

URUPÊS E MARABÁ: A FIGURAÇÃO DO ROMANTISMO EM MONTEIRO LOBATO¹

URUPÊS AND MARABÁ: THE FIGURE OF ROMANTICISM IN MONTEIRO LOBATO

Vanessa de Paula Hey²

RESUMO: O presente trabalho tem como proposta revisar o Romantismo brasileiro, em especial a vertente indianista, representada pelos autores José de Alencar e Gonçalves Dias, para assim entender de que forma a busca e a construção de uma identidade nacional o moldaram, tal como fizeram também as estéticas subsequentes, que igualmente apresentaram como proposta a reescrita de histórias antigas. Em seguida, serão discutidos dois textos de Monteiro Lobato: *Urupês*, artigo de 1915, e *Marabá*, conto de 1923. Neles, serão analisadas as diferentes críticas feitas, pelo próprio texto literário, às principais características do Romantismo: se, em *Urupês*, essa crítica vai de encontro à mitificação do herói romântico, em *Marabá* ela se opera por meio da sátira da temática, dos personagens e do enredo romântico.

Palavras-chave: Romantismo. Monteiro Lobato. José de Alencar. *Urupês*. *Marabá*.

ABSTRACT: The present work aims to revisit Brazilian Romanticism, especially the Indianist aesthetic, represented by the authors José de Alencar and Gonçalves Dias, in order to understand how the search and the construction of a national identity shaped it, as well it had shaped the subsequent aesthetics that also proposed the rewriting of old stories. Then, two texts by Monteiro Lobato will be discussed: *Urupês*, an article from 1915, and *Marabá*, a short story from 1923. In them, the different criticisms made, by the literary text itself, of the main characteristics of Romanticism will be analyzed; if in *Urupês*, this criticism goes against the mythology of the romantic hero, in *Marabá*, it operates through the satire of the theme, the characters and the romantic plot.

Keywords: Romanticism. Monteiro Lobato. José de Alencar. *Urupês*. *Marabá*.

¹ Artigo recebido em 22 de abril de 2020 e aceito em 24 de junho de 2020. Texto orientado pela Profa. Dra. Milena Ribeiro Martins (UFPR). O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

² Mestranda do Curso de Letras (Estudos Literários) da UFPR.



INTRODUÇÃO

O presente artigo se inicia com um esboço do panorama do Romantismo brasileiro; nele, autores como José de Alencar e Gonçalves Dias, preocupados com a construção de uma literatura nacional, buscaram, por meio de suas obras, criar uma identidade para a nação, o que na prática se deu por meio da representação idealizada dos exuberantes cenários naturais brasileiros, e da figuração do indígena como o nobre herói da nação. Além disso, eles visaram, também, traduzir, em seus textos literários, as realidades culturais e sociais das épocas retratadas, assim como as linguagens locais.

Em seguida, serão discutidos dois textos de Monteiro Lobato que dialogam, cada um à sua maneira, com a estética romântica: *Urupês* e *Marabá*. Esse diálogo se estabelece ora por intermédio do elogio ou da crítica a essa vertente literária, ora como apropriação de alguns de seus elementos mais característicos.

Em *Urupês*, tematiza-se a representação idealizada do herói romântico. Essa mesma será posteriormente apropriada por alguns dos escritores regionalistas do início do século XX para a figuração do sertanejo, que, assim como o indígena alencariano, em muito se distancia da realidade que se pretende retratada.

Já em *Marabá* a proposta é construir uma narrativa utilizando-se de algumas das características mais caras ao Romantismo. Esse conto, que se propõe a narrar de forma nova e moderna uma história antiga, ao mesmo tempo em que elogia e faz uso de alguns elementos românticos, também os satiriza.

UM BREVE PANORAMA DO ROMANTISMO BRASILEIRO

No Brasil, o Romantismo funcionou como uma estética importada de padrões culturais europeus, o que resultou em uma espécie de desacordo entre a realidade ficcional e a realidade que se pretendia representada. Isso porque não tínhamos aqui as mesmas condições materiais e espirituais europeias, ou mesmo partilhávamos de seu contexto histórico (ainda que não deixássemos de ser afetados por ele). Trata-se de um contexto assolado por conflitos e contradições advindos da Revolução Industrial – um cenário que vislumbrava a queda da nobreza e a emergente ascensão da pequena e grande burguesia. Ainda assim, formaram-se “em nossos homens de letras configurações mentais paralelas **às respostas que a inteligência europeia dava a seus**



conflitos ideológicos” (BOSI, 2006, p. 92, ênfase acrescentada), entre elas, a busca e a construção de uma identidade nacional.

Dentre os autores brasileiros que aderiram a essa prática de importação dos romantizados moldes europeus, citam-se, de início, dois: José de Alencar e Gonçalves Dias – o primeiro, com seu romance colonial; e o segundo, com sua poesia indianista. Tanto o trabalho de um, quanto o de outro, buscaram estabelecer um passado mítico para a nação, do mesmo modo que certos autores europeus, como Alexandre Herculano e Almeida Garrett. O mesmo paralelo também pode ser estabelecido na segunda geração do Romantismo, com a adoção pelos poetas brasileiros (cujos principais nomes foram: Álvares de Azevedo, Fagundes Varela e Junqueira Freire) do *spleen* byroniano e do sentimento do mal do século de Musset. Algo semelhante também ocorre à terceira geração, que tem como seu maior representante brasileiro Castro Alves. Apesar de pertencer à última geração do Romantismo, a produção literária desse autor ainda apresenta como característica a busca pela identidade nacional – porém, não mais focando apenas as etnias europeia e indígena, mas também, a negra, motivo pelo qual o abolicionismo foi amplamente tematizado por sua obra. A produção de Castro Alves, para não fugir ao padrão das gerações anteriores, também foi influenciada por autores europeus, em específico, pela obra político-social de caráter libertário do escritor e poeta francês Victor Hugo.

Na busca por uma identidade nacional, o Romantismo fundou grandes mitos, como o da origem grandiosa da nação e o de seu herói. A elaboração desse tipo de obra, de forma análoga ao romance histórico europeu, exigia que se retornasse ao passado nacional e encontrasse lá aquilo que dele poderia ser exaltado – propunha-se, assim, voltar aos primórdios da pátria, aos momentos em que teriam ocorrido os grandes feitos responsáveis pela fundação daquela nação, que se configuraram como momentos de orgulho para os seus habitantes; ou ao menos era o que se acreditava. A imagem de uma grande nação merecia a figuração de heróis que estivessem a sua altura. No Brasil, por exemplo, ainda que não fizesse sentido adotar o cavaleiro medieval como figura do herói nacional, como fizeram os românticos europeus, fez-se uso de sua caracterização; a figura do indígena foi, assim, revestida de nobres valores medievais europeus, e é desta forma que o vemos, por exemplo, na produção indianista de Alencar. Os heróis criados por suas obras são embasados em lendas e mitos fundadores da nação, que têm como plano de fundo tanto a terra selvagem quanto a terra conquistada:

Para dar forma ao herói, Alencar não via meio mais eficaz do que amalgamá-lo à vida da natureza. É a conaturalidade que o encanta: desde as linhas do perfil até os gestos que definem o caráter, tudo emerge do mesmo fundo incôscio e selvagem,



que é a própria matriz dos valores românticos. (BOSI, 2006, p.138)

Às forças naturais se conjugam os traços típicos desse herói romântico, que tem, entre seus principais aspectos: i) a pureza da alma, encenada pela aparente passividade da natureza; ii) a lealdade, que se mostra por meio do respeito e da comunhão espiritual com ela; e iii) a coragem, que vem da ação heroica desencadeada pelo instinto selvagem.

Por essas características é que se compreendia nas obras indianistas brasileiras a figuração do herói como a do bom selvagem – que representa o ser humano em seu estado natural, dito bom e puro por natureza –, anteriormente desenhado por Rousseau, e de que o personagem Peri, de *O guarani*, é exemplo. O bom selvagem difere do homem civilizado, uma vez que este se encontra corrompido pela sociedade e por suas mazelas, problema esse que o indígena não encontra. É dessa forma que, na obra indianista de Alencar, o herói indígena é figurado como bom, belo, justo e verdadeiro, o que corrobora com uma narrativa mítica que apresentará grandes e nobres feitos. Ao autor também interessava, nesse processo de busca de uma identidade nacional, atribuir relevância à contribuição indígena, no que se referia à formação da língua e da cultura brasileira.

Se de um lado a figuração de mitos e heróis (na busca de uma identidade nacional) nos aproxima dos moldes e da estética do Romantismo europeu; de outro, a temática indianista brasileira, com seus heróis e paisagens naturais exuberantes tão singulares, distancia-nos.

Autores como Bernardo Guimarães e Visconde de Taunay, movidos, assim como Alencar, pelo sentimento de patriotismo, mostraram-se determinados a dotar essa jovem nação com uma literatura independente (CANDIDO, 1997, p. 343). Para tanto, retrataram o local (costumes, paisagens e acontecimentos) com aquilo que estava repleto de significação nacional, o que equivalia a libertar-se, de certa forma, da literatura dita canônica – a europeia.

Iniciou-se, a partir dessa literatura, um movimento de descobrimento e divulgação do Brasil por meio do texto literário. A literatura era produzida para que o homem da cidade conhecesse o que existia para além de suas fronteiras geográficas e temporais. Esse movimento persistiria no regionalismo das décadas iniciais do século XX, como veremos a seguir, com a análise de dois textos do escritor Monteiro Lobato.



URUPÊS E A MORTE DO HERÓI ROMÂNTICO

É logo no começo de *Urupês* (1915), artigo de Monteiro Lobato publicado originalmente em jornal, que encontramos um dos primeiros diálogos que a obra lobatiana estabelece com a estética romântica: “Morreu Peri, incomparável idealização dum homem natural como o sonhava Rousseau, protótipo de tantas perfeições humanas que no romance, ombro a ombro com altos tipos civilizados, a todos sobreleva em beleza de alma e corpo” (LOBATO, 2007, p. 167). Nessa passagem, tem-se, com a apresentação da figura de Peri, herói romântico idealizado, a declaração de falência do sistema romântico indianista. Para o autor, o Romantismo já se tornara uma estética gasta demais para as exigências do público leitor das décadas iniciais do século XX.

Posteriormente publicado em livro, *Urupês* está presente na obra homônima, de 1918, primeiro livro de contos do autor, que, para além dos doze contos que o compõem, apresenta ainda mais dois artigos: *Velha praga* e *Urupês* (que dá nome ao livro, por ter sido o artigo que rendeu a Lobato maior popularidade). É a partir do artigo *Urupês* que se estabelece, pela primeira vez na obra de Monteiro Lobato, um confronto direto com a estética romântica.

Se, em *Velha praga*, o autor denuncia as antigas práticas agrícolas de muitos dos sertanejos que habitavam a região do Vale do Paraíba, São Paulo, a saber, o costume de atear fogo na terra para limpar o terreno, o que se provava danoso para o uso subsequente da terra; em *Urupês*, reclama-se da romantização do caipira no Brasil – ele é o novo “Ai Jesus’ nacional” (LOBATO, 2007, p. 168, ênfase no original), ou seja, não se pode falar mal dele, dado se tratar de um assunto delicado e que pode exaltar os ânimos daqueles que o defendem. Nesse ponto, Lobato está a criticar não diretamente o sertanejo, mas a sua representação romântica, que o distanciava em muito do seu aspecto real – é como se falasse mal de um tipo literário (do herói do caboclisto, que nada mais é do que a evolução do herói pintado por Alencar, na construção do indianismo), e não de um tipo social. Porém, Lobato acabaria por consolidar nesse artigo a ideia do Jeca Tatu como o parasita da terra – aquele que a usa, dela tudo retira, e nada deixa. Para o narrador, o Jeca vai em direção contrária ao progresso, uma vez que é figurado como inapto ao trabalho e incapaz de produzir cultura.

No prefácio da primeira edição de *Urupês*, Lobato tenta se redimir quanto à postura adotada em relação ao Jeca, alegando que ele não é assim, mas apenas se encontra nesse estado, o que ele justifica pela falta de acesso à saúde e ao saneamento. Ainda no movimento de se desculpar com o caboclo, o autor, em *Jéca tatuzinho* (1924), com a ajuda de um médico, reabilita o sertanejo; e, reabilitado, o Jeca prospera:



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

Para além de reabilitar o Jeca, em *Jéca Tatuzinho*, texto que marca a participação do autor nas campanhas sanitaristas – a obra, na época, foi usada como peça publicitária do Biotônico Fontoura: Lobato, por meio de artigos publicados em *O problema vital* (1918), parece ciente de que seu injustiçado representa uma série de outros, em semelhante situação, que vivem nos interiores do Brasil: “(...) famintos, doloridos, incapazes de trabalho eficiente” (LOBATO, 2010a, p. 31).

A última figuração do Jeca na obra lobatiana ocorre nos anos de 1940. Já curado e sadio, e não mais caracterizado como vadio e parasita incendiário, Jeca Tatu é agora Zé Brasil, personagem que vivencia outro contexto social e econômico, que faz parte de um Brasil que começa a discutir com mais seriedade a questão agrária, a propriedade de terra e as políticas rurais.

O que Lobato faz, por meio de seus contos regionalistas, e que fica mais evidente a partir da leitura da obra *Urupês*, é introduzir a tomada de consciência da situação de subdesenvolvimento e atraso da nação, algo que até o Romantismo era visto de forma amena. A condição de subdesenvolvimento foi percebida também por muitos autores da virada do século XIX para o XX, entre eles: Afrânio Peixoto, Simões Lopes Neto, Valdomiro Silveira e Coelho Neto. Para os autores desse período, o atraso era, em grande parte, percebido pela diferença daquilo que vivenciavam nos centros urbanos, com seu desenvolvimento e industrialização, e o cenário, muitas vezes precário, que se encontrava nas regiões interioranas.

O processo de modernização, pelo qual passou o país, nas décadas iniciais do século XX, impediu que o projeto de construção de uma identidade nacional baseado em uma identidade idealizada – que, na verdade, nunca existiu – continuasse, assim como retirou do **local** e do **regional** o papel de simples motivo ou assunto da narrativa.

Urupês, ao anunciar a morte do herói indianista alencariano – indígena vestido de bom selvagem rousseauiano, que pode ser facilmente comparado de igual para igual com os “mais altos tipos civilizados” (LOBATO, 2007, p.167), e que, além disso, é maior do que eles no que diz respeito à “beleza de alma e corpo” (p. 167) –, anuncia também aquele que entrará em seu lugar: o “selvagem real, feio e brutesco, anguloso e desinteressante, tão incapaz,



muscularmente, de arrancar uma palmeira, como incapaz, moralmente, de amar Ceci” (p. 167). Assim, em nada esse sertanejo, que vem a ocupar o lugar da figura do herói indígena desenhada por Alencar, pode a ela ser comparada.

A crítica é, assim, direcionada à forma de representação idealizada que se faz do herói, esta que não ajuda a compreender a realidade, uma vez que nem Alencar a viu, tendo apenas a idealizado. O mesmo estava sendo feito em relação ao caipira: o homem da cidade segue os passos de Alencar, quando deveria estar seguindo os passos de Rondon (sertanista brasileiro que conheceu de perto as populações indígenas, ajudando, inclusive, a protegê-las), a quem o autor cita na abertura do artigo. Apela-se, assim, por meio do uso do retrato caricatural dos sertanejos, representados pela figura de Jeca Tatu, para que o homem citadino conheça as regiões interioranas e seus habitantes, e não apenas as imagine à moda romântica:

Como anti-herói, Jeca Tatu incomoda o coro patriótico e ufanista que havia tanto tempo era uníssono na voz dos que falam do Brasil, o Jeca contradizia não só a retórica patrioteira, mas também o processo de idealização das minorias – índios, caboclos, negros e caipiras – às quais a tradição literária romântica atribuía perfil épico e idealizado. (LAJOLO, 2000, p. 25-26)

Se a prioridade fosse retratar a realidade, como sugere *Urupês*, o selvagem, em vez de amar Ceci e de acompanhá-la idilicamente em adoração pelas selvas, como acontece em *O guarani*, moqueá-la-ia “num bom braseiro de pau-brasil” (LOBATO, 2007, p. 167).

Os trechos iniciais do artigo funcionam como um comparativo entre o indianismo de Alencar e o caboclismo que estava a se instaurar na literatura brasileira. O caboclismo, que nasce do cansaço da idealização romântica de “bugres homéricos, inúbias, tacapes, borés, piagas e virgens bronzeadas” (LOBATO, 2007, p. 168), não está totalmente livre de sua influência, uma vez que não “morreu” (p. 168) de fato, mas, “evoluiu” (p. 168): “O indianismo está de novo a deitar a copa, de nome mudado. Crismou-se de ‘caboclismo’” (p. 168, ênfase no original). Assim, volta-se a extrair do Romantismo aquilo que interessa na construção do caboclismo, a saber: a idealização do herói e do cenário interiorano, o retrato nada fiel da realidade, e a eleição do caboclo como o novo herói nacional, este que é caracterizado da seguinte forma:

O cocar de penas de arara passou a chapéu de palha rebatido à testa; a ocará virou rancho de sapé; o tacape afilou, criou



gatilho, deitou ouvido e é hoje espingarda troxada; o boré descaiu lamentavelmente para o pio de inambu; a tanga ascendeu a camisa aberta ao peito. (LOBATO, 2007, p. 168)

Listam-se, dessa forma, todas as alterações físicas sofridas pelo antigo herói romântico, para que ele pudesse se transformar no sertanejo. Porém, o que não mudou, segundo a interpretação de Lobato, foi a forma como se deu a figuração de seus traços psíquicos, ainda semelhantes aos dos heróis indianistas. Os sertanejos foram, assim, descritos como tendo um “orgulho indomável, independência, fidalguia, coragem, virilidade heroica, todo o recheio em suma, (...), dos Peris e Ubirajaras” (LOBATO, 2007, p. 168).

É pela crítica feita no artigo, direcionada à idealização do caboclo, que o narrador aposta na possibilidade de o cenário literário ser diferente no futuro. Ele acredita que será possível ver com os olhos da realidade quem de fato é o caboclo que, em 1915, “vegeta de cócoras, incapaz de evolução, impenetrável ao progresso. Feio e sorna (...)” (LOBATO, 2007, p. 169).

É nesse momento da narrativa que a figura da evolução do herói romântico – vertida, agora, em herói do caboclismo – faz-se cada vez mais nítida. Da forma como é representado, Jeca Tatu encontra-se alheio aos acontecimentos que acometem sua nação (dentre os quais a narrativa cita: a Independência de 1822; a abolição da escravatura, de 1888; e a Proclamação da República, de 1889). Ele não segue outra lei que não seja a do menor esforço; não trabalha na terra, não planta, não colhe, sobrevivendo apenas daquilo que a natureza “derrama pelo mato e ao homem só custa o gesto de espichar a mão e colher” (LOBATO, 2007, p. 170); habita em sua morada precária, sob as mesmas condições, e pouco dá por isso. Nada ao seu redor revela a menor intenção de permanência, “nem árvores frutíferas, nem horta, nem flores” (p. 171) – foi assim com as gerações passadas e continuará sendo assim com as posteriores. Por não possuírem terras, ocupando a condição de posseiros, passíveis de serem tocados a qualquer momento, os sertanejos não se sentem motivados a produzir e deixar algo para um próximo que venha a ocupar a mesma terra, uma vez que, para eles, tudo se resume ao fato de que nada “paga a pena” (p. 172), ou seja, nada compensa o esforço, e é esse um dos traços marcantes de sua filosofia, segundo o autor. “Pobre Jeca Tatu! Como és bonito no romance e feio na realidade” (p. 172) – essa ideia sintetiza a crítica ao *modus operandi* tanto do indianismo quanto do caboclismo.

Os caboclos, de que Jeca Tatu é símbolo, ao contrário do herói romântico, desrespeitam a natureza, ainda que esta seja responsável por sua alimentação, seu abrigo e sustento – natureza tão adorada e idealizada pelos românticos. Dada a experiência pessoal de Lobato como fazendeiro, a qual inclui a convivência diária com os caboclos, o autor “repara – tal como fazem hoje os



ecologistas – no quanto [os sertanejos] destroem a caça nativa, derrubam velhas árvores e reduzem a floresta a carvão” (AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETTA, 2001, p. 56).

Desde *Velha praga*, quando Lobato aponta o caipira como um dos principais responsáveis pelas queimadas – de que resultam o empobrecimento e a possível infertilidade do solo –, num país ainda apoiado economicamente sob uma base agrícola, o narrador afirma ser o caboclo um dos fatores que retardam o desenvolvimento da nação.

No artigo *Urupês*, a crítica ao Romantismo manifesta-se pela postura contrária assumida pelo narrador quanto ao tratamento romântico que se deu em relação ao caboclo pelos literatos e leitores citadinos. Ele denuncia a idealização da realidade que começara quando Alencar pintava o indígena brasileiro como o bom selvagem rousseauiano – indígena bastante destoante daquele que viria a ser descoberto depois, pelas incursões de Rondon –, e que continua a se manifestar na literatura, mesmo com o Romantismo em baixa, por meio da eleição do sertanejo como o novo herói nacional, atribuindo-lhe as mesmas características nobres de que foram revestidos os heróis indianistas românticos: “(...) conservava-se intacta a visão fantasiosa dos nossos sertões e mantinha-se o mesmo substrato psíquico dos personagens retratados pelo romantismo” (AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETTA, 2001, p. 59-60).

Com a criação de Jeca Tatu, pleiteia-se a morte do caboclismo revestido de indianismo romântico. A ideia era não deixar que o caboclo evoluísse no imaginário popular, do mesmo modo que o retrato do indígena alencariano havia feito. Lobato posicionava-se, assim, contra a idealização já encontrada, por exemplo, na obra de Coelho Neto – autor que, na opinião de Lobato, pouco conhecia da vida afastada dos centros urbanos e de seus habitantes. Lobato age, em *Urupês*, na contramão de “uma corrente idealizadora das etnias indígena e negra, que a tradição romântica encarrega-se de revestir com feições épicas ou sentimentais” (AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETTA, 2001, p. 60); o autor, em seu artigo, pede por uma figuração mais realista e, por isso, menos idealizada das realidades interioranas.

MARABÁ E A REESCRITA DA LENDA ROMÂNTICA

Marabá, inicialmente lançado na coletânea de contos *O macaco que se fez homem*, de 1923, é, a partir de 1946, incorporado à obra *Negrinha*. Monteiro Lobato decidira por extinguir a coletânea e distribuir seus contos nas obras: *Cidades mortas*, inicialmente publicada em 1919, e *Negrinha*, de 1920 (MARTINS, 2003, p. 6). É somente em 2008, com o relançamento do livro

Scripta Alumni - Uniandrade, n. 23, 2020. ISSN: 1984-6614.

<http://uniandrade.br/revistauniandrade/index.php/ScriptaAlumni/index>



Este trabalho está licenciado sob uma [Licença Creative Commons Attribution 3.0](https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/).



pela editora Globo, que temos restaurada a forma como os contos foram originalmente publicados.

A partir da leitura de *Marabá*, o que se observa de imediato é a proposta de reescrita de uma lenda, projeto similar ao que seria desenvolvido pelos modernistas Oswald e Mário de Andrade – o primeiro com os textos: *Manifesto da poesia pau-brasil* (1924) e *Manifesto antropófago* (1928), e o segundo com *Macunaíma* (1928). Para além de personagem dessa narrativa, Marabá também é a figura central de um poema homônimo, de Gonçalves Dias, que retrata a solidão e o abandono sentidos por essa menina, fruto da relação de uma mulher indígena com um homem europeu. Marabá, de olhos azuis e cabelos loiros, é rejeitada por sua tribo, por conta de sua etnia miscigenada – enredo semelhante àquele que, em parte, encontra-se na narrativa lobatiana.

O conto se inicia com aquilo que o narrador chama de “preâmbulo” (LOBATO, 2008, p.104), ou seja, com um relato que precede a história que se deseja contar. Essa introdução serve não para contar o conto, “mas a **história da escrita do conto**” (LAJOLO, 2009, p. 3, ênfase no original). Nele, de forma paralela, são elencados os (ironicamente) chamados, pelo narrador, de ingredientes de “receitas” (LOBATO, 2008, p.103) de romance histórico e indianista, ambos representantes de uma tradição romântica dita ultrapassada.

Do romance histórico, de que Walter Scott e Alexandre Herculano são representantes, têm-se: as figuras do pajem e do escudeiro; a fórmula de se iniciar a narrativa; o cenário português; as vestes dos heróis medievais; o envolvimento entre a castelã e o donzel trovadoresco; a representação do pai como aquele que interfere na relação amorosa da filha; e todo o enredo trágico, que termina com a morte do herói. Do indianista, de que são exemplos as obras de autores como José de Alencar, Fenimore e Chateaubriand, apresentam-se: as figuras do imponente cacique, da índia virgem dos lábios de mel (referência a Iracema) e a do guerreiro branco; a fórmula batida com que se encerra esse tipo de narrativa; o cenário da natureza habitada pelos indígenas; a intervenção do cacique na relação do casal apaixonado, que resulta na promessa de vingança, pela defloração da virgem; e o enredo igualmente trágico, que se encerra com o guerreiro branco assado “em fogueira de pau brasil” (LOBATO, 2008, p. 104).

Não são apenas as fórmulas de criação desses romances que são entendidas como similares, dadas as dinâmicas próprias de funcionamento que foram anteriormente explicitadas – o que faz com que eles não nos surpreendam quanto aos seus enredos. Outro aspecto ao qual também tende a sua convergência, no que diz respeito às obras históricas e indianistas, é a recepção delas pelo público leitor que, no conto, anuncia-se como sendo o mesmo tipo de reação: “(...) e a moça desmaiava, e o leitor chorava e a obra recebia etiqueta de histórica, se passava unicamente entre Dons e Donas, ou de indianista, se na manipulação



entram ingredientes do empório Gonçalves Dias, Alencar & Cia” (LOBATO, 2008, p. 104).

A essas fórmulas ditas batidas, sucedem-se outras, segundo Lobato, mais realistas e naturalistas, como, por exemplo, a de Zola, com a preocupação com a psicologia e a verdade; ou a de Darwin e Spencer, com a ciência e “outros demônios” (LOBATO, 2008, p. 104) que assolam as mentes humanas. É por conta da verdade que emana desse novo tipo de produção, que se foram deixando para trás as antigas receitas e os figurinos. O que passa a interessar agora, à atual estética literária, é o “mentir com verossimilhança” (p. 104), sendo esta a nova forma de se entender a arte e, portanto, a literatura. Para o narrador de *Marabá*, o problema dos românticos e de seus leitores repousava na tomada da ficção por realidade, em vez de compreendê-la como uma mentira contada de forma coerente.

Toda a introdução de *Marabá*, desenhada por esse preâmbulo, serve para anunciar que aquilo que se deseja narrar, “uma novela tão ao sabor antigo, tão fora de moda” (LOBATO, 2008, p. 104), também seguirá os moldes do Romantismo, ao menos naquilo que diz respeito à adoção do conteúdo do enredo, que, à moda alencariana, será composto por: um guerreiro branco, índias virgens, um cacique, uma fuga heroica, um desfecho trágico, entre outros ingredientes.

De forma resumida, o que se passa na história é o seguinte:

Um guerreiro branco, loiro e de olhos azuis, após ser vencido em combate, é feito prisioneiro pela tribo dos Aimorés, e será sacrificado assim que a manhã despontar. Quem o salva desse terrível fim é Iná, “a mais formosa virgem das selvas” (LOBATO, 2008, p. 105), que foge com ele até um lugar em que esteja a salvo da gente aimoré. Perto do rio, local em que o guerreiro encontra-se seguro, ele, grato e com ensejo de retribuir o gesto, a possui, e, antes de partir, dá-lhe um anel.

Tempos depois, já na tribo, nasce de Iná, Marabá, criança loira e de olhos azuis. Todos ficam alarmados e, entendendo a situação, chamam tal acontecimento de traição, que deverá ser vingada com o sacrifício da menina. Iná, ao tomar conhecimento de tal plano, foge com Marabá em seus braços, e passa a viver no sombrio da mata.

Após ensinar a Marabá tudo aquilo que ela precisa saber para viver sozinha, Iná despede-se da filha repetindo o último gesto do guerreiro português, dando a Marabá um anel (o mesmo que antes pertencera ao estrangeiro branco).

Até a chegada de Ipojuca ao local onde Marabá se encontra, ela vive em perfeita harmonia com a natureza. O sucessor do cacicado, logo que a vê, apaixonou-se, porém, encontra-se dividido ao descobrir que aquela que lhe roubara o coração é Marabá. Não sabe, de início, ao que se manterá fiel, se à sua tribo ou



ao amor que lhe desperta a menina. Opta, por fim, pelo segundo, e ambos passam a viver esse amor. Porém, desconfiada das atitudes de Ipojuca, Moema, sua noiva, decide segui-lo e, assim, descobre sobre a existência de Marabá. Moema regressa à tribo e incita vingança.

O casal é perseguido pelos guerreiros da tribo, de um lado, e por um fortim português, que acaba de aparecer na história, de outro. Entre fogo cruzado, Ipojuca e Marabá terminam como prisioneiros dos portugueses, que, a essa altura, já haviam afugentados os guerreiros da tribo.

Para a surpresa do capitão, Marabá carrega o anel que ele havia dado a Iná, e ele percebe, assim, tratar-se de sua filha. Comovido de tanta emoção, abraça e beija a moça "com frenesi" (LOBATO, 2008, p. 115). Ipojuca, que vê a cena a certa distância, interpreta-a de forma equivocada, pensando ser o capitão aquele que tentava roubar a sua amante querida. Com as suas últimas forças, lança uma flecha no peito da virgem loira, que termina morrendo nos braços de seu pai.

O enredo romântico é sedutor, motivo pelo qual é adotado pela narrativa lobatiana, ainda que de forma satirizada. Porém, a forma de se encarar a verdade ficcional romântica é defendida pelo conto como ultrapassada, motivo pelo qual Lobato apresenta em *Marabá*, com boas doses de humor, a figura de Ipojuca – um dos heróis da narrativa – não como um herói romântico nacional de espírito superior, que coloca a felicidade da amada acima da própria – referência a Peri –, mas como um personagem dotado de vícios e falhas, capaz de matar a sua amada para que ninguém mais a possua; e é desta forma que ele termina a narrativa: "Minha ou de ninguém!" (LOBATO, 2008, p. 116).

Assim, ainda que tenham sido utilizados muitos dos elementos do Romantismo para contar a sua história, a saber, os acontecimentos desenvolvidos pelo enredo, os personagens, e o cenário, o narrador considera muitas de suas características gastas, como, por exemplo, o seu estilo, a forma como o enredo é desenvolvido e o seu desfecho, e é isso que ele propõe mudar com a reescrita dessa lenda. De certa forma, é como se dissesse ao leitor: se tudo o que importa num romance é o seu enredo, estamos lendo o texto por meio de uma chave romântica e isso já se encontra superado – outros recursos devem ser levados em consideração, que não apenas estes.

O que se propõe é: contar uma história romântica antiga, utilizando-se para isso de uma forma moderna. É o que se vê no estilo da narrativa, pelo uso que ela faz de atos, letreiros e quadros, que, em sua totalidade, visam se aproximar dos roteiros de produções cinematográficas. Apela-se, dessa maneira, para uma narrativa mais sintética, exigida pelos tempos modernos – época em que se põe em dúvida a existência de autores que escrevam extensos romances e, da mesma forma, leitores que os leiam. Ao adotar, em *Marabá*, uma narrativa sintetizada, em que os acontecimentos se sucedem de forma rápida, o que se



evidencia é a vontade de expressar o espírito da época, que se configura como “apressada, automobilística, aviatória [e] cinematográfica” (LOBATO, 2008, p. 107).

A proposta do conto resume-se, assim, em recontar uma história antiga de uma maneira nova e moderna, utilizando-se de um estilo diferente, que se assemelha àquele usado em roteiros de filmes. É somente dessa forma que “não maçarà o pobre leitor, não comerà o escasso tempo do autor e ainda pode ser que acabe filmada quando tivermos por cá miolo e ânimo para concorrer com a Fox ou a Paramount” (LOBATO, 2008, p. 107).

Apesar de o conto se constituir de uma sátira generalizada da literatura do século XIX, em especial da indianista, tanto no que diz respeito a seus aspectos estruturais quanto naquilo que se refere ao seu caráter ideológico, o seu tom irônico

(...) assenta-se em sua contradição: ao mesmo tempo em que Lobato apregoa contra a narrativa do século passado, sua narrativa não rompe com a tradição. Não há ruptura mesmo quando, no meio da história, o narrador a transforma em roteiro para cinema, operando na prática o que as literaturas de vanguarda proclamavam: a fusão das artes, o apelo das imagens, o poder da síntese. (SOUZA, 2003, p. 6)

A ruptura não ocorre e o conteúdo narrado em estilo dito cinematográfico pouco se assemelha àquilo que de fato é esperado da leitura de atos, letreiros e quadros; o estilo e a proposta são modernos, mas o conteúdo e a forma de narrar são ainda tradicionais.

Quanto ao desfecho, mesmo que *Marabá* não apresente um final feliz – uma vez que a personagem não foi viver com o pai em terras estrangeiras (como o fez Moacir, em *Iracema*), ou terminou, mesmo sem destino certo, ao lado de Ipojuca (como ocorre a Peri e Ceci, em *O guarani*) –, a sua morte, anunciada pela narrativa lobatiana, não deixa de conter aspectos trágicos, tão comuns aos amores interétnicos retratados pelo Romantismo.

Lobato, ao tentar reformular conceitos e fórmulas tradicionais, adaptando-as às estéticas mais modernas – mesclando, para isso, os mais diferentes gêneros (dramático, cinematográfico, lírico e épico) –, apresenta, em tom satírico, um discurso repleto de metalinguagem e ironia, recheado de doses de humor, como forma de, uma vez mais, distanciar-se do discurso lírico e idealizado dos escritores românticos.



CONCLUSÃO

Se, de um lado, o narrador de *Urupês* aprecia o Romantismo de Alencar, pela inventividade tanto da criação de tão exuberantes cenários, quanto da figuração de tão nobre caráter do herói nacional, de outro, critica-o; afinal, Alencar apenas pensou nos indígenas brasileiros, mas não os viu, ou seja, apenas os imaginou, idealizando-os. Dessa forma, o indianismo alencariano não nos permite conhecer a realidade, mas apenas a ficção.

O que se atesta, em *Urupês*, é a pretensa decadência do indianismo romântico, que, ao contrário do que se acreditava, não está morto, e sim metamorfoseado em caboclisto. De forma análoga à romântica, essa nova tendência literária elege para o movimento o sertanejo como o novo herói nacional. Embora a aparência exterior desse herói tenha mudado, o seu interior ainda pode ser descrito pelas mesmas características utilizadas para os heróis românticos, a saber: pureza, lealdade e coragem. É por meio da criação de Jeca Tatu que Lobato espera aproximar a ficção da realidade, mostrando quem de fato são aqueles que habitam o interior brasileiro, e distanciando, assim, a figuração idealizada que continuava a se desenvolver nas letras daquela época.

De crítica à idealização romântica, em *Urupês*, à adoção de alguns dos aspectos românticos mais característicos, em *Marabá*.

Em vez de criticar o cenário idílico e a figuração idealizada do indígena brasileiro, como fez em *Urupês*; em *Marabá*, o narrador, de forma satírica, fará uso de muitos dos elementos românticos para recontar uma antiga história. Porém, ao recontar essa história, o narrador se propõe a fazê-lo a partir de fórmulas mais modernas, uma vez que o estilo romântico está ultrapassado para os dias atuais.

Ao se criar uma história nova a partir de outra, ideia essa firmada sob a suposição de que o presente não mais acataria os moldes de narrar dos tempos antigos, decide-se por contá-la de maneira diferente, recusando-se o desfecho, a forma e a extensão das obras do Romantismo – ainda que se aproprie, no conto, de outros de seus ingredientes. Porém, se o leitor se comportar como um leitor romântico, apegado demais aos fatos narrados e ao desfecho, perderá parte do humor do texto e da crítica feita à estética romântica. O exercício de recontar de forma nova histórias antigas agrega ao texto um caráter moderno, que permite descobrir nele novos elementos sobre o presente e o passado.



REFERÊNCIAS

ALENCAR, J. de. *O guarani*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

AZEVEDO, C. L.; CAMARGOS, M. M. R.; SACCHETTA, W. *Monteiro Lobato: furacão na Botocúndia*. São Paulo: Senac, 2001.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 8. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.

DIAS, G. *Poesia e prosa completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

LAJOLO, M. (Org.). *Monteiro Lobato, livro a livro: obra adulta*. São Paulo: UNESP, 2014.

_____. *Monteiro Lobato, um brasileiro sob medida*. São Paulo: Moderna, 2000.

_____. Uma história mestiça: "Marabá" de Monteiro Lobato. In: AUGUSTI, V. (Org.); SOUZA, R. A.; HOLANDA, S. A. de O. *Narrativa e recepção: séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2009, p. 107-120.

LOBATO, M. *Urupês*. São Paulo: Globo, 2007.

_____. *O macaco que se fez homem*. São Paulo: Globo, 2008.

_____. *Problema vital, Jeca Tatu e outros textos*. São Paulo: Globo, 2010a.

_____. *A barca de Gleyre*. São Paulo: Globo, 2010b.

MARTINS, M. R. *Lobato edita Lobato: história das edições dos contos lobatianos*. Tese (Doutorado em Letras). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

SOUZA, E. N. F e. O modernista Monteiro Lobato. *Signótica*, v. 15, n. 1, Goiânia, jan./jun. 2003, p. 1-18.

