
O MODERNISTA MONTEIRO LOBATO

ENIVALDA NUNES FREITAS E SOUZA*

RESUMO

A proposta desse artigo é cotejar as idéias de Monteiro Lobato com os textos “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, de 1924, e “Manifesto Antropófago”, de 1928, ambos de Oswald de Andrade. Colocando esses manifestos em contraponto com o artigo “Urupês”, de 1915, e o conto “Marabá”, de 1923, de Lobato, este autor sai na linha de frente do movimento que revolucionou as letras brasileiras no limiar do século XX. Evidências como essa nos obrigam a uma revisão do Modernismo brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura brasileira, pré-modernismo, modernismo, Monteiro Lobato, Oswald de Andrade.

As relações de Monteiro Lobato com o Modernismo brasileiro sempre foram minimizadas, e isto se deve à sua malfadada posição no artigo “Paranóia ou mistificação?”, peça em que o criador de Emília critica severamente a pintura de Anita Malfatti. O artigo foi publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, em 20 de dezembro de 1917. Nele, Lobato classifica os artistas em duas espécies: a primeira é composta dos que vêm normalmente as coisas e “em consequência fazem arte pura”. Acrescenta:

A outra espécie é formada dos que vêm anormalmente a natureza e a interpretam à luz de teorias efêmeras, sob a sugestão estrábica excessiva.

[...]

* Professora de Literatura Brasileira do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia. Doutora em Literatura Brasileira pela USP.
E-mail: eni@ufu.br

Estas considerações são provocadas pela exposição da Sra. Malfatti, onde se notam acentuadíssimas tendências para uma atitude estética forçada no sentido das extravagâncias de Picasso e Cia.¹

A postura de Lobato causou estorpecimento no meio artístico e funcionou como uma cripta que o encerraria para sempre no porão das letras brasileiras. Tudo isso porque sua crítica foi recebida como a visão de um escritor, e não como a opinião de um pintor, condição em que proferiu seu pensamento. Monteiro Lobato, antes de firmar-se como escritor, foi um pintor e crítico de arte. Sua pintura era acadêmica, portanto “retratava” a realidade. Porém, Guilhermino César lembra que o autor, três anos mais tarde, usaria, como pintor, o mesmo processo de Anita no livro *A menina do narizinho arrebitado*:

Em *A menina do narizinho arrebitado* há desenhos nos quais ocorre justamente aquilo que Lobato condenara em Anita Malfatti: bichos são representados como figura humana, seguindo um tratamento impressionista, justamente aquilo que Lobato havia censurado nos quadros da pintora.²

Hoje, passados mais de oitenta anos dessa declaração, muito esforço tem sido feito no sentido de compreender qual é o verdadeiro significado da obra de Lobato para a literatura brasileira. Essa questão só será resolvida se colocada em contraponto com uma questão maior, que precede o próprio autor: a relação dos modernistas com os “pré-modernistas”. Reavaliando a produção de Monteiro Lobato, a tendência da crítica não é mais localizá-lo como um representante do passadismo cultural, impressão que causou na época, mas como um homem moderno que queria proteger o Brasil de todos os perigos estrangeiros, inclusive das escolas literárias prontas e acabadas que por aqui aportavam, impedindo a consolidação de um caminho estético nacional.

O fato é que o caso Anita Malfatti e o entusiasmo imediato para com os modernistas geraram todo um preconceito contra Lobato, para sempre estigmatizado como “alheio” ao novo sistema literário brasileiro.

Homem à frente de seu tempo, Lobato era, simultaneamente, moderno e antimoderno. Aliás, essa contradição é que colocou seu pensamento de um lado e sua arte de outro. No campo espiritual, era um homem ousadamente moderno, que empunhou inúmeras bandeiras nacionalistas, enfrentando até mesmo Getúlio Vargas. Lobato redescobria o Brasil, e sua literatura denunciava isso. É Bosi quem afirma:

depois de Euclides e de Lima Barreto, ninguém melhor do que ele soube apontar as mazelas físicas, sociais e mentais do Brasil oligárquico e da I República, que se arrastava por trás de uma fachada acadêmica e parnasiana.³

Tanto empenho em pensar e mostrar o Brasil carente de melhorias acabou por afastá-lo das Vanguardas de final de século e até mesmo do Modernismo de 22, correntes de bases irracionistas. Para ele, nos aspectos gerais, os “ismos” eram “teorias efêmeras”, “extravagâncias”. Essa concepção de arte, um tanto apressada, gerou uma prosa que, em sua totalidade, não rompeu com a tradição, denunciando uma preocupação formal esteticista, evidenciada, principalmente, no purismo da linguagem e no encadeamento de frases longas e ordenadas. Por outro lado, não se pode desconsiderar que a linguagem do caipira paulista inserida em seus contos rompe com a linguagem acadêmica reinante. Outro aspecto positivo da obra de Lobato é que seus contos exercem apelo sobre o leitor, dada a sua carga irônica/satírica e a narração sempre engenhosa de fatos. Além disso, o homem do interior brasileiro, com suas doenças e seu ritmo de vida desacelerado, era um tipo desconhecido do homem da cidade e da literatura e, por isso mesmo, muito interessante.

Como se procura demonstrar neste artigo, se sua prosa não alcança, satisfatoriamente, as transformações modernistas no sentido estético, no plano ideológico Monteiro Lobato apresenta, expressamente, sintomas denunciadores do Modernismo, ainda que a literatura se firme pela junção do estético e do ideológico. Para demonstrar que as idéias de Lobato representam os anseios de renovação que imperavam na

década de 20, basta ler com atenção seu conto “Marabá”. Nesse conto, de 1923, o autor antecipa algumas idéias que serão desenvolvidas por Oswald de Andrade no “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, de 1924.

ANTES DE OSWALD E MÁRIO

O índio como personagem ficcional não faz parte da prosa lobatiana, exceto no conto “Marabá”, em que satiriza a literatura indianista. Polêmico, combativo e atento às novidades, no artigo “Urupês”, de 1915, valendo-se de sua costumeira ironia, Lobato observa a inadequação dos heróis românticos ao século XX e põe a descoberto o brasileiro “filho das selvas” que povoa o Brasil, fruto da pesquisa dos sertanistas da época:

Esborroou-se o balsâmico indianismo de Alencar ao advento dos Rondons [...]. Morreu Peri, incomparável idealização do homem natural, como o sonhava Rousseau [...]. Contrapôs-lhe a cruel etnologia dos sertanistas modernos em selvagem real, feio e brutesco, anguloso e desinteressante, tão incapaz muscularmente de arrancar uma palmeira como incapaz moralmente de amar Ceci.

Por felicidade nossa – e de D. Antonio de Mariz – não os viu Alencar; sonhou-os qual Rousseau. Do contrário lá teríamos o filho de Araré a moquear a linda menina num bom braseiro de pau brasil.⁴

Não será esse índio, que nada tem a ver com o “bom selvagem” de Rousseau, fartamente cultivado pelo Romantismo, uma das marcas do modernismo de Oswald e Mário de Andrade? Para Oswald, o índio representará o selvagem antropófago, capaz de devorar as imposturas do civilizado. Mário de Andrade tomará o índio para configurar o caráter multifacetado do homem ameríndio. Em 1928, portanto treze anos após Lobato, Oswald declarará no “Manifesto Antropófago”: “Contra o índio de tocheiro. O índio filho de Maria, afilhado de Catarina de Médicis e genro de D. Antônio de Mariz”.⁵

Mas Lobato estava por demais envolvido com o sertanejo brasileiro para se dedicar ao índio que, aliás, será retomado pelo Modernismo somente como símbolo de uma nova consciência nacional, isto é, renovado a serviço de uma necessidade da época. Portanto, se não era mais o herói, continuou sendo mito. Lobato estava definitivamente inserido no contexto rural brasileiro, fazendo o retrato físico e temperamental do sertanejo, apontando os defeitos do corpo, descrevendo sua conduta e caráter.

Ao mesmo tempo em que expõe as matas brasileiras, por onde se embrenhara o caboclo, assinalando as destruições e o solo convertido em sapé, Lobato retoma as descrições da natureza romântica para criticar agudamente seus autores. Bernardo Guimarães é acusado de “mentir” por ocultar a rude natureza brasileira:

Não existe nele o vinco energético da impressão pessoal. Vinte vergéis que descreva são vinte perfeitas invariáveis amenidades. Nossas desajeitadíssimas caipiras são sempre lindas morenas cor de jambo. Bernardo falsifica nosso mato. Onde toda gente vê carrapatos, pernilongos, espinhos, Bernardo aponta doçuras, insetos maviosos, flores olentes.
Bernardo mente.⁶

As palavras de Lobato são as de um homem recém-egresso do campo, obrigado a confrontar-se quotidianamente com os desconfortos da vida campesina, que em nada correspondia à idealização dos homens citadinos. Lobato passou muito tempo em pequenas cidades do interior: em 1907 é Promotor em Areias; de 1911 a 1917 é destinado a estabelecer-se no Vale do Paraíba como fazendeiro, numa propriedade que herdara de seu avô. O atraso do campo brasileiro, testemunhado por ele, está ligado ao passado colonial, situação político-econômica que o empreendedor Lobato, ligado ao progresso, rejeitava. Sob esse aspecto, não é difícil compreender a necessidade do autor de “reproduzir com fidelidade” a realidade brasileira.

“MARABÁ” E O “MANIFESTO DA POESIA PAU-BRASIL”

“Marabá” não saiu na primeira edição de *Negrinha*, de 1920. O conto data de 1923, possivelmente publicado em jornal. Posteriormente ele seria incorporado ao livro *Negrinha*, coletânea de contos que, conforme Bosi, “é um livro heterogêneo onde reponta com maior insistência o documento social acompanhado do costumeiro sentimento polêmico e da vontade de doutrinar e reformar.”⁷

“Marabá” representa com fidelidade o aspecto inquiridor e polemista de Monteiro Lobato. O conto, em seus aspectos estrutural e ideológico, é o que mais se afasta do conjunto, pois constitui-se em sátira generalizada à literatura oitocentista e particularizada à indianista. O tom irônico desse conto 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.

Sendo uma narrativa satírica, ela desempenha uma função útil para a literatura da época, uma vez que corresponde a exigências e anseios literários do momento. Por outro lado, “Marabá” merece destaque na produção de Lobato porque antecipa algumas idéias que Oswald de Andrade defenderá com estardalhaço no seu “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, um ano depois das luzes lançadas por Lobato em seu conto. Aliás, pergunta-se se sem Monteiro Lobato, Euclides da Cunha, Lima Barreto teria havido o Modernismo, se esse movimento seria possível sem a produção evolutiva desses autores. Não é sensato partir do pressuposto de que o Modernismo de 22 foi uma criação a partir do nada. Sobre esse aspecto são proverbiais as palavras de Roberto Schwartz no artigo “Nacional por subtração”, em que afirma: “a cada geração a vida intelectual parece recomeçar do zero”.⁸ O que chama a atenção do crítico ao olhar a história do pensamento brasileiro é a descontinuidade da reflexão que se instaura nesse processo “relâmpago” de mudança de

idéias e posturas, como se ao substituírmos teorias estivéssemos mudando, e para melhor, a realidade nacional. E, certamente, a geração que fez a última proposta é a que vai colher os louros da história.

Os excertos que se seguem têm a finalidade de evidenciar que Monteiro Lobato e Oswald de Andrade, homens tão díspares em suas produções literárias, cada um a seu tempo e a seu modo, manifestaram preocupações estéticas muito próximas entre si. Eles divulgaram idéias que contribuiriam definitivamente para a transformação operada em nossa literatura, muito embora a crítica e a história da literatura tenham cavado um abismo entre os dois, estigmatizando Lobato como o *pré-*, o que veio antes, e reservando a Oswald o posto de profeta da revelação de um novo tempo.

“Marabá”, de Monteiro Lobato, inicia-se assim:

Bom tempo houve em que o romance era coisa de aviar com receitas à vista, qual faz o honesto boticário com os 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.⁹

As palavras de Lobato referendam a visão progressista que se deve atribuir a ele. Os tempos modernos exigiam uma reformulação dos conceitos e das formas, e Lobato estava totalmente envolvido pela idéia de progresso, acompanhando a efervescência industrial em que vivia a São Paulo da década de 20. De igual forma, a arte deveria acompanhar o ritmo dos novos tempos, e propõe uma renovação estética. Lobato percebe a estagnação conteudística e ideológica das letras brasileiras.

As formas artísticas deixaram de ser autênticas e originais e se transformaram em série, deixando de lado os conceitos fundamentais de criatividade, transcendência, forma, conteúdo. No “Manifesto da

Poesia Pau-Brasil”, Oswald de Andrade expressa essa mesma preocupação:

Houve um fenômeno de democratização estética nas cinco partes sábias do mundo.
[...] Todas as meninas ficaram pianistas. [...] A estatuária andou atrás.
As procissões saíram novinhas das fábricas.
Só não se inventou uma máquina de fazer versos – já havia o poeta parnasiano.¹⁰

As formas desgastadas, e, por isso mesmo, mecânicas, causam a perda da novidade. Sem novidade a literatura não se sustenta. A obra de arte produzida com “receitas aviadas à vista”, que consagra a repetibilidade, é como a estátua que sai da fábrica: forma e conteúdo desdobrados em série, cujos componentes são transitórios e repetitivos. Daí Lobato afirmar que uma obra indianista valia por todas, e Oswald lembrar a “máquina de fazer versos” que foi o Parnasianismo. Dando continuidade à revisão da literatura do século XIX, Lobato e Oswald lembram da “receita” do Naturalismo e do exagero na sua execução:

Veio depois Zola com o seu naturalismo, e veio a psicologia e a preocupação da verdade, tudo por contágio da ciência que Darwin, Spencer e outros demônios derramaram no espírito humano.
Verdade, Verdade!... Que musa tirânica! Como faz mal aos romancistas e como os força a ter talento! (“Marabá”, p. 218)
Instituíra-se o naturalismo. Copiar. Quadro de carneiros que não fosse lã mesmo não prestava. A interpretação do dicionário oral das escolas de Belas-Artes queria dizer reproduzir igualzinho... (“Manifesto...”, p. 328)

Oswald não está falando da mesma questão? “Copiar”, “reproduzir igualzinho” é querer que a arte seja verdadeira, no sentido de reprodução fiel da realidade. Se o Lobato pintor está vinculado à arte acadêmica, a que reproduz com fidelidade o modelo, o Lobato escritor sabe que a imposição da realidade à literatura é um mal. A Verdade naturalista

feria a verossimilhança artística, o que nos faz lembrar Machado de Assis e sua frase: “realidade sim, realismo não”.

A tirania da corrente racionalista que se impõe aos movimentos pós-românticos, e que acabou por frustrar os artistas, deixando-os saturados de “inteligência” e carentes de equilíbrio entre razão e sentimento, não vinga e desmaterializa-se no Simbolismo e nas Vanguardas do início do século. Então a literatura brasileira, mais uma vez espelhando-se na européia, demole o edifício artístico tradicional em busca de uma nova ordem, como prega Oswald:

Ora, o momento é de reação à aparência. Reação à cópia. Substituir a perspectiva visual e naturalista por uma perspectiva de outra ordem: sentimental, intelectual, irônica, ingênua.

[...]

Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres. (“Manifesto...”, p. 329-330)

A literatura do século XX acaba com as receitas e substitui a cópia pela invenção e pela surpresa. Oswald, parafraseando o futurismo de Marinetti, proclamava a necessidade de ter olhos livres – sem as vendas do passado – para enxergar o tempo presente.

Considerando o exposto, em que se assenta o abismo que separa Lobato das propostas modernistas? Antes de mostrar técnicas modernistas na narrativa de Lobato, é interessante registrar que as transformações literárias geralmente são engendradas por pressupostos teóricos que servirão de plataforma às produções do momento. Certamente, o Romantismo não teria sido o mesmo sem os prefácios de Victor Hugo; o projeto de nacionalização das letras de Alencar sem dúvida não adquiriria peso se o próprio Alencar não tivesse teorizado sobre ele. A importância e o impacto do Modernismo muito se deveram aos prefácios dos Andrade. Lobato, quando teorizou, esboçou idéias que depuseram contra o momento histórico. Seu artigo atacando Anita Malfatti o estigmatizou para sempre como intelectual desconectado de seu tempo. Para completar, o conjunto de sua produção literária não

atende às exigências estéticas do momento por ser traçado nos moldes tradicionais e ignorar as experiências vanguardistas.

Se Lobato não caminhou *pari passu* com as literaturas de vanguarda, a sua verve de “homem do seu tempo” fez com que ele fosse um dos primeiros a desvendar os olhos para as grandes transformações do início do século, o que prova que o Modernismo de 22 não estava sendo original ao considerar as questões modernas. É interessante observar como Monteiro Lobato incorpora em “Marabá” as “turbinas elétricas” da época, das quais falaria Oswald um ano depois, absorvendo, de certa forma, as conquistas da literatura futurista e a grande novidade desse século no mundo das artes, fruto da industrialização e do progresso: o cinema.

SEJAMOS DA ÉPOCA

Terminado o preâmbulo sobre a literatura do século XIX, Lobato dá início à sua narrativa, “Marabá”, que segue intencionalmente os parâmetros da narrativa indianista tradicional, haja vista ser uma sátira: um guerreiro branco, duas virgens das selvas, caciques, danças guerreiras, fuga heróica. Descreve o cenário, apresenta o herói atado a um poste, prestes a ser trucidado pelos aimorés. Seguindo a receita tradicional, o autor procura não se esquecer dos detalhes, e, em tom de ironia, escreve: “Que mais? Sim, a lua... A lua que no alto passeia o seu crescente”. A introdução da narrativa termina com a virgem que trai sua nação conduzindo o moço branco pelas selvas, entregando-se a ele. Dessa retomada alencariana é que vai nascer Marabá, a menina loira que cresce escondida da tribo.

Dentro do quadro parodístico em que se inscreve “Marabá”, está o rompimento com a verossimilhança. No século da industrialização, as fronteiras entre a realidade e a ficção se evaporam e fica mais claro ao homem que a arte é uma representatividade. Lobato lembra a seu leitor, a todo momento, que se trata de uma história, um texto ficcional que

suporta vários formatos e que, portanto, cabe ao escritor adequar o formato às exigências estéticas do momento. Assim como a civilização progride, a arte também passa por uma evolução de formas, tentando colocar-se no tempo e na história como testemunha da existência humana.

Em determinada altura do texto, o narrador, preocupado com a recepção de sua obra, converte sua história em peça para teatro, inserindo na narrativa um “Primeiro Ato”. Contudo, observando a velocidade da época e o agito da cidade grande advindos do benefício do progresso, que traz também a tecnologia do instantâneo, transforma sua história em roteiro de cinema:

Uma coisa me espanta: que haja inda hoje, nestes nossos atropelados dias modernos, quem escreva romances! E quem os leia!...
Conduzir por trezentas páginas a fio um enredo, que estafa!
Nada disso. Sejamos da época. A época é apressada, automobilística, aviatória, cinematográfica, e esta minha “Marabá”, no andamento em que começou, não chegaria nunca ao epílogo.
Abreviemo-la, pois, transformando-a em entrecho de filme.
Vá daqui para diante a cem quilômetros por hora, dividida em quadros e letreiros. (“Marabá”, p. 223)

Como se percebe, o autor não faz simplesmente uma sátira ao romance indianista. Elementos mais complexos estão em jogo. A preocupação de Lobato extrapola os domínios conteudísticos da literatura para recair em sua representatividade. O autor mostra-se consciente da necessidade de acertar “o relógio império da literatura nacional”, subvertendo sua forma, modernizando-a.

Sob o influxo do cinema, profundas transformações estavam se processando nas artes. Era preciso que a literatura também reorganizasse seus códigos em função da nova era técnica. Como Lobato faz com “Marabá”, em 1923, Oswald de Andrade faria coisa parecida com seu *Memórias sentimentais de João Miramar*, de 1924: sobrepor a um discurso tradicional e “sentimentalóide” uma técnica de extração futurista, inspirada no cinema.

Lobato pontua que, devido à agitação imposta pela industrialização, sobra pouco tempo para uma leitura demorada, contemplativa. O cinema, por meio das imagens que não param, acompanha a época apressada. Quando o espectador percebe uma imagem, ela não é mais a mesma. Desta forma, a imagem foge à fixação.

O cinema obriga a mudanças profundas na percepção humana. O recolhimento concentrado que permitia ao observador mergulhar dentro da arte é substituído pelo choque da mudança de imagens, interrompendo a associação de idéias do espectador. Por outro lado, o que vem a enriquecer a literatura é justamente essa associação de idéias e a agilidade dos quadros empregados no cinema. Aliás, é com inspiração no cinema que Marinetti propõe que “a poesia deve ser uma seqüência ininterrupta de imagens novas. [...] Quanto mais as imagens contenham ligações vastas, tanto mais tempo elas conservarão a sua força de estupefação.”¹¹

Lobato, ao fazer opção pela técnica cinematográfica, ao indagar se, “nos atropelados dias modernos”, há quem escreva um romance de trezentas páginas e quem o leia, toca em outro ponto fulcral para a arte moderna: a obra de arte e seus meios de recepção.

O que o autor assinala é que o leitor do início do século, inspirado pelo cinema, está em busca sobretudo de diversão, ou seja, algo que o atinja e o deleite sem muito esforço. Lobato parece sugerir uma arte de consumo, que pudesse atingir a coletividade. Sabe-se que o autor sempre vendeu muito. A propósito de seu sucesso comercial, Lobato declararia sobre os modernistas: “Eles são uns gênios – mas não vendem; têm que viver como carrapatos do Estado, presos a empreguinhos. O Lobato é uma besta, mas está vendendo bestialmente, cada vez mais. Daí o atual “pau no Lobato”.”¹²

A relação da literatura com o povo também foi uma preocupação de Oswald de Andrade, pois ele mesmo declarou fabricar um “biscoito fino” que haveria de ser digerido pela massa. Não se pode esquecer que Oswald abre seu “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” com a frase “A poesia existe nos fatos”, assinalando que todos os fatos são estéticos:

A poesia Pau-Brasil é uma sala de jantar domingueira, com passarinhos cantando na mata resumida das gaiolas, um sujeito magro compondo uma valsa para flauta e a Maricota lendo o jornal. No jornal anda todo o presente.¹³

Haroldo de Campos esclarece essa postura de Oswald, dizendo que ele defende uma arte mais voltada para o contingente, e anota: “O poeta ‘pau-brasil’ se reclama de Mallarmé e se confraterniza com o leitor de jornais. Sabe que a escritura desborda dos livros para o reclame urbano, ‘produzindo letras maiores que torres’.”¹⁴

Contudo, as aproximações de Lobato com Oswald param por aí: jamais o autor de *Urupês* produziu uma literatura que se pudesse comparar à do autor de *Memórias sentimentais de João Miramar*, mas nem por isso Monteiro Lobato deve ser colocado à margem do movimento modernista, cuja preocupação maior era o anseio de renovação. Esse aspecto é inarredável do caráter de Lobato.

ANTROPOFAGIA LOBATIANA

Se em 1915, com o artigo “Urupês”, Lobato lança a idéia da antropofagia ao sugerir que Peri poderia ter mosqueado Ceci num brasileiro de pau-brasil, em “Marabá”, de 1923, o autor reitera a idéia antropofágica agora em cunho metafórico: o narrador diz que sua novela vem de Alencar, “esse filho dalguma *Sherazade aimoré*” (destaque meu). Lobato recupera a imagem de Alencar em duas perspectivas míticas, sendo uma a do grande contador de histórias que, geralmente, incorpora a suas histórias uma infinidade de novas histórias, e a outra a do aimoré antropofágico, associando essas imagens ao *modus operandi* do escritor. Justificando a teoria do escritor como *Sherazade aimoré*, Lobato começa a montar seu texto, fazendo da primeira parte do conto uma retomada de Alencar. Para acentuar o tom antropofágico e parodístico de seu texto, Lobato recua um pouco mais no tempo e busca elementos na literatura indianista pré-romântica.

Moema, por exemplo, é personagem do poema épico *Caramuru*, de Frei José de Santa Rita Durão. A cena em que ela figura no conto de Lobato, presenciando a traição de seu noivo Ipojuca com Marabá, que se amam no rio, é correlata à morte de Moema, em *Caramuru*. Paraguaçu, e não Moema, é destinada a esposa de Diogo Álvares. Quando estão partindo para a Europa, índias nadam atrás da nau. Moema, a mais apaixonada, morre afogada, blasfemando contra o amante ingrato.

“Marabá” é, ainda, um poema de Gonçalves Dias, que tem como motivo a solidão e o abandono de uma filha de índia com um europeu. Por ser Marabá loira e de olhos azuis, os moços da tribo a rejeitam. O poema de Gonçalves Dias é o constante lamento da jovem loira, privada de amor por sua etnia miscigenada.

Em termos conteudísticos, vale acentuar que “Marabá” não é uma sátira ao nosso substrato indígena, mas à literatura indianista que cobriu o nativo de heroísmo e de caráter civilizado. É a essa postura que Lobato lança sua ironia. Além do conteúdo, Lobato imprime um novo formato ao texto, contestando a forma da literatura tradicional e convalidando, de certa maneira, as transformações do momento. O que fariam Oswald e Mário de Andrade com a nossa tradição literária, e com a estrangeira, senão lançar um novo olhar sobre ela? Ressalte-se que a prática intertextual sempre existiu na literatura. Contudo, está claro que o pensamento de Lobato vai além da teoria de absorção e transformação dos textos. O que se vê é uma postura ideológica reveladora de um processo que será amplamente discutido no Modernismo.

REVISÃO DE VALORES

É certo que Lobato não levou a termo as propostas modernistas nem se envolveu significativamente com elas. Isso equivale a dizer que o autor não processou esteticamente os postulados modernistas em sua obra, o que significa que ele não foi, *tout cour*, um modernista. Mas é

um engano colocá-lo à parte dos acontecimentos que abalaram a consciência literária nacional. Mais do que engano, é injustiça não reconhecer em parte de sua obra antecedentes da nossa literatura modernista. Assim como se confere essa opinião no conto “Marabá”, pode-se recorrer a Marisa Lajolo para falar das relações de sua obra infantil com o Modernismo:

pode-se ver no intercâmbio do sítio com outros espaços mágicos um procedimento muito próximo da colagem; a mudança das personagens do mundo encantado para o sítio de dona Benta, o estar neste, a porta para o Reino-das-Águas-Claras e a plataforma para uma viagem ao céu... tudo isso não torna o sítio de Lobato vizinho daquele sertão que, com Guimarães Rosa, vai ser o mundo? A ruptura de limites geográficos, o tempo de eternidade que nunca se esgota, o pó de pirlimpimpim e o jogo do faz-de-conta não lembram o *modus operandi* do Macunaíma de alguns anos depois?¹⁵

Monteiro Lobato não participou diretamente do Modernismo, mas jamais perdeu o contato com os modernistas, seja correspondendo-se, animosa e amigavelmente, com eles, seja publicando suas obras.

Sempre é preciso rever Monteiro Lobato. No final de 1997, Carmen Lúcia de Azevedo, Márcia Camargos e Vladimir Sachetta lançaram, pela editora Senac, em São Paulo, o livro *Monteiro Lobato: furacão na Botocúndia*, obra em que os autores resgatam todo o percurso do criador de Emília, incluindo informações esclarecedoras e muitas vezes inéditas sobre as relações de Lobato com o Modernismo.

Como se viu em “Marabá”, Lobato não foi totalmente avesso às experiências vanguardistas, ainda que timidamente. Sobre o Futurismo, do qual se julga que ele tenha mantido distância, Lobato faz a seguinte declaração:

Esta brincadeira de crianças inteligentes, que outra coisa não é tal movimento, vai desempenhar uma função muito séria em nossas letras. Vai forçar-nos a uma atenta revisão de valores e apressar o

abandono de duas coisas a que andamos aferrados: o espírito da literatura francesa e a língua portuguesa de Portugal.¹⁶

O escritor fala de “revisão de valores”, reconhecendo a importância das novas idéias e a transitividade dos pensamentos e das formas. Sabe que a literatura brasileira ainda está presa ao imaginário francês e expressa na língua de Portugal, portanto incapaz de representar um pensamento nacional. Ora, não eram outras as preocupações dos modernistas.

Pelo que foi exposto, insistir em colocar Lobato à margem do Modernismo denuncia uma leitura preconceituosa e falha do autor. Se Monteiro Lobato não foi um esteta da literatura moderna, também não se pode dizer que foi totalmente o contrário. Basta revisitar seus textos e obras.

RÉSUMÉ

La proposition de cet article est de collationner les idées de Monteiro Lobato avec les manifestes “Manifeste de la poésie Bois-Brésil”, de 1924, et “Manifeste Anthropophage”, de 1928, tous les deux d’Oswald d’Andrade. Mettant ces manifestes dans contrepoint avec l’article “Urupês”, 1915, et le conte “Marabá”, 1923, de Lobato, cet auteur sort dans la ligne devant du mouvement qui a révolutionné les lettres brésiliennes dans le seuil du siècle XX. Evidences comme cela nous obligent l’une révision du Modernisme brésilien.

MOTS-CLÉS: Literature brésilienne, avant-modernisme, modernisme, Monteiro Lobato, Oswald de Andrade.

NOTAS

1. MONTEIRO LOBATO. *Idéias de Jeca Tatu*, p. 59, 61.
2. CÉSAR, Guilhermino. Monteiro Lobato e o Modernismo brasileiro. In: ZILBERMAN, Regina (Org.). *Atualidade de Monteiro Lobato: uma revisão crítica*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983. p. 38.
3. BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*, p. 242.

4. MONTEIRO LOBATO. *Urupês*, p. 277.
5. ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. In: TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*, p. 358.
6. MONTEIRO LOBATO. A Vida em Oblivion. In: *Cidades mortas*, p.11-12.
7. Op. cit., p. 243.
8. SCHWARTZ, Roberto. *Que horas são?*, p. 29-48.
9. MONTEIRO LOBATO. Marabá. In: *Negrinha*, p. 217. Todas as citações desse conto são retiradas dessa obra que, a partir de agora, receberão apenas a indicação da página.
10. ANDRADE, Oswald de. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. In: TELLES, G. M., op. cit., p. 328. Os trechos citados são extraídos dessa obra. A partir de agora, indicarei apenas “Manifesto...” seguido do número da página.
11. Manifesto técnico da literatura futurista. In: TELLES, G. M., op. cit., p. 96.
12. AZEVEDO, Carmem et al. *Monteiro Lobato: furacão na Botocúndia*, p. 185.
13. Op. cit., p. 329.
14. CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald de. *Pau-Brasil*, p. 23.
15. LAJOLO, Marisa. A modernidade em Monteiro Lobato. In: ZILBERMAN, Regina (Org.). *Atualidade de Monteiro Lobato: uma revisão crítica*, p. 48.
16. MONTEIRO LOBATO. O nosso dualismo. In: *Na antevéspera*, p. 112.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. *Pau-Brasil*. São Paulo: Globo, 1991.

AZEVEDO, Carmem Lúcia et al. *Monteiro Lobato: furacão na Botocúndia*. São Paulo: Senac, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1985.

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

LIMA, Luiz Costa. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

LOBATO, Monteiro. *Cidades mortas*. São Paulo: Brasiliense, 1965.

_____. *Idéias de Jeca Tatu*. São Paulo: Brasiliense, 1967.

_____. *Negrinha*. São Paulo: Brasiliense, 1968.

_____. *Na antevéspera*. São Paulo: Brasiliense, 1968.

SCHWARTZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 1982.

ZILBERMAN, Regina (Org.). *Atualidade de Monteiro Lobato: uma revisão crítica*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.