” (p.268).

Prefácios e Entrevistas:

“Acho a criatura humana muito mais interessante no período infantil do que depois de idiotamente tornar-se adulta. As crianças acreditam cegamente no que digo; o adulto

sorri com incredulidade. Quando afirmei a existência do petróleo no Brasil, as crianças todas acreditaram, os adultos duvidaram. Quando o primeiro poço revelou o petróleo no meu poço, o poço de Lobato, na Bahia, as crianças bateram palmas, alegadíssimas. E os adultos? Limitaram-se a ficar com caras de asno e em seguida sabotaram-me. Quando falo às crianças do pó de pirlimpimpim, não há uma só que duvide dessa maravilha. Já o adulto sorri imbecilmente – e tenho de explicar-lhe ao ouvido que o “pó de pirlimpimpim” é um sinônimo pitoresco do que, sem pitoresco nenhum, eles chamam “imaginação””(p. 207)

“Meus livros saem muito mais nos meios infantis do que nos adultos. No total das minhas tiragens até o fim do ano passado, o livro para crianças entrava por dois terços – 800.00 em 1.200.000” (p. 209).

“-Seus bichos, dos livros, é claro, são símbolos?
-Não surgiram com essa intenção, mas aos poucos os críticos os vão transformando em símbolos. Quindim, o rinoceronte, é a bruteza humanizada. Rabicó, o leitão, é o estômago. O Burro Falante é a filosofia de Epicteto” (p. 209).

“Emília e tia Nastácia têm idéias muito sérias a respeito do Brasil. Ambas desejam que este “gigante deitado em berço esplêndido” seja como o sítio de Dona Benta, esse lugar onde todos vivem felizes, contentes uns com os outros, e onde há plena liberdade de pensamento. Querem que o país todo se torne um sítio de Dona Benta, o abençoado refúgio onde não há opressão nem cárcere – lá não se prende nem um passarinho na gaiola. Todos são comunistas à sua moda, e estão realizando a República de Platão, com um rei-filósofo na pessoa de uma mulher: D. Benta” (p. 287).