

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO (PUC-SP)

Evandro Avelino Piccino

A persistência de Jeca Tatuzinho – Igual a si e a seu contrário

MESTRADO EM HISTÓRIA

São Paulo

2018

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO (PUC-SP)

Evandro Avelino Piccino

A persistência de Jeca Tatuzinho – Igual a si e a seu contrário

MESTRADO EM HISTÓRIA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em História

Orientação: Prof^a Dra. Estefânia Knotz Cangucú Fraga

São Paulo

2018

Banca Examinadora

Agradeço a Coordenadoria do Aperfeiçoamento do Ensino Superior – CAPES – pelo apoio financeiro para realização dessa pesquisa.

CAPES / PROSUC
Número do processo: 88887.148.426/2017-00

AGRADECIMENTOS

Aos de sempre, para sempre – Josefina Daniel Piccino e João Daniel Piccino

Ao, desde sempre, professor em tempo integral. Reitor, nas horas vagas – Prof. Jorge Nagle

À que me ensinou história, porque sempre viveu nela – Prof^a Estefânia Knotz Cangucú Fraga

Aos sempre presentes – Inglezbel de Oliveira, Vladimir Sachetta, Joyce Lobato Campos,

Natália Luz, Paulo Silvino Ribeiro.

Antonio Carlos D'Angelo (Biblioteca Monteiro Lobato),

RESUMO

A ideia central desta dissertação é a de que parcela significativa da explicação da permanência do Jeca Tatu como parte integrante a história cultural do Brasil está em uma de suas representações, a contida no folheto publicitário *Jeca Tatuzinho*. Criado por Monteiro Lobato, patrocinado pelo Instituto *Medicamenta Fontoura*, publicado em 35 diferentes edições entre os anos de 1926 e 1973, além de versões posteriores no formato quadrinhos, Jeca Tatu, devidamente higienizado, se transformou no primeiro e mais importante personagem publicitário criado no Brasil. No tempo fugaz da propaganda, *Jeca Tatuzinho* é um marco porque resistiu ao tempo e o temporário seguiu como uma referência permanente. A sua trajetória é narrada em detalhes considerando: (1) as circunstâncias objetivas que definem o processo de aprovação e veiculação de peças publicitárias; (2) a evolução do ponto de vista de Lobato sobre o seu caboclo, originalmente concebido como “queimador de mato”; (3) as implicações do envolvimento do escritor com os interesses dos sanitaristas/ higienistas/ eugenistas Artur Neiva, Belisario Pena e Renato Khel; (4) os perfis do Lobato publicista e publicitário; (5) a relação entre o Jeca Tatu de *Jeca Tatuzinho* e as diferentes representações do Jeca que o antecederam e com ele conviveram – na poesia popular, na música, na caricatura e no cinema; (6) o relacionamento entre Monteiro Lobato e Candido Fontoura; (7) as relações que Roger Chartier estabeleceu entre a “materialidade do texto e a textualidade do objeto”, o que implicou na análise das características como dimensões, número de páginas, qualidade do papel, aplicação de cores e esmero gráfico; (8) as possibilidades de diversificação de público estabelecidas por uma linguagem com capacidade de falar, simultaneamente, com as crianças, com os adultos tratados como crianças e com os adultos através das crianças; (9) o confronto entre o folheto e suas duas versões em livro – 1924 e 1930; (10) a comparação entre as diferentes edições do folheto em decorrência das mudanças de ilustradores, da revisão do enredo de 1940, de inclusão de marcas a serem anunciadas, da redução do número de páginas, da adaptação do folheto para os formatos cartilha e quadrinhos; (11) a checagem de datas e de dados de circulação com projeção de um número de tiragem factível; (12) os resultados alcançados pelo anunciante; (13) os possíveis “modos de leitura” de *Jeca Tatuzinho* nos seus diferentes períodos tendo em vista seu conteúdo ao mesmo tempo divertido e instrutivo; (14) o ajuste e desajuste entre as maneiras de ler o Jeca recomposto por Lobato e o Jeca do imaginário caipira.

PALAVRAS-CHAVE: Monteiro Lobato, Jeca Tatu, Jeca Tatuzinho, Publicidade, Identidade

ABSTRACT

The central idea of this dissertation is that a significant portion of the explanation of permanence of Jeca Tatu as an integral part of the cultural history of Brazil is in one of its representations, the one contained in the advertising booklet *Jeca Tatuzinho*. Created by Monteiro Lobato, sponsored by Instituto Medicamenta Fontoura, published in 35 different editions between 1926 and 1973, as well as later versions on the comic format, Jeca Tatu, properly sanitized, became the first and most important advertising character created in Brazil. In the fleeting advertising time, *Jeca Tatuzinho* is a milestone because it resisted time and the temporary kept following as a permanent reference. His career is chronicled in details considering: (1) the objective circumstances that define the process for approval and publication of advertisement parts; (2) the evolution from the point of view of Lobato on his hillbilly, originally conceived as a “bush burner”; (3) the implications of the involvement of the writer with the interests of sanitarians / hygienists / eugenists Artur Neiva, Belisário Pena e Renato Khel; (4) the profiles of Lobato as a publicist and adman; (5) the relation between Jeca Tatu from *Jeca Tatuzinho*’s publications and the different representations of Jeca that came before and coexisted with him – on popular poetry, music, caricature and films; (6) the relationship between Monteiro Lobato and Candido Fontoura; (7) the relations that Roger Chartier established between the “materiality of text and textuality of the object”, that implicated on the analysis of the characteristics as dimensions, number of pages, paper quality, color applications and graphic nicety; (8) the possibilities of diversification of public established by a language with ability to speak simultaneously with children, with adults treated as children and adults through the children; (9) the confrontation among the booklets and its two book versions – 1924 and 1930; (10) the comparison among the different versions of the booklets as a result of the changes of illustrators, the plot change in 1940, the inclusion of brands to be advertised, the reduction of pages, the adaptation of the booklet for spelling booklets and comics formats; (11) the checking of dates and circulation data with a projection of a doable number of impressions; (12) the results obtained by the advertiser; (13) the possible “modes of reading” by *Jeca Tatuzinho* in its different periods in view of its content at the same time fun and instructive; (14) the adjustment and maladjustment among ways to read the Jeca recomposed by Lobato and the hillbilly imagery.

KEYWORDS: Monteiro Lobato, Jeca Tatu, Jeca Tatuzinho, Publicity, Advertising, Identity

LISTA DE FIGURAS E GRÁFICOS

Figura	Descrição	Página
1	Artigos de 11 de novembro e 23 de dezembro de 1914	29
2	Ata da reunião da <i>Sociedade Mineira de Agricultura</i> de 19/04/1918	38
3	Páginas de edições de <i>O Estado de S. Paulo</i> (04/04/1918 e 18/03/1918)	40
4	Último texto da campanha (03/06/1918)	41
5	Anúncio da Casa Freire (08/04/1918)	42
6	Ata da reunião da <i>Liga Nacionalista</i> do dia 24/04/1918	44
7	Ata da reunião da <i>Sociedade Eugênica de São Paulo</i> do dia 03/04/1918	46
8	Imagem de doente com moléstia de chagas (GO – 1912)	62
9	Representação da casa do Jeca	63
10	Representação da casa e da família sertaneja	65
11	A casa do Jeca sem o Jeca	66
12	Capa da primeira edição de <i>Urupês</i>	73
13	A Música do jeca Tatu	81
14	Lobato caricaturista	82
15	Tio Sam e John Bull	83
16	A Igreja e o Estado, por Angelo Agostini – Segundo Reinado	84
17	O carnaval de D.Quixote, por Angelo Agostini – na República	85
18	<i>Zé Povinho</i>	86
19	Zé Povo	86
20	Personagem sem nome	87
21	Zé	87
22	Zé Povinho de Rafael Bordalo Pinheiro	89
23	Sugestão de J. Carlos	91
24	Jeca Tatu e Rui Barbosa	95
25	Jeca Tatu estreia em <i>O Malho</i>	96
26	Jeca de J. Carlos em <i>O Malho</i>	97
27	Jeca de Leo em <i>O Malho</i>	97
28	Jeca de Storni em <i>O Malho</i>	98
29	O Jeca de J. Carlos em caricatura de página interna	99
30	O primeira capa do Jeca na <i>Careta</i>	99
31	Jeca Tatu de Seth na <i>Fon-Fon</i>	100
32	O conto revisado de Lobato no primeiro Almanaque do Biotônico	105
33	Anúncio de Lobato no primeiro Almanaque do Biotônico	106
34	Ilustração com Jeca e Lobato	107
35	Síntese da concepção original de Jeca Tatuzinho	108
36	Exemplar autografado por Jeca Tatu	109
37	Capas das edições com G (1919) e J (1920)	110
38	Página de cartas do Almanaque do Biotônico de 1920	111
39	Montagem do título com a foto que ilustra o anúncio	113
40	Primeira página do livro com dedicatória de Fontoura	115

Figura	Descrição	Página
41	Capa da primeira edição do livro Jeca Tatuzinho	120
42	Páginas internas do livro e do folheto Jeca Tatuzinho	121
43	Capa da 7a edição de Urupês	125
44	O Jeca de Oswaldo	127
45	O Jeca de Belmomte	128
46	Fon-Fon! e Jeca Tatuzinho	133
47	<i>O Estado e Jeca Tatuzinho</i>	134
48	Página interna do livro Jeca Tatuzinho	136
49	Ilustrações de K.Weise , O Livro da Selva, Bambi e O Garimpeiro do Rio das Garças	139
50	Ilustrações não datadas do Jeca Tatuzinho ilustrado por Wiese	140
51	Relação de proporcionalidade entre o folheto e uma folha de papel A4	143
52	Estrutura narrativa de Jeca Tatuzinho (total de capítulos = 100%)	144
53	Jeca de Oswaldo, Seth e Wiese	145
54	Capa e apresentação Almanaque de 1920 Pasta	147
55	Confronto de textos correspondentes entre edições de 1924 e 1930	152
56	Ilustrações de J.U. Campos para livros de Monteiro Lobato	154
57	Capas de J.U. Campos para o Almanaque do Biotonico	155
58	Anúncio de J.U. Campos para o Almanaque do Biotonico	156
59	Ilustrações assemelhadas de Wiese e J.U. Campos	158
60	Capa de J.U. Campos e detalhe da capa de Wiese	160
61	Imagens substituídas por J.U. Campos	161
62	Exemplo de página com vinheta de J.U. Campos	162
63	Primeira exclusão – texto e imagem	164
64	Segunda exclusão – texto	165
65	Jeca e a TV enviada por Tomaz Edison	168
66	Confronto das páginas 2 e 3 – edições 1940 e 1946	169
67	Capa e página interna de Zé Brasil - Pasta	172
68	Jeca de Théo	173
69	Capas de Augustus assinadas (1945 e 1955) e atribuídas (1957 e 1958)	175
70	Confronto entre as capas de Jeca Tatuzinho	176
71	Páginas internas de Jeca Tatuzinho edição de 1958	177
72	Imagem criada pelo novo ilustrador	178
73	Confronto do formato da cartilha com o de outras edições de Jeca Tatuzinho	179
74	Capa e página interna das edições de 1966 e 1971 de Jeca Tatuzinho	180
75	O Jeca Tatu de Mazzaropi de cócoras e o galo de botas	183
76	Capa do Almanaque que reproduz tela de J.U. Campos	188
77	Montagem com cenas da nova versão de Jeca Tatuzinho	190
78	Primeira página de Jeca Tatuzinho na versão quadrinhos	192
79	Registro no INPI	194
80	Capas das edições 33 (1966); 34 (1971) e 35 (1973)	197
81	Confronto de tiragens com alunos ingressantes (estimativas)	199

Figura	Descrição	Página
82	Intervenções de crianças em exemplares do Jeca Tatuzinho	237
T1	Cálculo das tiragens por edição de Jeca Tatuzinho	196
T2	Confronto de tiragens com alunos ingressantes (estimativas)	198
T3	Mudanças na trajetória de Jeca Tatuzinho	209

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	02
1: ANTECEDENTES DE JECA TATUZINHO (1914/1925)	
1.1: O Jeca antibucólico (1914).....	13
1.2: Repercussões de Urupês (1915/ 1918).....	30
1.3: A concepção de Jeca Tatuzinho (1919).....	101
1.4: O período de hibernação de Jeca Tatuzinho (1920/ 1925).....	119
2: JECA TATUZINHO - EDIÇÕES SOB O CONTROLE DE LOBATO (1926/ 1957)	
2.1: Datas e períodos.....	129
2.2: Primeiro período: Jeca Tatuzinho, um veículo de publicidade exclusivo e original (1926/ 1939).....	138
2.3: Segundo período: Jeca Tatuzinho revisado por Lobato e com novo ilustrador (1940/1957).....	153
3: JECA TATUZINHO PÓS-LOBATO (1958/1988)	
3.1: Terceiro período: Jeca Tatuzinho adaptado por Fontoura (1958/ 1973).....	175
3.2: Quarto período: Jeca Tatuzinho no formato quadrinhos (1974/ 1988).....	186
4: REPERCUSSÕES E MODOS DE LEITURA DE JECA TATUZINHO	
4.1: Resultados Publicitários.....	196
4.2: Modos de leitura.....	205
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	232
FONTES.....	238
REFERÊNCIAS.....	241

INTRODUÇÃO

*Terra de contrastes como sempre
tudo é igual a si e a seu contrário
o temporário segue permanente
e o permanente permanece temporário*

Carlos Vogt

O presente projeto de pesquisa foi se transformando conforme o avanço do processo de coleta de informações e sua origem está associada com minha atividade profissional original, a de publicitário. Vem daí meu interesse pelo tema mascotes e personagens promocionais.

Depois de trabalhar, como pesquisador e planejador, com alguns deles (Galinha Azul da Maggi e Lollinho do chocolate Lollo, por exemplo) e de me tornar colecionador, fui convidado pelo *Instituto Cultural da ESPM* a participar do livro e da exposição *Ícones que Marcam*. Fui co-autor do livro, publicado no final de 2016, como responsável pelo texto que contextualizou o universo de mascotes e enriqueceu a compreensão de um conjunto de fotos de Giacomo Favretto. Também colaborarei na curadoria da exposição que foi montada em São Paulo em paralelo à edição do livro.

Logo no início da pesquisa sobre mascotes me defrontei com o folheto publicitário *Jeca Tatuzinho*, patrocinado pelo *Instituto Medicamenta Fontoura*, empresa proprietária de marcas como Biotonico Fontoura, Fontol e Detefon.

Jeca Tatu, com esse nome, é quem conduz toda a narrativa do folheto e o diminutivo do título, segundo Monteiro Lobato, criador do enredo, se justifica pelo pequeno formato da peça publicitária, semelhante a de um almanaque de farmácia, e não ao personagem. Originalmente concebido em 1914, como parte da argumentação de dois artigos de jornal – *Velha Praga* e, mais detalhadamente, em *Urupês* –, Jeca Tatu alcançou enorme notoriedade em função da repercussão do livro *Urupês*, em 1918.

Transformado, em 1926, no primeiro tipo publicitário criado no Brasil, Jeca Tatu, pelas circunstâncias históricas, se distancia de qualquer outro personagem brasileiro e foi a partir desta constatação que estruturei a primeira versão do projeto de pesquisa, apresentado no processo de seleção do Mestrado em História.

As referências bibliográficas foram organizadas em dois grandes eixos, sendo o primeiro deles formado por livros que fazem citações genéricas ao Jeca Tatu, dentre os quais os escritos pelo próprio Lobato (*Urupês* e *Problema Vital*, por exemplo) e os que transcrevem suas correspondências (*A barca de Gleyre*, *Cartas Escolhidas* e *Monteiro Lobato Vivo*). Também compondo este eixo de referências genéricas estão biografias e outros textos associados com a vida e as atividades do escritor, como:

- Biografias como *Vida e Obra de Monteiro Lobato* (Edgard Cavalheiro), *Um brasileiro sob medida* (Marisa Lajolo) e *Furacão da Botocúndia* (Carmem Lucia de Azevedo, Marcia Camargos e Vladimir Sachetta);
- Livros, artigos, dissertações e teses que tratam com profundidade ou de aspectos isolados da vida de Lobato como *Páginas Vazias* (Leo Vaz) ou da sua atuação como escritor como *Os Filhos de Lobato* (J.R. Whitaker Penteado) ou como empresário *Monteiro Lobato: intelectual, empresário, editor* de (Alice Mitika Koshiyama), dentre outros;
- Artigos, análises ou matérias curtas sobre inúmeras particularidades da trajetória de Monteiro Lobato, dezenas deles, muitos publicados ou disponíveis na internet.

Um segundo eixo bibliográfico, bem mais restrito, é constituído pelas pesquisas especificamente voltadas ao universo do Jeca Tatu, sendo as principais:

- *As metamorfoses do Jeca Tatu – a questão da identidade do brasileiro em Monteiro Lobato*, de Aluizio Alves Filho;
- *Na trilha do Jeca: Monteiro Lobato e a formação do campo literário no Brasil*, de Enio Passiani;
- *Jeca Tatu e a representação do Caipira Brasileiro*, palestra de Nisia Trindade Lima;
- *Monteiro Lobato, livro a livro: Obra Infantil e Obra Adulta*, de vários autores;

- *Chapéus de Palha, Panamá's, Plumas e Cartolas – A caricatura na literatura paulista: 1900/1920*, de Sylvia Helena Telaarolli de Almeida Leite.

Nos livros e outros estudos, as citações a *Jeca Tatuzinho* não são extensivas e os análises prendem-se , essencialmente, ao texto e não ao conjunto texto mais ilustrações; não consideram o formato e outras características do objeto; analisam um única edição sem se deter nas sucessivas reedições e pouco se estendem nas versões de *Jeca Tatuzinho* publicadas em livro e sem patrocínio comercial (1924 e 1930).

Além disso, apesar das 37 edições (35 como folheto publicitário e 2 como livro) os autores, quase sempre, restringiram as análises a uma única edição de *Jeca Tatuzinho*, normalmente ou a 14ª de 1946 ou a 35ª de 1973, a primeira ilustrada por J.U. Campos e a segunda sem ilustrador identificado, sendo que as duas estão integralmente disponíveis na internet. O conteúdo (texto mais ilustrações) das duas versões mais comumente analisadas é parecido o que esclarece uma das particularidades de *Jeca Tatuzinho* – seu conservadorismo estético – ficando em aberto inúmeras outras questões. Algumas delas:

- O que mudou entre as duas edições do livro de 1924 editada pela *Gráfica Editora Monteiro Lobato* e a de 1930, da *Cia. Editora Nacional*?
- Quais as diferenças entre os livros e as primeiras edições do folheto patrocinado?
- Além de Kurt Wieser – autor das ilustrações originais do livro e do folheto – e as de J.U. Campos, algum outro profissional ilustrou *Jeca Tatuzinho*?
- Em quais períodos os ilustradores trabalharam?
- Como seriam as particularidades das edições que não foram estudadas, ou seja, as anteriores a 1946 e posteriores a 1973?
- Quais eram as características básicas dos diferentes objetos de suporte – dimensões, número de páginas, qualidade do papel, aplicação de cores, acabamento gráfico, etc. – e o que mudou com o transcorrer do tempo?

Como as responder as indagações, um passo imprescindível foi o de localizar o maior número possível de exemplares das diferentes edições de *Jeca Tatuzinho* e o processo implicou em algumas surpresas. Ao contrário do previsto, foi fácil encontrar exemplares as

duas versões em formato de livro, bem conservados e facilmente acessíveis na biblioteca *Brasiliiana Guita e José Mindlin*. Quase ao lado, na mesma Cidade Universitária da USP, localizamos, na *Biblioteca do IEB – Instituto de Estudos Brasileiros*, uma edição não datada do folheto *Jeca Tatuzinho*, seguramente uma das primeiras.

Exemplares de algumas outras poucas edições também foram facilmente localizados porque inteiramente digitalizados e disponibilizados na internet. Mas como o número de edições ainda era insuficiente para um confronto analítico consistente, o processo de busca continuou e a partir daí a dificuldade foi maior que a esperada.

Foram visitados e/ou consultados diferentes acervos como os da *Biblioteca Nacional*; da *Faculdade de Medicina da USP*; das *Bibliotecas Mario de Andrade* (incluindo a divisão de livros raros) e *Monteiro Lobato* e o *Centro de Documentação Alexandre Eulalio* da Unicamp. Também foram procurados e entrevistados estudiosos de Monteiro Lobato como Marisa Lajolo, Vladimir Sacchetta, J.R. Whitaker Penteado e Oiram Antonini, além da pesquisadora Marcia Rizzini, especializada em livros didáticos, notadamente os publicados até a década de 1930.

Finalmente – e após a aquisição de alguns exemplares de comerciantes de livros usados que operam no *Mercado Livre* e na *Estante Virtual* – foram localizados 17 diferentes edições de *Jeca Tatuzinho*, de diferentes períodos, nenhum deles publicado depois de 1973. Embora incompleta, a série é interessante e representativa, capaz, portanto, de subsidiar respostas às questões inicialmente colocadas.

Assim, por exemplo, das edições que encontramos, duas, a 33ª de 1966 e a 34ª de 1971, tinham o formato de cartilha escolar e a 35ª, de 1973, foi incorporada, como encarte, ao *Almanaque Fontoura*. Depois disso, o folheto deixa de circular, sendo que o patrocinador esboçou uma retomada, ao veicular uma versão com o enredo adaptado e uma nova concepção gráfica de *Jeca Tatuzinho*, só que no formato quadrinhos, nas páginas do *Almanaque*, edições de 1978 e 1979. Também como quadrinhos, só que agora com um retorno enredo e aos traços originais, *Jeca Tatuzinho* volta a ser publicado nas três últimas edições do *Almanaque* – anos de 1986, 1987 e 1988.

Mas se o processo de pesquisa forneceu respostas, ele, ao mesmo tempo, gerou outras perguntas. Por exemplo: dois dados sistematicamente repetidos na bibliografia são as de que

a primeira edição de *Jeca Tatuzinho* no formato de folheto teria ocorrido em 1925 e a de que, na soma de todas as edições, a publicação teria chegado a uma circulação de 100 milhões de exemplares, sendo 84 milhões até 1973.

Como o folheto só passou a ser datado em 1941, entendemos que caberia uma averiguação sobre a consistência da informação sobre o ano de início da publicação. O mesmo raciocínio se aplicaria aos dados de tiragem, que tem como única fonte o próprio *Instituto Medicamenta*, que passou a registrar periodicamente nas capas, também em 1941, o número acumulado de exemplares até aquela edição. Diante da dificuldade de localização de exemplares, surgiu a dúvida: a circulação teria sido mesmo a informada pelo anunciante ou seria esse um típico exagero publicitário para justificar e dramatizar a afirmação sempre alardeada pelo patrocinador de que *Jeca Tatuzinho* seria “A obra de maior divulgação em todo o Brasil” ?

Diante de questionamentos como estes, orientamos parte da pesquisa para o levantamento de dados com capacidade de comprovação objetiva como, por exemplo, notícias publicadas na imprensa e a documentação anexada ao processo de falência da *Editora Monteiro Lobato*, decretada em 1925, pouco depois da publicação de primeiro livro *Jeca Tatuzinho* e um pouco antes da impressão e distribuição da primeira versão do folheto patrocinado. Outro procedimento de “checking” consistiu no cruzamento quantitativo das tiragens informadas com indicadores demográficos nas datas dos levantamentos censitários.

A investigação revelou, ainda, que Jeca não era uma palavra de uso corrente antes de Monteiro Lobato. O vocábulo não é normalmente aceito pelos dicionaristas como um dos tratamentos corriqueiros e carinhosos de José (como Zeca e Zé) e Lobato, segundo ele mesmo, teria tido contato com a palavra na sua infância porque assim era conhecido o neto de uma das empregadas da fazenda do avô.

Jeca-tatu (substantivo masculino) e jeca (em alguns casos dicionarizada como adjetivo depreciativo) foram originalmente registradas por Candido Figueiredo e depois incorporadas a todos os outros dicionários da língua portuguesa, sempre datadas como de 1918, ano de publicação da primeira edição do livro *Urupês*.

Como sinônimos de caipira, Jeca Tatu ou Jeca inspiraram outras versões em diferentes linguagens: poesia popular, música, cinema e caricatura. Isoladamente os diferentes Jecas já foram várias vezes temas de dissertações, teses e livros. Mas nunca, pelo que levantamos, as diferentes

representações foram reunidas em uma única plataforma de estudo e girando ao redor de um mesmo contexto interpretativo. Seria uma singularidade do projeto.

O grau de profundidade da ligação do Jeca Tatu de *Jeca Tatuzinho* com outras representações do Jeca, foi uma das questões levantadas pelos integrantes Banca de Qualificação do projeto. Até ali superficialmente abordada, esta faceta abriu uma nova frente de pesquisa.

Dos vários caminhos possíveis, o mais consistente pareceu ser o de recuperar toda a trajetória do Jeca Tatu tendo como ponto de partida dezembro de 1914 – momento de publicação dos artigos *Velha Praga e Urupês* – e, como ponto de chegada, o segundo trimestre de 1926, período que constatamos ser o do efetivo lançamento de *Jeca Tatuzinho*. Tínhamos dois objetivos ao vasculhar a vida de Jeca Tatu: entender a gênese do protagonista do folheto e identificar em que momento e em que situações surgiram as outras versões do Jeca. A partir daí, o estabelecimento de uma relação de proximidade ou de distanciamento entre as diferentes versões do Jeca se daria em um terreno mais denso e seguro.

Ao iniciar o levantamento, verificamos que a técnica de pesquisa mais adequada seria de acessar diretamente as fontes primárias de investigação e não recorrer a interpretações que foram desenvolvidas com outros parâmetros de análise. Uma delas, que serviu de guia, foi o livro *A Barca de Gleyre* que reúne a correspondência de Monteiro Lobato com Godofredo Rangel e a novidade não seria a fonte – ela mesma, muitos pesquisadores já usaram idêntico recurso, mas o encaminhamento do olhar. Retroagindo ao ano de 1911, quando Lobato começa a esboçar a ideia que mais tarde se cristalizou em Jeca Tatu, a visão panorâmica deixa nítida e compreensível a evolução do pensamento e dos planos de Lobato, primeiro como escritor e depois como futuro publicista e editor.

Conicionados pelo nosso olhar, quatro períodos se definiram como decisivos na criação e inter-relacionamento das diferentes versões do Jeca Tatu:

1. Primeiro semestre de 1918, quando Monteiro Lobato, já instalado em São Paulo, assume a *Revista do Brasil* e escreve e publica a série de artigos no jornal *O Estado de S. Paulo* que marca seu envolvimento com a causa sanitarista;
2. Segundo semestre de 1918, momento em que é publicado e republicado, em função da repercussão, o livro *Urupês* e a primeira edição de *Problema Vital*, livro que reúne os artigos do *Estado*;

3. Primeiro semestre de 1919, período em que Rui Barbosa, lança sua candidatura a Presidência da República e pronuncia o discurso em que cita Monteiro Lobato e o seu Jeca Tatu;
4. O tempo transcorrido entre 1919 – ano em que Lobato submeteu a Candido Fontoura a sua ideia do enredo de *Jeca Tatuzinho* – e 1926, data efetiva viabilização do projeto.

Para compreender melhor estas quatro etapas:

- a. Analisamos detalhadamente, recorrendo a fontes primárias, o conteúdo dos artigos redigidos por Monteiro Lobato no *Estado* e que formam a campanha pró-saneamento;
- b. Estudamos e procuramos identificar a possível relação desta campanha com o passo seguinte de Lobato que foi a edição do livro *Urupês*;
- c. Analisamos integralmente o conteúdo do discurso de Rui Barbosa e pesquisamos na *Hemeroteca da Biblioteca Nacional* qual teria sido a sua interferência imediata na criação de diferentes representações do Jeca em alguns veículos de comunicação. Em paralelo, procuramos avaliar o seu impacto na carreira de Lobato;
- d. Levantamos os acontecimentos significativos ocorridos entre 1919 e 1926, na tentativa de verificar, de um lado, a situação e o grau consolidação das diferentes representações do Jeca e, de outro, o contexto de comunicação do Instituto Fontoura para tentar compreender o porque da defasagem entre as datas de concepção e produção de *Jeca Tatuzinho*.

A adoção de novos métodos e critérios de pesquisa implicou na reformulação da estrutura da dissertação, agora com organização diferente daquela apresentada e discutida na etapa de Qualificação.

A ideia central que apoia o raciocínio como um todo, permanece, porém, inalterada. E ela está fundamentada em argumentos de Darcy Ribeiro, que publicou, em 1985, o livro *Aos trancos e barrancos: como o Brasil deu no que deu*, uma referência importante e que delimita um espaço interessante de discussão sobre o Jeca

Com linguagem leve e fluente, o autor informa, na introdução, que o leitor não encontraria “um relato objetivo de nossa história”. Se tratava, isso sim, de sua (dele, Darcy) “versão do que sucedeu a nós, brasileiros, no caminho que viemos tratando, aos trancos e barrancos, pelo século XX afora, para sermos o que estamos sendo”. (PENTEADO, 1985, p. s/n)

Darcy Ribeiro, não foi específico, mas sua versão corresponderia a de uma “história feita de baixo”, considerando a sua tentativa de “sempre assumir o olhar do povo olhando os ricos viverem e se regalarem; mas vivendo, ele também, com essa alegria miraculosa para gente tão oprimida e esfomeada” (ibid, p. s/n)

O livro, repetindo palavras de Ribeiro:

é um desfile de uns tantos eventos, poucos, selecionados do montante infinito deles, para mostrar como de 1900 para cá se processou nosso refazimento. Recordo, para isso, acontecimentos políticos que tiveram consequências, lutas populares quase sempre perdidas, feitos culturais memoráveis, cantigas e gozações. (ibid, p. s/n)

Por seus critérios, Darcy destacou um total de 77 eventos, entre 1900 e 1980, cada um deles simbolizando uma “Era do Brasil do século 20”. Do calendário de Darcy Ribeiro – antecedido pelo “Ano do Samba” e sucedido pelo “Ano do Carcamano” – o período que mais nos interessa é o de 1918: o “Ano do Jeca”. Nesta época, Monteiro Lobato alcançou, segundo Darcy Ribeiro, a “liderança da vida intelectual do país” e a criação do Jeca Tatu é caracterizada como “um feito cultural memorável”. (ibid, p. s/n)

Depois de 1918 e da sustentação de outras tantas representações do personagem, o “feito cultural” ainda demonstra vitalidade. Como sinônimo de caipira e, portanto, referência identitária, o Jeca sobrevive no cenário musical, nas festas populares e na televisão.

A novela *Êta mundo bom*, exibida na *Rede Globo*, chegou ao último capítulo, em agosto de 2016, com a maior audiência, na sua faixa horária, desde 2007. Walcyr Carrasco, autor, reconheceu *Candinho* – filme de 1956 estrelado por Amácio Mazaroppi – como sua principal inspiração e em vídeo de divulgação, André Luis Mazzaropi, apresentado como filho de criação do ator, declara textualmente “Ali (em *Candinho*) estava a soma de todos os Jecas que existiam no mundo inteiro” (grifo nosso)

Partindo de colocações de Roger Chartier expostas em *A história cultural – entre práticas e representações*, entendemos que, de um modo geral, tanto o Jeca como os eventos selecionados por Darcy Ribeiro são temas que poderíamos associar com história cultural.

Para o historiador francês:

A atribuição social das práticas culturais designadas até então como populares é agora pensada de maneira mais complexa. Assim, todas as formas culturais nas quais os historiadores reconhecem a cultura do povo surgem sempre, hoje em dia, como conjuntos mistos que reúnem, numa meada difícil de desembaraçar, elementos de origens bastante diversas. Saber se pode chamar-se popular ao

que é criado pelo povo ou aquilo que lhe é destinado é, pois, um falso problema. Importa antes de mais nada identificar a maneira como, nas práticas, nas representações ou nas produções, se cruzam e se imbricam diferentes formas culturais. (CHARTIER, 2002a, p. 55)

A ideia central desta dissertação é a de que parcela significativa da explicação da permanência do Jeca como “feito cultural” – e, portanto, parte integrante a história cultural do Brasil – está em uma de suas representações, justamente a contida no folheto publicitário *Jeca Tatuzinho*. Nela, como nos versos de Carlos Vogt, Jeca Tatu, agora devidamente higienizado, é “igual a si e seu contrário” e o folheto e apesar de também ser editado por duas vezes como livro, foi concebido como peça publicitária e é este o formato que explica sua importância.

No tempo fugaz da propaganda, *Jeca Tatuzinho* é um marco porque resistiu ao tempo e o temporário seguiu como uma referência permanente. Considerado como uma das peças mais importantes da propaganda brasileira e distribuído gratuitamente, estimamos que o folheto publicitário *Jeca Tatuzinho* alcançou, entre 1926 e 1973, na soma de todas as suas 35 edições, uma circulação de pelo menos 30 milhões de exemplares.

Como cita Roger Chartier em *A História Cultural*, lembrando texto que escreveu em conjunto com Pierre Bourdieu, “um livro é modificado pelo fato de que ele não se modifica nem mesmo quando o mundo se modifica” (id., 2002a, p. 226). Seria imprudente, portanto, considerar *Jeca Tatuzinho* – sustentado sem muitas alterações em suas múltiplas versões – como um único folheto. Ele mudou porque não mudou enquanto o Brasil se transformou.

Na bibliografia sobre Monteiro Lobato que mencionamos e examinamos, a área de pesquisa de cada autor encaminha a análise de Jeca Tatu para um campo de conhecimento bem determinado (sociologia, literatura), todas evidentemente distantes da natureza essencial da de *Jeca Tatuzinho* – um produto publicitário. Assim, aspectos que interessam ao sociólogo ou estudioso de literatura não são exatamente os mesmos daqueles que, como eu, estão preocupados em investigar o personagem como uma representação midiática. Dentre os fatores que merecem aprofundamento, estão a temporalidade própria da propaganda, as necessidades e objetivos do cliente, os critérios de avaliação e a dinâmica do processo de criação, aprovação e veiculação.

Deste modo, valorizamos, na dissertação, a participação do patrocinador, o industrial Candido Fontoura no lançamento e, principalmente, na sustentação de *Jeca Tatuzinho*, o que

implicou na coleta de informações em fontes inexploradas como uma biografia do industrial publicada em 1985; uma série de matérias e anúncios publicadas na imprensa, particularmente em *O Estado de S. Paulo* e artigos e livros técnicos escritos por Fontoura entre 1915 e 1936. Além disso, para complementar e melhor entender certos aspectos de *Jeca Tatuzinho*, recorreremos, como fonte, a diversas edições do *Almanaque do Biotônico*.

Deste modo situada, a dissertação foi estruturada em quatro diferentes capítulos, sendo que os três primeiros narram cronologicamente a trajetória de Jeca Tatuzinho, de acordo com uma periodização que considera desde os seus antecedentes até as últimas versões no formato quadrinhos. Estas partes do texto são entremeadas por análises explicativas de relacionam os acontecimentos circunstâncias com amplos contextos situacionais – ideológicos, culturais e socioeconômicos – sendo que, particularmente no primeiro capítulo, nos apoiaremos em conceitos de Raymond Williams.

Em cada segmento de texto, tratamos também de apresentar e comentar as várias representações do Jeca Tatu que precederam ou foram contemporâneos do Jeca que Monteiro Lobato concebeu para protagonizar o folheto publicitário *Jeca Tatuzinho*.

A periodização que adotamos foi a seguinte:

- 1 – Antecedentes de Jeca Tatuzinho (1914 / 1925)
- 2 – Edições criadas e revisadas por Monteiro Lobato (1926 / 1957)
- 3 – Jeca Tatuzinho pós-Lobato (1958 / 1988)

No quarto e último capítulo – Repercussões e Modos de Leitura de Jeca Tatuzinho – procuramos avaliar os prováveis efeitos e os resultados de *Jeca Tatuzinho* em dois pontos de vista. Primeiro o do anunciante *Instituto Medicamenta*, que investiu continuamente no folheto esperando, e certamente obtendo, retornos tangíveis e/ou intangíveis.

A segunda perspectiva seria a do leitor que submeteu Jeca Tatuzinho aos seus “modos de leitura” e recorrendo aos princípios metodológicos propostos por Roger Chartier que, em linhas gerais, três polos de análise: (1) o conteúdo, (2) o objeto que lhe serve de suporte e (3) a prática que dele se apodera. (CHARTIER, 2002b, p. 127)

Finalmente, uma consideração cabível é a de que o processo de coleta de informações, pela natureza do tema e pela metodologia de análise que adotamos, terminou por também se

caracterizar como uma pesquisa iconográfica. Por esta razão, e também para complementar e enriquecer a leitura, acrescentamos ao texto um número considerável de imagens.

1: ANTECEDENTES DE JECA TATUZINHO (1914/1925)

1.1: O Jeca antibucólico (1914)

O personagem Jeca Tatu foi esboçado por Monteiro Lobato em *Velha Praga* e efetivamente desenvolvido em *Urupês*, artigos publicados no jornal *O Estado de S. Paulo* no final do ano de 1914.

Jeca Tatu, com esse nome, é quem conduz toda a narrativa de Jeca Tatuzinho, folheto publicitário criado por Monteiro Lobato e publicado a partir de 1926. O diminutivo do título da peça promocional se justifica pelo pequeno formato das edições e não pelo personagem, Jeca Tatu, o mesmo de *Urupês*. Se a *Velha Praga* como queria o escritor, era a “mãe de Urupês” (LOBATO, 1921, p. VIII); podemos, por analogia, aceitar *Urupês* como o pai de *Jeca Tatuzinho*.

Leo Vaz, amigo e ex-funcionário de Monteiro Lobato na *Revista do Brasil*, escreveu que a polêmica e a controvérsia geradas por Jeca Tatu chegaram a incomodar o seu criador que, já no fim da década de 1910, se queixava “não do Jeca, mas da jecologia”.

Pois este raio do Jeca Tatu está me fazendo pagar a língua: já estou de Jeca até os gorgomilos. É Jeca de todo jeito: assado, frito, cozido, picadinho, de escabeche, com farofa ou de molho pardo, que o correio me despeja duas vezes por dia. (VAZ, p. 89).

Adotaremos, no transcorrer do texto, a irônica palavra “jecologia” usada por Leo Vaz, para expressar o conjunto de circunstâncias que antecede a efetiva edição de *Jeca Tatuzinho* como peça de propaganda e que não só definiu a decisão da adoção de Jeca Tatu como tipo promocional, como condicionou o seu sucesso inicial. Em outras palavras, Jeca Tatu, antes de *Jeca Tatuzinho*, já havia se transformado em um controvertido símbolo da nacionalidade, em tema de campanha política, em garoto propaganda do sanitarismo, em sinônimo de povo para os caricaturistas e em fonte de inspiração para músicos e poetas. Tudo como resultado da “jecologia”.

O ano de 1926 – quando o industrial Candido Fontoura resolve adotar o Jeca Tatu como personagem de propaganda de seus produtos – é, evidentemente, central na linha do tempo de *Jeca Tatuzinho*, mas a trajetória do folheto só pode ser plenamente compreendida se a periodização incluir os fatos ocorridos entre 1914 e 1925.

No livro *A Barca de Gleyre*, publicado pela primeira vez em 1944, Monteiro Lobato reúne dezenas das centenas de cartas que escreveu, entre 1903 e 1943, a Godofredo Rangel, seu ex-colega na *Faculdade de Direito de São Paulo* e também escritor.

Das mais de 530 páginas de *A Barca de Gleyre*, perto de 400, ou 75% delas, são ocupadas por cartas escritas até 1918 e nelas, segundo Edgard Cavalheiro, principal biógrafo do escritor, Monteiro Lobato “Fala de tudo. Especialmente de livros e autores [...] Trocam (ele e Rangel) críticas, submetem um ao outro suas produções, estimulam-se, sem no entanto, abdicar do direito de críticas.” (CAVALHEIRO, 2017, p. 128).

Selecionadas pelo próprio Lobato, com as notas registradas nas correspondências, “podemos reconstruir a estrada percorrida até a edição de *Urupês* em livro, momento em que as cartas assumem outra feição [...]” (ibid., p. 129).

Entender esta trajetória parece ter sido a intenção de Camila Russo de Almeida Spagnoli que, em sua dissertação de mestrado, procurou traçar um panorama das possíveis leituras realizadas por Monteiro Lobato através de análise das cartas de *A Barca de Gleyre* e do levantamento das obras que fizeram parte das suas estantes de livros.

A pesquisadora terminou por arrolar um número considerável de obras e autores que podem ter interferido na formação literária e intelectual do escritor e uma das características por ela identificadas é a “pluralidade literária” de Lobato.

Nas páginas d’*A barca de Gleyre* nos deparamos com referências a escritores de diferentes literaturas: brasileiros, franceses, portugueses, alemães, ingleses, russos, italianos, americanos, gregos... cada um tem seu espaço no repertório lobatiano. No Fundo Monteiro Lobato da Unicamp, localizamos obras nos idiomas inglês, espanhol e francês, além, é claro, dos textos em língua portuguesa. (SPAGNOLI, p. 115).

A pluralidade também se manifesta na seleção de gêneros de leitura. Deste modo, se considerados apenas os autores de uma mesma nacionalidade, Spagnoli ressaltou:

Há ainda inúmeras referências a escritores franceses em *A barca de Gleyre*. Poetas, ficcionistas, teatrólogos, ensaístas[...] a lista é extensa e variada: Adrien Delpech, Alexandre Dumas, Alfred Capus, Allan Kardec, Alphonse Karr, André Theuriet, Auguste Comte, Barbey d'Aurevilly, Bernard Le Bovier de Fontenelle, Blaise Pascal, Bossuet, Buffon, Caillavet, Chamfort, Charles Baudelaire, Charles Perrault, Edmond de Goncourt, Eliphas Levi, Emile Faguet, Émile Littré, Emilio Sevene, François Rabelais, François-René de Chateaubriand, George Sand, Georges de Porto-Riche, Georges Ohnet, Gérard Nerval, Gobineau, Gustave Aimard, Gustave Le Bon, Henri Lavedan, Henry Bernstein, Joris-Karl Huysmans, Jean-Jacques Rousseau, Jules de Goncourt, Júlio Verne, La Bruyère, La Fontaine, Lecomte de Lisle, Léon Frapié, Madame de Staël, Marcel Prévost, Marquês de Sade, Maurice Barrès, Maurice Charles Donnay, Maurice Maeterlinck, Molière, Octave Mirbeau, Paul Bourget, Paul de Saint-Victor, Paul Hervieu, Paul Koch, Paul Scarron, Paul Verlaine, Pierre Loti, Robert de Flers, Théophile de Banville, Théophile Gautier, Tristan Bernard, Victor Hugo, Volney e Xavier de Maistre. (ibid., p. 47).

Spagnoli, “diante da abundância de referências” não foi conclusiva na demarcação das leituras decididamente influentes na obra de Lobato. O que ela faz é destacar “caminhos que nos pareceram plausíveis” como, por exemplo:

Na hipótese pela qual os autores que aparecem mais constantemente nas cartas funcionam como eventuais “formadores” do ficcionista, pode-se assinalar, comentados, obras e estilo de romancistas como Anatole France, Gustave Flaubert, Honoré de Balzac, Alphonse Daudet, Guy de Maupassant, Rudyard Kipling, Nietzsche, Émile Zola, Camilo Castelo Branco, Machado de Assis, entre outros. (ibid., p. 30).

Na tentativa de detecção de influências naquilo que nos interessa mais de perto – os passos dados por Lobato até a criação do Jeca Tatu – construímos a nossa interpretação a partir de uma série de observações de Raymond Williams.

O historiador argumenta que “o contraste entre campo e cidade, enquanto formas de vida fundamentais, remonta à antiguidade clássica” e que uma das expressões desse contraste, na literatura, seria o bucolismo ou “uma associação do campo a uma forma natural de vida – de paz, inocência e virtudes simples”. (WILLIAMS, p.11, 29)

Depois de um recuo na história da literatura, Williams acredita que a origem desta corrente remonta a “um período muito anterior a Virgílio, ao século IX A.C., época de *Os trabalhos e os dias de Hesíodo*.” (ibid., p. 31).

Raymond Williams indica que a partir de certo momento surge uma espécie de antibucolismo e a oposição bucólico / antibucólico ocupa todo o terceiro capítulo do seu livro *O campo e a cidade* e um dos autores que Williams usa para exemplificar seu raciocínio é George Crabbe, poeta inglês que viveu entre 1754 e 1832. São dele, em *The Village*, os versos (apud., ibid., p. 29):

*Pois a verdade, ainda que expressa em poesia
É que campeia nas aldeias a agonia
Tal qual manda a Verdade, eu retrato os campos
E não como cantam os poetas em seus cantos*

A rota criativa estabelecida a partir da oposição bucólico/ antibucólico é possível de ser reconstituída se observarmos como evoluíram as ideias literárias de Monteiro Lobato amplamente discutidas com Godofredo Rangel.

Em *A Barca de Gleyre*, o escritor menciona autores clássicos e indica ter lido Virgílio, poeta latino que escreveu Bucólicas a partir do modelo genérico da Bucólica grega. (LOBATO, 2010, p. 58, 153, 174, 344, 348).

Também reproduz, textualmente, palavras de Camilo Castelo Branco, retiradas de *Vinte horas de liteira*, e que se referem ao antagonismo cidade / campo e aos “invesados estilistas bucólicos”.

Onde devo ir? Nas cidades é que já não há originalidade nenhuma....Quando quero retemperar a imaginação gasta vou caldeá-la à incude do viver campesino[...] Avoco lembranças da minha infância e adolescência, passadas na aldeia, a até a linguagem me sai de outro feitio, singela, sem afetação, casquilha sem os requebrados volteios que lhe dão os invesados estilistas bucólicos[...] (apud, ibid., p. 344).

Raymond Williams notou que a anteposição entre o bucólico e o antibucólico se refere não a um “contraste entre o outrora e o presente mas sim entre formas verdadeiras e falsas de escrever”. (WILLIAMS, p. 29)

Já a vinculação de Monteiro Lobato com aquilo que ele entendia como verdadeiro aparece em diferentes passagens da correspondência que trocou com Godofredo Rangel:

Acho muito, e se o consigno é para frisar a ignorância em que andamos de nós mesmos: a menor revelação da verdade faz o público arregalar o olho. (LOBATO, 2010, p. 299).

Ponho sempre a verdade no topo – e não há verdade possível em nada visto através dos olhos desnaturadores de qualquer apaixonamento – seja patriotismo, nacionalismo, herminismo, civilismo, etc. Tudo não passa de políticas partidárias de que os filósofos naturalmente se afastam. (ibid., p. 352).

Vamos fazer uma coisa: destrinchar o segredo dos eternamente lidos. Depois seguiremos a maneira deles, mas sem nos afastarmos da observação, do real, do verismo que está em nossa essência. (ibid., p. 388).

Mesmo a conhecida e, muitas vezes, reiterada admiração de Monteiro Lobato por Nietzsche, aparentemente se apoia na sua identificação com a noção de verdade que ele percebia no pensamento do filósofo. Desde a frase do Nietzsche que o escritor adotou como uma espécie de bússola de conduta para sua vida: “Vade mecum? Vade tecum! Queres seguir-me? Segue-te!” (ibid., p. 408); até o sentido que atribuía a alguns textos:

Lembrei-me daquele aforismo em que Nietzsche dá a opinião de teólogos como o reverso da verdade. Se o teólogo diz que é branco, então é porque é preto. Sim, Nietzsche é um sabão, o melhor desengafeirador que encontrei na vida. ‘Eu sou uma toupeira que anda debaixo da terra roendo as raízes das velhas verdades’. Ele podia também dizer que era o Grande Sabão dissolvente das velhas verdades. (ibid., p. 146).

Como nos versos de Crabbe, escritos no período de transição entre a economia agrária e a burguesa, Monteiro Lobato, em nome da verdade contesta, em seus artigos e contos, o bucolismo romântico, só que, evidentemente, da forma como ele vinha se expressando no Brasil de sua época.

O artifício narrativo de anteposição entre o bucólico e o antibucólico é evidente, na nossa maneira de ver, já nos primeiros textos que o escritor publicou com seu próprio nome, isto é, sem recorrer a pseudônimos. Um dos mais sugestivos e explícitos é o que ganhou justamente o título de *Bucólica*, veiculado em 1915, pouco depois da publicação de *Urupês*. Neste conto, o ficcionista Monteiro Lobato, de forma proposital abusou, contrariamente ao seu estilo, de adjetivos e palavras e imagens empoladas para descrever a natureza:

A vegetação toda a pingar orvalho, bisbilhante de gotas que caem e tremelicam, sorri como em êxtase [...] A nobreza floral mora nos jardins, esplendendo cores de densa serpentina sob formas luxuriosas de odaliscas [...] (LOBATO, 1959, p. 193).

Que ar! As gentes da cidade, afeitas a sorver um indecoroso gás feito de pó e suspensão num misto de mau azoto e pior oxigênio, ignora o prazer sadio que é sentir os pulmões borbulhantes deste fluido vital em estado de virgindade. (ibid., p. 194).

Mas a linguagem bucólica inverte seu sentido nas vezes em que entram em cena as pessoas que habitam o campo. Primeiro, Urunduva, “caboclo maleiteiro” que mora em “uma toca”. Sendo que “este diabo” tem no sítio, nova inversão de sentido, “a coisa mais bela da zona – a paineira grande [...] derreada de flores cor de rosa [...] atraí beija- flores [...] que lindo amor – alado, rutilante de pedrarias! [...]” (ibid., p. 195, 196).

O Urunduva, “amarelo, inchado, a arrastar a perna” informa ao narrador do conto que “por dezoito mil réis e um capadinho de choro” vai vender a paineira para ser derrubada. Diante da sugestão: “mas por que não colhe a paineira com vara, homem de Deus?”, Urunduva responde: “Não vê que é mais fácil de derrubar... Derruba!...” (ibid., p. 196).

Na sequência do texto, em outro sítio, entra em cena Maria Véva, que tem “ruim fama” e “é horrenda, beijo rachado, olhar mau – e papuda”. O marido, Pedro Suã, “um coitado – um bobo que anda pelo cabresto”, entra em cena para cuidar do enterro da filha do casal, a menina Anica. Indagado sobre a causa da morte, Pedro Suã diz que “a gente não sabe do que morreu. Morreu de morte.” O narrador, murmura: “Estúpido!” (ibid., p. 197).

O conto se encaminha para seu trágico final, através de esclarecimentos da Inácia, “preta agregada aos Suãs” que cuidava de Anica, “aleijadinha” e incapaz de se movimentar por conta própria. “Excelente negra”, Inácia protegia a menina da mãe, que “má como a irara, dizia sempre: Pestinha por que não morre? Boca à toa, a comer, a comer. Estica o cambito, diabo!” (ibid., p. 198, 199).

Depois de três dias de “doencinha, dor de cabeça, febre” que não cedia e não respondia aos tratamentos caseiros, Inácia resolve ir até o povoado mais próximo buscar uma “dose” capaz de curar a menina. A chuva atrapalha e atrasa seus planos em um dia e quando retorna com o remédio encontra, para sua surpresa, Anica morta. Quem presenciou a morte foi Zico, “aquele

negrinho, sabe?”, que ouviu a menina, ardendo em febre, pedindo água. Pedro Suã, “aquele trapo, estava na pinga de todo dia” e a mãe simplesmente gritou “Cala a boca, peste!”.

“De manhã foram encontrar a menina morta, na cozinha, rente ao pote d’água. Arrastou-se até lá, o anjinho que nem se mexer na cama podia – e morreu de sede diante da água.” (ibid., p. 200).

O conto, que começa radiante, bucólico:

Tanta chuva ontem!... O cedrão dos pastos fendido pelo raio – e hoje, que manhã! A natureza orvalhada tem a frescura de uma criança ao sair do banho. (ibid., p. 193).

termina sombrio, antibucólico:

Sol a pino. Desânimo, lassidão infinita...”. (ibid., p. 201).

Nas cartas de *A Barca de Gleyre*, a colocação do caboclo como inimigo da natureza começa a se esboçar em novembro de 1911. Neste momento, depois de um período como Promotor Público em Areias e já instalado na Fazenda Buquira que herdou do avô, Monteiro Lobato se refere pela primeira vez ao “caboclo queimador de mato” e ao “nosso Piraquara, uma criação do Paraíba, tal qual o lambari, o taibucu de rabo vermelho, o nhacundá pintadinho. É o homem em função do rio [...]” (LOBATO, 2010, p. 256, 257).

Poucos meses após, em fevereiro de 1912, a ideia aparece mais clara:

Já te expus a minha teoria do caboclo como o piolho da terra, o Porrigo dcalvans das terras virgens? Ando a pensar em coisas com base nessa teoria, um livro profundamente nacional sem laivos nem sequer remotos de qualquer influência europeia. (ibid., p. 264).

Em abril, a reafirmação: “Vou ver se consigo escrever um conto, o Porrigo dcalvans, em que considerarei o caboclo um piolho da terra, uma praga da terra.” (ibid., p. 265).

Em 22 de outubro de 1914, Lobato volta ao mesmo tema e insiste na originalidade

[...]gesto uma obra literária, Rangel, que realizada será algo nuevo neste país vítima de uma coisa: entre os olhos dos brasileiros cultos e as coisas da terra

há um maldito prisma que desnatura as realidades. E há o francês, o maldito macaqueamento do francês. (ibid., p. 290).

Exatos 21 dias depois, 12 de novembro de 1914, nas páginas do *O Estado de S. Paulo*, Monteiro Lobato, no artigo *Velha Praga*, formula e concretiza sua primeira visão sobre o caboclo.

Em tom de denúncia, Lobato se coloca como “uma voz do sertão” se antepondo “à nossa gente civilizada” preocupada com detalhes da guerra que se desenvolve na Europa, mas que não “cuida de calcular os prejuízos de toda sorte” decorrentes das queimadas que fazem a serra da Mantiqueira “arder como ardem aldeias na Europa e que hoje é um cinzeiro imenso [...]” (LOBATO, 1959, p. 269, 270).

Qual é a causa da remitente realidade?, o autor pergunta e responde, assim mesmo em caixa alta: – é o CABOCLO... – [...] o Porrigo dcalvans [...] um parasita, o piolho da terra [...] espécie de homem baldio, semi-nomade, inadaptável à civilização [...]” (ibid., p. 271, grifo do autor).

As expressões “a voz do sertão” e “remitente realidade” sinalizam que o comportamento do caboclo não seria um arroubo ficcional, mas um registro factual. Monteiro Lobato, segundo ele mesmo, estaria acusando o caboclo em nome da verdade.

Na conclusão de *Velha Praga*, de mais de 1.500 palavras, Monteiro Lobato escreve: “[...] nada mais lembra por ali do Manoel Peroba, do Chico Marimbondo, do Jeca Tatu ou outros sons ignaros, de dolorosa memória para a natureza circunvizinha.” (ibid., p. 276).

Transcorridos quarenta dias da publicação de *Velha Praga*, em 23 de dezembro de 1914, o mesmo *O Estado de S. Paulo* publica *Urupês*, um longo artigo composto por aproximadamente 3.400 palavras e organizado em duas partes. Na primeira delas, Monteiro Lobato coloca uma questão de fundo e na segunda descreve Jeca Tatu, o definitivo nome de seu caboclo.

A questão de fundo – uma crítica ao Romantismo – é colocada em pouco menos de 700 palavras ou 20% do texto e, pelo número de citações, assume ares ensaísticos. Os autores mencionados são: José de Alencar, Jean Jaques Rousseau, D. João de Castro, Alexandre Herculano, Almeida Garret, Fagundes Varela e, implicitamente, Aristides Lobo. Tal questão

pressupõe, ainda, que os leitores possuam erudição suficiente para entender o sentido de frases como “estouram as granadas de Custodio; Gumerindo bate às portas de Roma; Incitatus derranca o país.” (ibid., p. 280).

Tudo para defender o ponto de vista de que o “caboclismo” (aspas do texto de Urupês), nome mudado do indianismo (sem aspas), propõe uma representação idealizada do caboclo. No lugar de “aimorés sanhudos, com virtudes romanas por dentro e penas de aimoré por fora [...]”, o caboclo tem o mesmo “[...] substrato psíquico do índio: orgulho indomável, independência, fidalguia, coragem, virilidade heroica. Todo o recheio, em suma, sem faltar uma azeitona, dos Perís e Ubirajaras.” (ibid., p. 278).

É essa “raça de caboclo” assim imaginada que os “figurões”, de acordo com Lobato elegeram como sua entre as outras “raças, de variado matriz, formadoras da nacionalidade”. Monteiro Lobato, o texto induz a isso, se posiciona, então, como um entre outros “[...] demolidores de ídolos – gente má e sem poesia. Malvados que irão esgaravatar o ícone com as curetas da ciência.” (ibid., p. 279).

Situada a questão de fundo – refutar o tipo romântico idealizado – Lobato se põe a descrever o caboclo como de fato ele seria: integrante de uma raça que “[...] existe a vegetar de cócoras, incapaz de evolução, impenetrável ao progresso. Feia e sorna, nada a põe de pé.” (ibid., p. 279).

É uma visão coincidente com a da corrente antibucólica que, nas palavras de Raymond Williams, “passou a associar o campo como um lugar de atraso, ignorância e limitação” (WILLIAMS, p. 11). Na Inglaterra precocemente urbanizada e industrializada, Williams situa o início do século XIX como o período que colocou o campo em segundo plano e quando os trabalhadores rurais “começaram a aparecer na literatura com o nome Hodge”. (ibid., p. 314).

Um possível paralelismo que estamos estabelecendo entre os textos ingleses e *Urupês* é reforçado por Paulo Henrique Brito, o tradutor de *O campo e a cidade*, que para esclarecer, em nota de pé de página, o significado de Hodge menciona que a palavra seria “o equivalente ao ‘Jeca Tatu’ brasileiro”. (ibid., p. 314).

E em toda a segunda parte do texto de *Urupês* – usando aproximadamente 2.700 palavras – com linguagem próxima do ficcional, Monteiro Lobato descreve detalhadamente Jeca Tatu –

“um piraquara do Paraíba, maravilhoso epítome da carne onde se resumem todas as características da espécie.” (LOBATO, 1959, p. 280).

A “demolição do ícone” é avassaladora e impiedosa. Todos os aspectos da vida do pobre Jeca Tatu – “[...] bonito no romance e feio na realidade – são expostos e criticados: o Jeca mercador, o Jeca lavrador, o Jeca filósofo [...]” (ibid., p. 281).

O casebre, a roça, o “mobiliário cerebral”, a postura política, os hábitos alimentares, a forma de tratar as doenças, o fatalismo, o inexistente senso estético. Nada em Jeca “paga a pena”.

Monteiro Lobato, em suma, para justificar uma colocação supostamente sensata – figurões desenvolvendo e se apropriando de uma representação idealizada para validar a própria identidade social – parte para uma argumentação insensata: Jeca, o caboclo, é um homem decididamente sem qualidades. Para criticar um “ídolo” bucólico, Lobato simplesmente inverte os sinais e propõe outra figura inacreditavelmente antibucólica.

Perto de 40 anos depois da publicação de *Urupês*, Antonio Candido, sem se estender nas razões de sua avaliação, afirmou que Monteiro Lobato, na descrição de seu caboclo, foi “brilhante, injusto e caricatural”. (CANDIDO, 2010, p. 96).

O brilhantismo, primeira das três características, é bastante explicativo, da maneira como entendemos, do incômodo, nunca dissipado, causado pelo texto.

A força da narrativa – fluente, irônica, cortante – reforçou de tal forma a leitura do conteúdo que o próprio Lobato, apesar das muitas tentativas posteriores, jamais dissipou totalmente a impressão de que o seu alvo era o caboclo e não os “caboclistas”.

Josué Montello resume Monteiro Lobato como “um polemista do conto” e explica que “é mais no estilo que na técnica de composição que está a chave do conto de Lobato”, o que se estenderia ao romance e aos artigos de jornal. (MONTELLO, p. 357).

As questões de estilo, até para encontrar e refinar o seu, foram preocupações essenciais de Monteiro Lobato no seu período de formação como literato. O tema ocupa parcela importante das cartas que trocou com Rangel e parte de suas reflexões foram organizadas em três artigos que publicou em *O Estado de S. Paulo* com títulos por si só explicativos: *A criação do estilo*, *A questão do estilo* e *Ainda o estilo*.

Lobato pretendia alcançar uma forma potente, vigorosa, enxuta, sem adereços de escrita. Para usar palavras dele, sua “mira suprema” era:

1) não estafar; 2) convergência disfarçada, não forçada, realce da ideia mater; 3) assuntos universais com cor local; 4) quando pintar um homem dar a sombra do Homem; 5) evitar o sistema descritivo que matou o naturalismo e é quase masturbação. E por aí vou. (LOBATO, 2010, p. 334).

A caricatura, outra da três particularidades que Antonio Candido atribui ao Jeca Tatu de *Urupês* pode ser associada, de acordo com Montello, ao estilo do escritor, que por sua vez, refletiria influências de Camilo Castelo Branco:

A vivacidade da frase, na qual a palavra exata, por vezes de sabor clássico, parece cair perpendicularmente no texto vibrátil; o risco nítido da deformação caricatural (grifo nosso); a onipresença do escritor no desenvolvimento da explanação ou da narrativa – deixam transparecer no criador de Jeca Tatu as afinidades camilianas. (MONTELLO, p. 358).

Sylvia Helena Telarolli de Almeida Leite, em sua análise da literatura paulista e no momento em que o foco é Monteiro Lobato, defende o ponto de vista de que o sucesso de Jeca Tatu em boa parte se explica por algo próximo da “deformação caricatural” observada por Josué Montello.

A professora de literatura brasileira, antecedeu sua opinião por uma definição:

Caricatura é a criação associada ao cômico, apesar de nem sempre provocar o riso, podendo despertar o medo ou o horror. Recurso especialmente explorado nas artes visuais (charges em jornais, revistas e livros), pode também ser construída com outros elementos, que associam o visual e o verbal (cinema, teatro, quadros humorísticos e novelas de TV) ou mesmo restringindo-se ao material verbal (contos, novelas, romances, crônicas, poemas). (ALMEIDA LEITE, p.20).

Em seguida faz uma ligação entre a caricatura e a popularidade do Jeca:

De resto, Jeca Tatu e sua permanência no imaginário popular devem-se em grande parte justamente ao fato de ser ele uma caricatura: delineada em grossos e rápidos traços, de forma sintética e incisiva, superficial, grotesca e extremamente plástica, visual. Correspondendo à economia que rege a vida do Jeca, o seu criador construiu uma caricatura muito popular, com o mínimo de traços necessários, falando à economia da memória de um povo, que, segundo

Agripino Grieco, não decora uma página, uma frase, mas decora o nome de uma personagem especialmente quando humorística. (ibid, p. 81).

A injustiça é o terceiro e último aspecto que Antonio Candido detectou em *Urupês*, explicando que Jeca Tatu “fixou sinteticamente estereótipos sobre o atraso da cultura e sociabilidade caipira”. (CANDIDO, 2010, p. 96).

A descrição estereotipada é uma expressão do preconceito, mais particularmente do étnico, uma das suas manifestações mais características. Como tem sido aceito na ciência social moderna e, recorrendo a Williams Robins Jr., o preconceito refere-se a “julgamentos categóricos antecipados que têm componentes cognitivos (crenças, estereótipos); componentes afetivos (antipatia, aversão) e aspectos avaliatórios ou volitivos, como a disposição para políticas públicas.” (ROBINS, p. 604).

Os estereótipos do caipira, é o que entende Antonio Candido, tiveram origem ainda no século XVIII, quando alguns traços dos paulistas, como “a esquivança, o laconismo, e a rusticidade”, começaram a ser “fixados na tradição pelas impressões de administradores, viajantes e memorialistas”, como Morgado de Mateus, Spix, Martius, Hércules Florence e, com ênfase, Saint-Hilarie, que retratou um “quadro desolado da cultura extensiva do caboclo brasileiro, com base na queimada.” (CANDIDO, 2010, p. 50, 54).

De fato, o texto de Monteiro Lobato em *Urupês* parece guardar estreita semelhança com os relatos de Saint-Hilarie como, por exemplo, o que localizamos em *Viagem à província de S. Paulo*:

Esses homens, embrutecidos pela ignorância, pela preguiça, pela falta de convivência com seus semelhantes e, talvez, por excessos venéreos primários, não pensam... vegetam como arvores, como as ervas do campo. (SAINT-HILARIE, p.95)

Candido percebia Lobato como “um homem complexo e instável, muito moderno para ser passadista, muito ligado a tradição literária para ser modernista, ponto de encontro de duas mentalidades, símbolo de transição de nossa literatura [...]” (apud CAVALHEIRO, 1955, p. 554).

Alfredo Bosi reconhece que o papel histórico de Monteiro Lobato “transcende em muito” a sua possível classificação como contista regionalista e – o que nos parece coincidente com as colocações de Antonio Candido – distingue o moderno que o escritor foi:

(Lobato) encarnou o divulgador agressivo da Ciência, do progressismo, do ‘mundo moderno’, tendo sido um demolidor de tabus [...]

do modernista que não foi:

esta mesma característica afasta-o do modernismo de 22 ou ao menos das correntes irracionaisistas que lhe permeavam a estética [...] (BOSI, p. 229).

Diante da dificuldade de classificação, Bosi, diferentemente de alguns estudiosos, evita enquadrar Lobato como pré-modernista, posicionando-o como realista (ibid., p. 228). O crítico e professor não cita, mas a catalogação faz todo sentido com as já mencionadas leituras de Monteiro Lobato e com os autores mais mencionados, porque mais admirados, em *A Barca de Gleyre*.

Aceita a tradição literária realista, podemos localizar no positivismo, no racismo e no determinismo racial as bases de sustentação do injusto perfil que o escritor traçou do caboclo brasileiro, o seu Jeca Tatu. Estas correntes davam, de certo modo, respaldo “científico” ao preconceito étnico que estaria na raiz da visão de Lobato sobre o caboclo.

Como ressalta Renato Ortiz, em *Cultura brasileira e identidade nacional*, a produção de intelectuais brasileiros nos fins do século XIX e início do século XX, se definia em termos deterministas, na medida em que se apoiava em duas noções particulares: o meio e a raça. Eram esses os suportes argumentativos básicos de autores como Euclides da Cunha, Silvio Romero e Nina Rodrigues. (ORTIZ, p. 16).

A influência vinha de autores como Spencer, Chambelain e Gobineau que formularam o assim chamado darwinismo social, que propunha, nas palavras de Octávio Ianni, “ uma racialização do mundo, fundamentando a classificação de povos e nações em: selvagens, bárbaros e civilizados, estes vistos como europeus.” (IANNI, p. 19).

Entre os literatos, na passagem do romantismo ao realismo, o vago se transformou em típico e o idealizado em factual. O escritor antirromântico procura a impessoalidade do objeto e das

pessoas e a busca de objetividade se apoia em métodos entendidos como científicos que se propunham como exatos nas décadas finais do século 19. Os franceses “mestres desta objetividade”, todos muitas vezes mencionados nas leituras de Monteiro Lobato, são Flaubert, Maupassant, Zola e Anatole na ficção; os parnasianos na poesia e Comte, Taine e Renan, no pensamento e na História. (BOSI, p. 177, 178, 183).

A intensidade com que esta forma de retratar a realidade influenciou Lobato, fica evidente não só nos comentários e nas leituras que aparecem em *A Barca de Gleyre*. Na correspondência que trocou com Tito Livio Brasil, outro ex-colega de Lobato nos seus tempos de faculdade, o escritor afirma literalmente o ideário determinista e sua afinidade com a corrente intelectual que defendia o “branqueamento” da sociedade brasileira:

Corrigir uma sociedade, Tito, é cousa impossível, é cousa que nunca se viu. Há o fatalismo que os guia e dirige; não o Fatalismo oriental dum Deus destino que previu e acertou tudo, mas o fatalismo das inclinações, dos pendores, herdados com o sangue e depurados pelo meio. A mesma lei que faz a criança filha de negro sair, em quaisquer condições de meio e da cultura em que seja colocada, com a pele preta do pai, faz também uma raça conservar sempre as características morais de seus antepassados. No caso individual só um sangue mais elevado, um sangue de raça mais superior poderá transfundir nos entes novos o germe da progressividade; no caso segundo só a emigração e a consequente fusão de sangue superior trará uma aptidão congênita para o progresso. É o nosso caso. (LOBATO, 1961, p. 75, 76).

Para ilustrar a descrição que fez do Jeca Tatu, no artigo *Urupês*, Monteiro Lobato, como fica claro nos trechos que já citamos, menciona mais de uma vez – quatro para ser preciso – a palavra raça, em uma delas associada diretamente com o meio. Assim e curiosamente, uma das causas da “lombeira do caboclo reside nas benemerências sem conta da mandioca” que “não impõe colheita, não pede cuidados, não exige celeiro e não a ataca a formiga”:

Jeca não mudará de vida. O vigor das raças humanas está na razão direta da hostilidade do ambiente. Se a poder de estacas e diques o holandês extraiu de um brejo salgado a Holanda, essa joia do esforço é que ali nada a favorecia. Se a Inglaterra brotou das ilhas nevoentas da Caledônia é que lá não medrava a mandioca. Medrasse e talvez os ingleses, hoje, tolhidos, de pé no chão, amarelentos, mariscando de peneira no Tamisa. Há bens que vêm para males. A mandioca ilustra este avesso do provérbio. (Lobato, 1959, p. 285).

Uma última particularidade que liga Lobato com a tradição realista é utilização do tipo e da situação típica. Este recurso, na visão de Alfredo Bosi, estreita, nos textos realistas, o “horizonte dos personagens e da sua interação nos limites da factualidade” e, enquanto síntese do normal e do inteligível, tanto o tipo (Jeca Tatu, por exemplo) como a situação típica, “prestam-se docilmente a compor o romance que se deseja imune a tentações da fantasia, o que levava o escritor romântico a engendrar criaturas exóticas e enredos inverossímeis.” (BOSI, p. 180).

Monteiro Lobato ignorava qualquer condicionante social ou econômica naquilo que atribuía ao caboclo em *Urupês*. A mesma observação não caberia aos versos de George Crabbe, autor que estamos usando como referencial. É o que vemos em outros trechos de *The Village*, também antibucólicos, só que em outra perspectiva, se comparados com *Urupês*:

*Mas quando vejo, em tão aprazível lugar,
Os lavradores míseros a trabalhar,
E o sol do meio dia com luz desmedida
A fustigar-lhes as fronte desprotegidas,
E outros, fracos de ânimo e entendimento,
Apenas expressar seu descontentamento:
Como ousar esconder uma tal realidade
Em versos fáceis de orgulho e falsidade.* (apud, WILLIAMS, p. 148).

Ou, ainda mais explicitamente:

*Porém em terras como estas, com certeza
Há que pôr a culpa na avara Natureza;
Por mais que se trabalha, todo esforço é vão,
Os campos pedem muito e muito pouco dão.
Mas terras há que são fecundas, que são belas;
Muitos trabalham, muitos poucos folgam nela.* (apud, WILLIAMS, p. 156).

O Brasil, no final dos anos 1800 e início de 1900, com a abolição da escravidão e consequente incorporação de mão de obra europeia, entrava em outro período de desenvolvimento capitalista. Como na Inglaterra do século 18, parte do cenário de Raymond Williams em *O campo e a cidade*, “o processo de transformação era firmemente controlado pela classe” e “interessava aos proprietários de terra encarar a população rural apenas pelo ângulo negativo, como fardos indesejáveis.” (ibid., p. 141).

Diferentemente de boa parte de escritores realistas e de intelectuais como Nina Rodrigues e Silvio Romeiro, de origens mais modestas, Monteiro Lobato era um inconfundível integrante do grupo social de elite. Era neto do Visconde de Tremembé, grande proprietário de terras e, ele mesmo, por herança, fazendeiro na ocasião da publicação de *Urupês*.

A hierarquia social é, então, outra perspectiva de análise do pensamento de Lobato e a desqualificação do caboclo poderia funcionar como uma espécie de reafirmação dos valores e interesses, tanto dele como dos outros integrantes da sua classe.

E podemos fazer este tipo de afirmação fundamentados não só na interpretação de seus textos literários ou jornalísticos. Também podemos recorrer, literalmente, ao seu comportamento rotineiro. É o que fica evidente na carta que enviou a Godofredo Rangel, datada de 8 de outubro de 1916, perto de dois anos depois da publicação original de *Urupês*. Após especular sobre uma possível mudança para Santos (SP), cidade onde residia uma de suas irmãs, e decidir permanecer na fazenda, Monteiro Lobato escreveu:

Antes os meus urupês daqui, de pés no chão, de que os urupês encolarinhados e de sapatos de verniz das cidades. Mal por mal, os daqui são meus inferiores socialmente – toco-os quando é mister, e como tocar da vida da gente os urupês da cidade que se nos agregam? (LOBATO, 2010, p. 375).

Figura 1 - Artigos de 11 de novembro e 23 de dezembro de 1914

UMA VELHA PRAGA

Andam todos, em nossa terra, por tal forma embevecidos quando não estonteados pelas proezas infernaes dos bellacissimos "vons" allemães que não sobram olhos para enxergar males caseiros.

Que uma voz do sertão venha, portanto, dizer às gentes da cidade que, se por lá for o fogo da guerra lavra implacável, fogo não menos pernicioso devasta as nossas matas com furor não menos germanico.

Em Agosto, por força da secca excessiva do inverno, o fogo lamben montes e valles, sem um momento de tregua, durante o mez a fio. Não tem conta o numero de alqueires de terra que "von Fogo" assolou.

URUPÊS

O balsamico, elegante indianismo de Alencar esboroou-se pelo advento iconoclasta dos Rondons que, ao envez de phantasiarem indios dentro dum gabinete, com reminiscencias de Chateaubriand na cabeça e a Iracema aberta sobre os joelhos, metteram-se a palmilhar sertões, de winchester engavilhada, para lhes devassar a ocara e a vida.

Morreu Pery — incomparavel idealisação dum homem natural como o sonhava João Jacques, prototypo de tantas perfeições humanas que, no romance, em concurso com nobilissimos typos de civilizados, a todos sobreleva em belleza de corpo e de alma. Contrapoz-lhe a cruel

Fonte: *O Estado de S. Paulo*

1.2: Repercussões de Urupês (1915/ 1918)

A repercussão e a polêmica geradas pela publicação de *Velha Praga* e, principalmente, *Urupês*, pode ser dividida em dois momentos. O primeiro – como que introdutório – começou logo após a publicação dos dois artigos em jornal (dezembro de 1914) e se estendeu até a edição do livro *Urupês* (junho de 1918). No segundo estágio a polêmica se acentuou fortemente, sendo um marco temporal o mês de março de 1919, quando Rui Barbosa alavancou definitivamente o Jeca Tatu ao mencionar o personagem em um discurso que se tornaria célebre.

Primeiro pela hibernação do Jeca e depois por sua explosão, assim se instalava a “jecologia”.

Os seus registros iniciais aparecem já em janeiro de 1915. Na correspondência enviada no dia 16, de Caçapava, Lobato comenta com Godofredo Rangel:

Conheces o Cornélio Pires? Contradiz-me num jornal de São Paulo. É um dos Dom Magriços do caboclo Menino Jesus. Frágeis demais os argumentos; mais que isso: tolos. *A Velha Praga* não cessa a peregrinação. Já foi transcrita em sessenta jornais, conforme me informa Sinésio Passos, redator de um jornal de Guaratinguetá. (LOBATO, 2010, p. 298).

Perto de um ano depois, fevereiro de 2016, Monteiro Lobato percebe que o tema do caboclo tem potencial de sucesso, ainda mais se explorado pelo estilo que se tornaria sua marca registrada:

Já compreendi o nosso público. Para interessa-lo, é preciso vir com bombas na mão e explodi-las nas ventas de alguém, ou meter a riso qualquer coisa, farpear um grande paredro da política (o meu alvo favorito é Fre Val, o morubixaba da estética oficial) – ou então falar do caboclo. Em havendo caboclo em cena, público lambe-se todo. O caboclo é um Menino Jesus étnico que todos acham engraçadíssimo, mas ninguém estuda como realidade. (ibid., p. 343).

Como decorrência natural da repercussão dos dois primeiros artigos, o escritor passa a ser convidado a publicar com regularidade matérias jornalísticas e contos, particularmente, mas não exclusivamente, em dois veículos, ambos ligados ao mesmo grupo jornalístico: *O Estado de S. Paulo* e *Revista do Brasil*. Mais do que simplesmente responder a convites, Lobato persegue, de forma articulada, a notoriedade, o que gradativamente vai alcançando:

Talvez tenhas razão em criticar a ortodoxia do Estado, mas cumpre ter em mente que é o único que possui tiragem – quarenta mil exemplares, com provavelmente cem mil leitores. É das nossas escadas regionais a de mais degraus e mais sólida. [janeiro de 1915] (ibid., p. 301).

Há no Pirralho uma enquete sobre o Fradique Mendes, do Eça. Queres falar?...Boa ocasião para, deixando de lado o Fradique, darmos uma amostra do nosso pano. “Vejam como falando do Fradique eu habilmente falo de mim e me pinto lindo!” é o que se depreende de todas as respostas. Atende ao Pirralho, Rangel, é preciso um pouco de comercialização. [outubro de 1915] (ibid., p. 335).

Acabo de receber carta da *Revista do Brasil*, anunciando que figurarei nos números de novembro, dezembro e janeiro, isto é sintoma que minha cotação cresce. [novembro de 1916] (ibid., p. 382).

Como destacou Edgard Cavalheiro, a correspondência entre Monteiro Lobato e Godofredo Rangel tem como tema principal a literatura. Além de comentários sobre textos de autores mutuamente admirados, os dois amigos vão formulando e aprimorando, um com apoio e incentivo do outro, seus respectivos projetos literários.

Lobato revela – é o que as cartas deixam transparecer – um processo de criação por vezes amargurado e expõe seus impasses e indecisões como escritor: “Interessante meu pendor pelas letras. Vem e vai. Tem fluxos e refluxos. Um pêndulo.” (ibid., p. 382).

Depois de eleger o conto como o formato literário mais adequado, naquele momento, ao seu estilo, Monteiro Lobato, entre 1915 e 1917, escreve e publica, de forma isolada, a maior parte na *Revista do Brasil*, todos os títulos que formariam o livro *Urupês*. Alguns deles, como *Os Faroleiros* e *Bocatorta*, são reescritos ou retrabalhados mais de uma vez, como resultado de exaustivas críticas, autocríticas e discussões com Rangel.

Paralelamente são analisadas e debatidas alternativas para a publicação da produção literária dos dois autores. A discussão se desenvolve em dois planos. No primeiro deles, Lobato insiste por algum tempo na edição conjunta: metade do livro com contos seus e metade com contos de Godofredo Rangel.

E depois publicaremos o nosso livro conjunto, por amizade não por cabotinismo como o Oswald e o Guilherme de Almeida [...] Dei balanço na bagagem e encontrei 150 páginas. Que tal irmos na súcia, com outras 150 páginas para você? (carta de setembro de 1916, ibid., p. 372).

A fórmula é defendida pelo escritor até meados de 1917, quando passa a admitir a possibilidade de publicar o livro apenas com seus textos, provavelmente pela relutância de Godofredo Rangel em aceitar a ideia da dupla edição.

Mesmo trabalhando com a hipótese de publicar em parceria, Monteiro Lobato já tinha bem delineado seu projeto de livro em agosto de 1916, como revela correspondência trocada com seu cunhado e amigo Heitor de Morais. Fiel, a seu modo, à tradição realista de “carregar nos tons sombrios” (BOSI, p. 183), o livro seria uma reunião de doze contos, unidos não pela temática – nem todos eles se passam no campo ou tem o caboclo como protagonista – mas pelo final trágico, daí o nome planejado – *Mortes Trágicas*.

Depois que me meti a literato por força das noites compridas na roça, é mister encher com qualquer coisa, deliberei amarrar na cara a máscara da tragédia e ando a compor mortes cada qual mais horrível. Mato em monjolo em lameiro...é segredo o resto. Talvez influência do império germânico, talvez reação contra a água morna de nossos literatos, incapazes de matar uma mosca por sentimentalismo mulhêr, o diabo seja, o caso é que estou me tornando uma fera de Uganda [...] (LOBATO, 1961, p. 155).

O segundo plano da discussão entre Lobato e Rangel envolve a questão de como viabilizar a publicação do livro: se via uma editora estabelecida, se através de edição autofinanciada ou, ainda, se por intermédio da constituição de uma editora. Como tudo o que envolveu o diálogo sobre a produção literária dos dois correspondentes, também neste aspecto o debate foi cheio de indecisões e vai e vem.

O problema já se coloca em fevereiro de 1915 e, na carta dirigida a Rangel, Monteiro Lobato se refere a outras publicações suas como um ensaio sobre Caricatura, além de prematuramente demonstrar uma propensão ao seu futuro destino de editor.

Apareceu-me um editor, isto é, apareceu-me um papudo com esta proposta: reunir em livro várias coisas publicadas, *Bocatorta* refundido, com ilustrações minhas, a sova *Urupês*, a *Caricatura no Brasil* com reprodução dos desenhos de Ângelo Agostini lá referidos, Jardim da roça, inédito, e mais uma morte carnavalesca, também inédita. Não é um editor profissional, é um “cara”. Ora, cara por cara, por que não a minha? Editor de verdade não creio que apareça nem eu procuro. Chegar com originais dum livrinho, isso me dá ideia de chegar com o pires. E se ele vem com o “deus o favoreça, irmão!” com que cara ficamos? (LOBATO, 2010, p. 307).

Depois de cogitar, em setembro de 1916, imprimir o seu (ou deles) livro em Portugal, Lobato, em junho de 1917, comunica a Godofredo Rangel que se prepara para sua primeira experiência como editor. Logo após informar que “anda a preparar” um livro de contos que seria assinado por um pseudônimo (Hélio Bruma) , ele anuncia:

Também preparo para o chumbo o *Inquérito do Saci*, que fiz no Estadinho. Dá trezentas páginas, mas não aparece com meu nome. Demonólogo Amador é como assino. Será livro popular e de vender bem. De modo que minha estreia será um livro não assinado e feito com material dos outros. Meus só os comentários, prefácios, prólogos, epílogos – os adminículos como diria o Frango Sura. (ibid., p. 396).

O livro de contos não se viabilizou, mas o do Saci, sim. Sem assinatura de autor, mesmo que pseudônimo, o volume saiu no começo de 1918, com o título *Saci-Pererê – Resultado de um inquérito*. Autofinanciado por Monteiro Lobato, o livro, conforme indicava o selo da primeira página e da quarta capa, foi impresso na *Secção de Obras de O Estado de São Paulo*. Seguramente para amortizar parte dos custos, foram inseridos no livro oito diferentes anúncios comerciais, todos especialmente ilustrados por Voltolino e com a presença da figura do Saci, apregoando a qualidade de produtos como a máquina de escrever Remington, o chocolate Lacta e os cigarros Castellões.

Paralelamente à discussão e execução de projetos literários, Monteiro Lobato passa a cogitar vender a fazenda Buquira, o que acaba acontecendo em meados de 1917. Inicialmente sem planos definidos para o futuro e demonstrando alguma hesitação, o escritor, em setembro de 1917, considera como uma das opções tornar-se editor:

Começo publicando os contos do Valdomiro Silveira, outros do Agenor Idem e o *Saci Pererê*. Faço a experiência com estes três livros e, conforme correrem as coisas, eu continuo ou vou tocar outra sanfona. O *Saci* é um livro sui generis – para crianças, para gente grande fina ou burra, para sábios folclóricos; ninguém escapa. Dará dinheiro. Depois edito você. (ibid., p. 406).

Ainda no campo profissional, e sempre tendo como fonte as cartas enviadas a Godofredo Rangel, Lobato comenta que respondendo a uma proposta de trabalho, quer assumir a direção da *Revista do Brasil*. Aguardando retorno da assembleia dos acionistas, quer, isso sim, “comprar aquilo” e assumir sozinho o comando. (LOBATO, 2010, p. 412).

Nas três últimas correspondências endereçadas a Rangel em dezembro de 1917 os planos de Monteiro Lobato parecem indefinidos.

Assim em 8/12 comenta:

Quanto ao meu livro de contos, fica para o centenário da independência. (ibid., p. 412).

E, na carta de 11/12:

Mas o momento não me parece próprio para qualquer iniciativa editorial. Só se cuida da guerra à Alemanha. (ibid., p. 415).

Ou, ainda, em 28/12:

Pretendo ir à Europa sem prazo de volta. (ibid., p. 417).

O Plínio Barreto oferece-me a direção da *Revista do Brasil*, mas sou um burrinho muito rebelde e chucro para ter patrão – e iria ter dois: Júlio Mesquita e Alfredo Pujol. (ibid., p. 418).

Pelo que foi publicado em *A Barca de Gleyre*, Lobato só retoma o contato com Rangel pouco mais de seis meses depois da correspondência derradeira de 1917, mais precisamente, em carta datada de 7 de julho de 1918.

Agora já instalado definitivamente em São Paulo – e desistindo, portanto, da viagem sem volta – a situação de Monteiro Lobato é, finalmente, bem estabelecida:

Os meus negócios hoje cifram-se nuns dinheiros a juros (que infâmia pôr dinheiro a juros! Devia ser proibido por lei) e a *Revista do Brasil*, onde estou desenvolvendo furiosamente a propaganda. (ibid., p. 415).

O *Urupês* vão se vendendo melhor do que esperava e nesse andar tenho que vir com a segunda edição em três ou quatro semanas. (ibid., 2010, p. 415).

A mim me favoreceu muito aquela campanha pró-saneamento que fiz pelo Estado. Popularizou a marca “Monteiro Lobato”. O público imagina-me um médico sabidíssimo. (ibid., p. 415).

Desatados os nós, Monteiro Lobato é o novo dono da *Revista do Brasil* – editor e empresário, portanto; autor de um livro que prenuncia sucesso, *Urupês*; e publicista de sua primeira causa, o sanitarismo.

Dos três episódios descritos por Lobato nas cartas, a compra da *Revista do Brasil* – pelos antecedentes narrados a Godofredo Rangel – seria o menos surpreendente. A aquisição, como vimos, já estava anunciada e Lobato aguardava apenas um retorno positivo da assembleia de acionistas. Cumpridas as negociações, o primeiro número da revista sob a responsabilidade de Monteiro Lobato foi o de junho de 1918, de acordo com nota publicada no *O Estado de S. Paulo* no dia 28 do mesmo mês.

O livro também já estava previsto, mas sem data definida de publicação, apesar de, se aceitarmos como precisa a última data comunicada por Lobato, a edição teria sido antecipada em quatro anos.

Quanto à campanha pró-saneamento, trata-se de uma série de quatorze textos publicados sob a forma de artigos, no jornal *O Estado de S. Paulo*, entre os dias 18 de março e 3 de junho de 1918. A campanha, até então, início de julho de 1918, não havia sido comentada com Rangel, o que pode significar que o projeto teria surgido e se concretizado no primeiro trimestre do ano ou pouco antes disso.

Indo um pouco além, é bem provável que a adesão de Monteiro Lobato ao ideário sanitaria foi concomitante ao seu engajamento na campanha. Antes disso, nas cartas escritas a Rangel e em outras correspondências e textos publicados, não detectamos registros explicitamente relacionados com o pensamento higienista.

O que temos são indícios de uma reformulação de sua visão do caboclo, apesar de um quadro geral caracterizado pela dubiedade. Em 17 de agosto de 1916, dezenove meses antes da publicação do primeiro texto da campanha pró-saneamento, Lobato usa palavras cruéis na carta que escreveu a Heitor de Moraes:

Farto ando da roça e de me aborrecer diariamente com a maior peste que Deus ou o Diabo botou no mundo para a besta de carga que é um fazendeiro nortepaulista: o caboclo. Oh! Quadrúmanos! Oh! Quadrúpedes (ainda não me afirmei em que espécie eles residem) vagabundos! Que horror têm eles ao trabalho. Suspiro pelo domínio alemão no mundo, porque só o alemão, conquistando este país, teria o topete bastante para revogar o 13 de maio, pichar a caboclada e pô-la a substituir o negro no eito, sob as vistas de truculentos feitores armados de uma máquina de surrar aperfeiçoadíssima, movida a eletricidade. (LOBATO, 1961, p. 154).

Os conceitos são, sem dúvida, congruentes com os antecedentes do pensamento de Lobato, mesmo porque reafirmam *Urupês*. O que não parece congruente, daí a dubiedade, é a convivência da negatificação com menções positivas ou neutralizantes ao caboclo.

Nas cartas enviadas a Rangel, um desses registros, inclusive, é de setembro de 1912, antecedendo em pouco mais dois anos a concepção final do Jeca Tatu. Nele, Lobato exhibe erudição ao citar o nome de um fóssil de primata encontrado em Java no ano de 1891 e considerado um intermediário entre o macaco e o homem:

E o caboclo ainda é a melhor coisa de nossa terra, porque analfabeto, simples, muito mais próximo do avô Pitecantropo do que os que usam dragonas ou cartola, e se dão ao luxo de ter ideias na cabeça, em vez de honestíssimos piolhos. (ibid., p. 268).

Em julho de 1915, Monteiro Lobato continua criticando os que usam cartola ou dragonas (peça ornada com franjas de fios de seda ou ouro, usada como distintivo no ombro do uniforme militar), só que de modo direto. Mas o notável – nos dois sentidos da palavra – é a tentativa de neutralização da carga negativa de Jeca Tatu (ou simplesmente, Jeca) por extensão de sua acepção, ou seja, pela adjetivação de uma expressão substantiva. A dupla caracterização de um mesmo termo – substantivo e adjetivo depreciativo – foi, com o tempo, disseminada, captada e assimilada pelos dicionaristas e compõe, até hoje, o linguajar corriqueiro do português praticado no Brasil.

Diz uma grande verdade que eu estava suspeitando às escondidas – que somos todos uns Jecas Tatus. Pura verdade. Com mais ou menos roupas, na Presidência da República, sob o nome de Wenceslau, ou na literatura com a Academia de Letras, no comercio como na indústria, paulistas, mineiros ou cearenses, somos todos uns irreduzíveis Jecas. O Brasil é uma Jecatatuasia de oito milhões de quilômetros quadrados. (ibid., p. 321).

Mais próximo do desencadear da campanha pró-saneamento, a posituação do caboclo é o que fundamenta um outro trecho da carta a Rangel que aludimos acima, datada de 8 de dezembro de 1917.

Nela, Monteiro Lobato comunica ao amigo que acabara de finalizar *Saci-Pererê – Resultado de um inquérito*: “Ontem escrevi o Epílogo, a coisa mais minha que fiz até hoje – e concluo

com a apologia do Jeca. Virei a casaca, hoje estou convencido que o Jeca Tatu é a única coisa que presta neste país.” (ibid., p. 412).

No Epílogo do *Saci* – livro que, como vimos, não foi assinado por Lobato – o escritor afirma que o Brasil “cindiou-se em duas zonas sociais. A plagiaria, que arrota-se de civilizada, e a outra.” Os plagiários – intelectuais, políticos, aqueles que educam e governam – guiam-se pela má cópia; da Europa, dos Estados Unidos; e aí estaria o equívoco: “Nunca nos vemos a nós e todos os nossos males embicam desse erro.” (ibid., p. 368, 369, 373).

Entra em seguida a conclusiva apologia do Jeca Tatu, o grande símbolo, da outra “zona social” do Brasil, a que tem “a suprema coragem de não ser grotesca por figurinos franceses. (Sendo que) A verdade é esta: Jeca é a única afirmação de individualidade não laivada de ridicularias que possuímos.” Mesmo sem abandonar a “verdade”, nesta rara, talvez única, concessão ao bucolismo, o anônimo (e romântico) Lobato, reconhece que o caboclo, “lê pelo livro da natureza” e que:

Os pensamentos que lhe pirilampejam no cérebro são filhos do ambiente, como as baitacas, a árvore, a lua. Traz-lhos um sentir pessoal, puro de atitudes falsas; é o produto da observação inconsciente dessa guerra eterna e silenciosa que é a natureza virgem. (LOBATO, 2008, p. 373).

Independentemente dos antecedentes imediatos e das motivações, na campanha pró-saneamento, que marca o seu envolvimento com o tema higienista, Monteiro Lobato retoma sua disposição anti-bucólica e volta a ser Monteiro Lobato.

Algumas evidências sugerem que os textos são de natureza promocional – no sentido de promoção de uma ideia – e não jornalística. A primeira delas é que, na carta a Rangel escrita em 7 de julho de 1918, Monteiro Lobato foi muito claro. Ele mencionou “aquela campanha pró-saneamento que fiz pelo *Estado*” e não a uma “série de artigos”, ou expressão assemelhada. E não lhe faltava, evidentemente, repertório, clareza e precisão para distinguir uma coisa de outra.

A ata da reunião da *Sociedade Mineira de Agricultura* realizada no dia 19 de abril de 1918 e transcrita na edição do dia seguinte do *O Estado de S. Paulo*, ilustra a disposição de Monteiro Lobato em se colocar como um publicista. O presidente, depois de referir-se aos “magistrais artigos” que o jornal vinha publicando, passa a ler vários tópicos da carta que recebeu de seu

redator, o “ilustre higienista” Monteiro Lobato, elogiando a atitude da *Sociedade* em relação ao “momentoso problema do saneamento rural do Estado de Minas”. No trecho textualmente lido da missiva, Lobato escreve que que “cabe à Sociedade dar o primeiro passo nesta cruzada que se inicia contra a causa de todos os nossos males” e que ela não deveria “esmorecer e levar a fundo a campanha”. No encerramento da correspondência, Monteiro Lobato, faz um apelo:

Ao particular, à imprensa, aos higienistas, às sociedades compete, pelo berreiro, pela propaganda, pela pressão, forçar os governos a tirar os olhos dos casos políticos e volve-los para a saúde publica, fonte donde tudo sai, desde o vigor da raça até as boas situações financeiras. (*O ESP*, 20/04/2018).

Figura 2 - Ata da reunião da Sociedade Mineira de Agricultura de 19/04/1918



Fonte: *O Estado de S. Paulo* (20/04/1918)

Como outros intelectuais na sua época, atuação como um publicista significava se colocar como um “escritor que discute problemas de interesse coletivo só que dentro de uma linguagem que busca a mais ampla comunicação possível com um grande público”. A definição é de J.Roberto Whitaker Penteado, seguindo classificação já adotada por José Guilherme Merquior.

A segunda evidência do sentido publicista ou promocional da campanha, é a forma como os “artigos” foram apresentados pelo jornal *O Estado de S. Paulo*.

O veículo, na época, adotava uma diagramação congestionada e confusa e os quatorze textos de Lobato seguiram um padrão visual diferenciado: tipologia em um corpo maior, espaçamento entre as linhas mais aberto e posicionamento quase sempre na área central da

página. É como se o jornal estivesse informando ao leitor que aquele era uma matéria de natureza distinta das outras que normalmente publicava.

A diferença fica clara no confronto entre o design de duas páginas de edições de *O Estado de S. Paulo* - uma com sua diagramação normal e outra com a paginação acomodando o primeiro texto da campanha.

Figura 3 - Páginas de edições de O Estado de S. Paulo (04/04/1918 e 18/03/1918)



Fonte: O Estado de S. Paulo

A frase de Monteiro Lobato – “aquela campanha pró-saneamento que fiz pelo *Estado*” – conduz a uma interrogação sobre o papel de cada sujeito: a campanha era do *Estado* e ele era o redator ou a campanha era dele e o *Estado* era o veículo de divulgação?

Uma análise dos textos, escritos sempre na primeira pessoa, demonstra que a visão é a de Lobato e não a do jornal. Mas como esta é uma característica comum a qualquer texto assinado, não temos aí uma resposta conclusiva para a pergunta.

Outros indícios, porém, ajudam a esclarecer a questão. Um deles é que o jornal simplesmente publicou treze dos quatorze artigos sem nenhum comentário nos espaços editoriais. Se a iniciativa fosse do veículo, é razoável supor que o esperado seria uma manifestação do *Estado* assumindo a responsabilidade pelos “artigos”. Por esta linha de raciocínio podemos inferir que a omissão, por si só, pode querer dizer que a campanha não era dele, *O Estado de S. Paulo*, e sim do seu redator Monteiro Lobato.

O único comentário do veículo aparece no cabeçalho do último texto publicado e reforça a impressão de que a campanha era de Lobato e não do jornal. O *Estado*, por esta leitura, estaria simplesmente hospedando, ou reproduzindo, os textos e as ideias de Monteiro Lobato.

Saneamento e Higiene. As novas possibilidades das zonas cálidas

Sob esta epígrafe o sr. Monteiro Lobato, que nesta folha tem tratado do problema do saneamento do país, acaba de publicar na Revista do Brasil, o seguinte artigo, que contribui para melhor elucidação das ideias que no *Estado* tem expendido. (Edição de 03/06/1918).

Figura 4 - Último texto da campanha (03/06/1918)



Fonte: O Estado de S. Paulo

Outro indício na mesma direção, é o anúncio da *Casa Freire*, publicado no *Estado* nos dias 8 e 9 de abril, período, portanto, coincidente com o de veiculação da campanha pró-saneamento. O título *Papangu's* (ou, atualizando, Papagaio's) – com a sutileza do 's' – e o texto com parágrafos curtos e bem humorados, sugerem o estilo e o modo nacionalista de pensar de Lobato. Paralelamente, a diagramação é idêntica à adotada para os “artigos” da série pró-saneamento, como que parte de uma mesma campanha, o que acentua a impressão de sua concepção externa ao jornal.

Figura 5 - Anúncio da Casa Freire (08/04/1918)

vembro, 57; residencia: General Jardim, 25. Teleph.: Central, 1151.

DR. ATUGASMIN MEDICI
advogado
R. Idbero Badaró, 120

TRIPHOL
(Novo remédio)
Tônico geral do organismo, o mais activo. Recalcifica, remineralisa, engorda. — Vidro, 3\$500, em qualquer pharmacia.

AO COMMERCIO
O abaixo assignado notifica ao commercio em geral que existe em poder do sr. João Baptista Gioia, superintendente da "Sociedade Anonyma de Commercio, Industrias e Propaganda" 3 letras de cambio do valor de rs. 5:000\$000 (cinco contos de réis) cada uma, acceitas pelo escrevente em virtude de um contrato de arrendamento de uma fabrica de tecidos de malha em Mogy das Cruzes, e outra letra de 500\$000 (quinhentos mil réis), como accionista da acima mencionada sociedade e que sendo essas quatro letras condicionaes ao contrato, tem o direito de declarar-lhes de nenhum effeito legal e privadas de quaisquer valores commerciaes, não tendo a referida sociedade e o sr. Gioia em nome della cumprido com as clausulas do contrato.
Mogy das Cruzes, 5 de Abril de 1918.
ALFREDO SCIPPIO DEL-MORO.

PAPANGU'S

Salve! Monteiro Lobato — o intemperato escriptor brasileiro, que de sua brilhante e inflamada pena, tira em torrentes de oiro de sadio patriotismo, ensinamentos de surpreendente beleza e vigor que nos fazem esquecer do "barbeiro"!

Diz Monteiro Lobato que os povos fortes desprezam o estrangeiro; e nós estamos com ele.

Pôde a legião de patriotas gritados zumbir. Zumba, canalha. Mas não se esqueçam que o Brasil ainda tem muitos filhos que o estremecem. Isto "seu" Lobato, isto é toque nestes ossos...

Nós não precisamos de civilização de empréstimo.

Saneemos o Brasil do "barbeiro", e desprezemos o estrangeiro, que mereça o nosso desprezo. Assim, só assim, não seremos papangás...

Mas estamos certo de que nada se fará, se não se comer arroz de panela de pedra e não se beber vinho de caju', do Ceará. Não funcionando o estomago, tudo está estragado...

R. S. Bento, 34-E
CASA FREIRE

riado sortim

Mappin

GARGANTA, NARIZ, OUVIDOS, DOENÇAS DA LINGUA, SYPHILIS, ZUMBIDOS DO OUVIDO, TRATA O ESPECIALISTA DR. LUIZ DE SOUZA CASTRO



Fonte: O Estado de S. Paulo

Uma terceira evidência da natureza promocional da campanha pró-saneamento é formada pelas pessoas e instituições com ela, direta ou indiretamente, associadas. Esse mesmo conjunto de informações, possibilita uma presunção sobre os prováveis patrocinadores e/ou apoiadores da série de textos.

Uma das instituições que manifestou intenção em se envolver no esforço campanhista através de Monteiro Lobato – o que acabou não se concretizando – foi a *Liga Nacionalista* que, na ocasião, atuava em várias frentes, como as da educação e saúde. A reunião de 24 de abril de 1918, conforme ata divulgada no *Estado* um dia depois, tinha, pelas palavras do presidente, Frederico V. Stediel, um objetivo primordial: recolher sugestões dos sócios “para a intervenção que esta Sociedade poderia operar, se bem que em grau muito modesto, em favor do saneamento do Brasil.”

Em seguida ao presidente, quem tomou a palavra foi o médico Geraldo de Paula Souza que afirmou ter “trocado ideias com diversas pessoas, entre as quais o (jurista e educador) Antonio de Sampaio Doria e Monteiro Lobato”, os dois presentes na reunião. Procurando se fixar nas “ideias de resultado mais prático”, a primeira proposta de Paula Souza foi a da publicação de um livro, “escrito em linguagem ao alcance de todos” que, além de descrever as doenças, indicaria os meios de reconhecimento, de profilaxia e de cura. Disse, complementando, que “já tinha conversado com o Dr. Monteiro Lobato que se prontificou a escrever o livro, de acordo com os elementos que fossem fornecidos por médicos.”

Coerentemente com o sentido prático de suas sugestões, o médico listou os possíveis financiadores e apoiadores do projeto: o “Governo do Estado” que distribuiria o livro gratuitamente em escolas publicas; o *Instituto Butantan* que confeccionaria o layout dos cartazes de divulgação; as “autoridades religiosas” que poderiam se encarregar de “conseguir com que os vigários, nas suas predicas, façam intensa propaganda dos princípios de higiene”; as “pessoas ricas” que poderiam contribuir com donativos; o *Grêmio Politécnico de São Paulo* que promoveria um concurso para construções de casas rurais e a *Sociedade de Medicina de São Paulo* que, nesta ação, poderia trabalhar em conjunto com a *Liga*.

Figura 6 - Ata da reunião da *Liga Nacionalista* do dia 24/04/1918



Fonte: O Estado de S. Paulo (25/04/1918)

Mas o livro, por uma ou outra razão, foi viabilizado não pela *Liga Nacionalista*, mas por via de uma ação conjunta de duas outras instituições que, certamente, recorreram à mesma rede de apoio financeiro discriminada por Paula Souza.

Assim, é fato conhecido e muitas vezes repetido, que os “artigos” veiculados no foram, em dezembro de 1918, agrupados e editados no formato de livro, o segundo assinado pelo escritor, com o título de *Problema Vital*. Uma das primeiras publicações da *Revista do Brasil*, agora também transformada em empresa editora, o volume foi patrocinado pela *Sociedade Eugênica de São Paulo*, presidida por Renato Khel, autor do prefácio, e pela *Liga Pró-Saneamento do Brasil*, fundada e dirigida por Belisario Pena.

O que não é conhecida e difundida é a ata de uma das primeiras reuniões da *Sociedade Eugênica de São Paulo*, realizada ao redor de vinte dias antes daquela da *Liga Nacionalista*,

ou seja, em 3 de abril de 1918 e no dia seguinte reproduzida no, sempre presente, *O Estado de S. Paulo*. Aberta a reunião, e depois de registrar alguns agradecimentos, a ata transcreve palavras de Renato Khel, presidente e um dos fundadores da entidade. Para reforçar a necessidade de esclarecer um “povo que ignora os mais mezinhos preceitos de higiene”, o médico começa lembrando a atuação de Miguel Pereira, Placido Barbosa e Belisario Pena como divulgadores do eugenismo. Associa, em seguida os propósitos da *Sociedade* com a difusão de informações: “é do seu programa disseminar por meio de conferências, artigos, folhetos, conhecimentos elementares, mas indispensáveis, entre a nossa leiga população, de modo que ela se acautele, não se enfraqueça, ao contrário, se avigore.” Khel termina seu discurso, como era de se esperar, em tonalidade grandiloquente: “Que a *Sociedade Eugênica de São Paulo* continue a exercer a sua ação no sentido de atingir o seu desudatum e verão os incrédulos e iconoclastas que ela contribui poderosamente para o verdadeiro ressurgimento nacional.”

A reunião se encerra com quatro intervenções, todas reafirmando o espírito da *Sociedade*, particularmente a sua vocação como agente de divulgação:

1. Olegário de Moura “refere-se a uma passagem do livro *Os Sertões* do genial Euclides da Cunha, em que o incomparável escritor teve a intuição da Eugenia”;
2. Oswaldo Portugal pede “para lançar-se na ata um voto de louvor ao Dr. Belisario Pena, pela sua patriótica campanha eugênica”;
3. Theo de Alvarenga “faz um elogio à campanha iniciada pelo Sr. Monteiro Lobato nas colunas do *Estado* e alvitra a ideia de se pedir a esse propagandista licença para a *Sociedade* publicar os seus artigos em folhetos afim de serem largamente difundidos”;
4. Provença de Gouvêa “pede para lançar na ata um voto de agradecimentos à imprensa paulista pela generosidade com que tem cedido as colunas dos seus jornais para a campanha eugênica”.

Figura 7 - Ata da reunião da *Sociedade Eugênica de São Paulo* do dia 03/04/1918



Fonte: *O Estado de S. Paulo* (04/04/1918)

A ata é um indicador seguro de que a *Sociedade Eugênica de São Paulo* só se envolveu na campanha depois do seu início e em função de sua repercussão, ou seja, a instituição foi patrocinadora do livro, mas não foi dela a iniciativa de desenvolver, apoiar ou patrocinar a série de “artigos” de Monteiro Lobato.

O relato deixa também claro que Lobato estava exercendo o papel de propagandista e não de jornalista e que a imprensa de São Paulo estava bastante aberta para abrigar textos como os que redigiu, formando um outro importante e decisivo elo da corrente de apoiadores e financiadores das ações de divulgação do movimento sanitário.

A ata, por último, menciona Belisario Pena, fundador da *Liga Pró-Saneamento do Brasil*, e uma das figuras centrais na elucidação dos mecanismos capazes de justificar e sustentar uma campanha nos moldes daquela de Monteiro Lobato. Foi ele o autor do livro *Saneamento do Brasil*, publicado no início de 1918, que fundamentou boa parte do conteúdo dos quatorze textos da série.

Monteiro Lobato, no seu tom habitual, cita Pena em vários dos seus “artigos” e no primeiro deles – *A ação de Oswaldo Cruz* – classifica o livro do sanitarista como um:

Veementíssimo brado de angústia, voz do sábio que escarna ao vivo as mazelas do país idiotizado, exangue, leishmanioso, papudo, faminto na proporção de 80 por cento, e grito de indignação, dum homem de bem contra a phtiríase organizada em sistema político que rói com fúria acarina o pobre organismo inânime. (LOBATO, 1955, p. 229).

Pelos registros do CPDOC/ FGV, em 1904, e já formado médico, Belisario Pena, mineiro de Juiz de Fora, transferiu-se para o Rio de Janeiro e passou a trabalhar na Diretoria Geral de Saúde Pública. Nos anos seguintes, colaborou no combate à febre amarela, malária e outras doenças em diversos pontos do território nacional. Em 1918, assumiu a direção do Serviço de Profilaxia Rural, recém-criado pelo presidente Venceslau Brás. Em 1920, foi nomeado diretor de saneamento rural do Departamento Nacional de Saúde. Dois anos depois, exonerou-se desse cargo por discordar das interferências políticas no órgão.

Em 1924, manifestou-se publicamente a favor dos levantes tenentistas deflagrados contra o governo de Artur Bernardes. Por conta disso, foi preso por seis meses. Entre 1927 e 1928, voltou a percorrer o Brasil como chefe do Serviço de Propaganda e Educação Sanitária.

Afastado do serviço público entre 1929 e 1930, atuou como agente do Daudt, Oliveira & Cia, empresa que representava, no Brasil, os produtos do laboratório Merck.

Em 1931, depois da vitória do movimento que participou, foi nomeado diretor do Departamento Nacional de Saúde Pública. Em setembro de 1931, assumiu o cargo de ministro do recém-criado Ministério de Educação e Saúde, ficando no cargo por três meses.

Em 1932 ingressou na Ação Integralista Brasileira (AIB) como membro da Câmara dos 40 da AIB, órgão supremo da entidade. Morreu no Rio de Janeiro, em 1939.

Quem, provavelmente, aproximou Monteiro Lobato de Belisario Pena foi o também médico sanitarista Artur Neiva, a segunda figura chave da campanha pró-saneamento.

Nas duas primeiras décadas do século 20, o Instituto Oswaldo Cruz promoveu, em conjunto com o Governo Federal, expedições, algumas curtas outras longas, ao interior do Brasil que ficaram conhecidas como Expedições Manguinhos ou Expedições Históricas, todas comandadas por seus principais médicos e cientistas. Os objetivos das viagens estavam

associadas ou com o acompanhamento de obras de infraestrutura ou com a reversão de quadros epidêmicos em áreas restritas. Também visavam, particularmente nos anos de 1920, em expedições longas e de grande porte, conhecer e mapear o quadro de doenças de regiões brasileiras para “aumentar seu potencial produtivo visando a sua modernização”. (INSTITUTO OSWALDO CRUZ – site)

Em uma destas expedições, de longa duração, Belisario Pena e Artur Neiva, em conjunto, idealizaram, planejaram e executaram a *Viagem Científica pelo Norte da Bahia, Sudoeste de Pernambuco, Sul do Piauí, Norte e Sul de Goiás*, realizada em 1912 e um dos marcos da história do sanitarismo no Brasil. Monteiro Lobato, nos seus “artigos”, nomina esta expedição como Neiva-Belisario, registrando, que “não foi possível uma informação segura relativa ao itinerário porque não existia *um só individuo que não fosse mais ou menos idiota*.”(LOBATO, 1955, p. 241, grifo do autor).

Conforme Cassiano Nunes, que redigiu a introdução da edição fac-similar do relatório da *Viagem Científica*, os companheiros eram “diferentes no temperamento e no estilo”. Pena não possuía “o refinamento intelectual de seu colega, mas compensava essa limitação pela riqueza da humanidade e pelo fervor com que se atirava a causa perdidas”. Seu ponto de proximidade com Lobato seria “o lado ingênuo e crédulo” e por um consequente “impulso de quixotismo”. (NUNES, p. VII).

A vocação panfletaria que pavimentou as duas trajetórias profissionais, seria outro possível ponto de contato entre o médico e o escritor. Em Belisario Pena esta característica parece inerente a sua personalidade, como escreve, em *Baú de Ossos*, o memorialista Pedro Nava, seu conterrâneo e também médico:

Dotado de notável inteligência, de palavra fácil e fluente, de uma prodigiosa chalaça, de uma simpatia irradiante e da personalidade de líder que o Brasil conheceria um dia [...] Não se sabia onde acabava o apóstolo e começava o charlatão; onde terminava o higienista e principiava o caixeiro que percorreu o Brasil como uma espécie de pregador, de mestre, de camelô, de messias, de orador popular, de empresário e redentor – gozado e sublime! [...] Como assisti em Belo Horizonte, aí pelos vinte, no Odeon, onde ele urrava: ‘Dizem que sou caixeiro- viajante! Sou! Sou o caixeiro-viajante da higiene! Caixeiro-viajante da saúde! Sou e sou!’ (NAVA, p. 266).

Artur Neiva, por sua vez, foi caracterizado por Cassiano Nunes como “um idealizador com senso pragmático e um organizador capaz de empreendimentos audaciosos, inovadores e válidos, como o Instituto Butantan.” Frequentador da Revista do Brasil, tinha afinidade intelectual com Monteiro Lobato por sua “sólida formação intelectual e invejável capacidade de expressão como escritor.” Assim, publicou não só livros e artigos científicos de sua área de especialização, como estudos sobre línguas, notadamente a tupi. (NUNES, p. VI, VII).

Neiva e Lobato – que teriam se conhecido em uma das viagens curtas das Expedições Manguinhos – mantiveram-se próximos durante um longo período, como demonstra o acervo da correspondência trocada entre 1918 e 1942, organizada no CPDOC/ FGV e composta de 138 cartas, sendo 85 de Monteiro Lobato para Arthur Neiva e 53 no sentido inverso.

Baiano de Salvador, Artur Neiva foi discípulo de Oswaldo Cruz e trabalhou, como administrador ou cientista, no Brasil, nos Estados Unidos e na Argentina.

Isso antes de ser nomeado, em 1931, por Getúlio Vargas, interventor federal na Bahia. Vinculado à corrente tenentista, elegeu-se deputado federal constituinte pela legenda do Partido Social Democrático (PSD) da Bahia. No ano seguinte renovou o mandato na Câmara e o exerceu até novembro de 1937. Morreu no Rio de Janeiro, em 1943, com pouco mais de 60 anos.

Naquilo mais diretamente relacionado com nossa pesquisa, o período de maior interesse na vida profissional de Artur Neiva é o que vai de dezembro de 1916 a março de 1919, quando dirigiu o *Serviço Sanitário do Estado de São Paulo* e, certamente, estreitou seu relacionamento com Monteiro Lobato.

Neiva substituiu Emilio Ribas no *Serviço Sanitário*, que seguia o modelo “campanhista/ policial”, neste formato:

As ações sanitárias tinham como uma de suas bases as atividades campanhistas, cuja estratégia de ação confundia-se com a atuação da polícia sanitária e que tomava como principais questões coletivas as doenças infecto-contagiosas que se assumiam como processos epidêmicos, especialmente nas grandes cidades e em zonas rurais vinculadas à produção, transporte e comercialização do café, como a varíola e a febre amarela, entre outras. (MERHY, p. 98 e 99)

Na sua gestão no Serviço Sanitário, Artur Neiva implantou um novo modelo, também defendido por Belisario Pena, no qual as campanhas foram mantidas e a ênfase passa da perspectiva policial para a criação de serviços ambulatoriais permanentes.

(Os gestores) encararam estes serviços especializados como a própria finalidade das ações sanitárias, procurando “modernizar” as ações campanhistas com a concepção de “serviços campanhistas permanentes”, que dessem combate às endemias e/ou ficassem em alerta permanente para os episódios epidêmicos. Estes serviços especializados se organizariam a partir de cada problema particular, considerado como um fenômeno da saúde e da doença. (ibid., p. 104)

A implantação deste formato – o “campanhista/ vertical permanente”, na terminologia de Merhy – implicou na criação da *Inspetoria de Profilaxia Geral*, órgão responsável pelos postos (ambulatorios) especializados. Outra iniciativa de Neiva foi a reformulação do Código Sanitário, que se tornou o eixo da Legislação Sanitária, com algumas alterações, até a década de 1960. (MERHY, p. 98, 99) . O Código tratou de assuntos novos como, por exemplo, a proibição de trabalho de menores de 12 anos nas fábricas e no serviço noturno; amparo às trabalhadoras grávidas; execução de medidas voltadas para a redução de acidentes de trabalho e proibição de construção de casas sem banheiro. (NUNES, p. XXIX).

O projeto de incentivar as ações de saneamento voltadas para a zona rural foi o decisivo fator de aproximação entre Belisario Pena e Artur Neiva, sendo que os dois defendiam a ideia de que o interior do país saneado facilitaria a integração nacional e o desenvolvimento social. (ibid., p. 106).

Deste modo, na gestão de Artur Neiva no *Serviço Sanitário*, a zona rural como um todo, e não apenas as áreas cafeeiras, ganharam destaque, opondo-se, assim, ao foco nas questões sanitárias urbanas. Por decorrência, o combate, antes não-prioritário, de doenças como o amarelão e a malária, passam ter um peso maior nas decisões sobre políticas públicas na área da saúde.

Em termos práticos, Neiva formulou o Código Rural, que, pioneiramente, ao menos nas intenções, tentou melhorar as condições de moradia de trabalhadores e colonos de fazenda. O instrumento proibiu, a fim de combater a triatoma, a construção de casas de barro e as de sapê. E para evitar possíveis focos de malária, também vetou a construção das casas de

colono de casario contínuo, eco das antigas senzalas, exigindo casas germinadas intervaladas, com piso de tijolo e não de chão batido. (NUNES, p. XXIX).

Como lembra Merhy “quando elaboram projetos tecno-assistenciais, os formuladores de políticas estão produzindo, antes de tudo, projetos políticos e não saberes tecnológicos, mesmo que estes sirvam de base para a formação daqueles.” (MERHY, p. 38). Neste contexto, um outro médico-administrador, Geraldo de Paula Souza, que terminaria por assumir o *Serviço Sanitário* em 1922, passa a criticar os serviços estaduais, pregando uma outra reformulação. Seu modelo, ainda pela rotulação de Merhy, é o da “rede local permanente”, que se opõe ao defendido por Neiva e que, resumidamente, partia de “uma visão mais unicista do processo saúde/ doença e uma concepção mais racionalizadora da organização dos serviços, pregando os serviços únicos de Saúde Pública.” (ibid., p. 104).

Paula Souza, como vimos, chegou a articular, pela *Liga Nacionalista*, a publicação de um livro redigido por Monteiro Lobato que já estava, naquela ocasião (abril de 1918) decididamente comprometido com os pontos de vista de Artur Neiva.

Na implantação das políticas sanitaristas a *Fundação Rockefeller* desempenhou um papel fundamental, quer por ela mesma, quer através de médicos sanitaristas por ela influenciados como, transitoriamente, Artur Neiva e Belisario Pena como, por mais tempo e com maior ênfase, por Geraldo Horácio de Paula Souza, que teria sido “um dos que receberam maior incentivo por parte da instituição”. (FARIA, p. 561 a 590).

Talvez não casualmente, no dia 17 de março de 1918, um dia antes da publicação do primeiro texto de Monteiro Lobato da campanha pró-saneamento, o mesmo *O Estado de S. Paulo*, traz uma nota, com o título *A Luta Contra a Ankylostomose*, encimado pela vinheta *Fundação Rockefeller*. Em posição de destaque – ilustrada por quatro fotos, ocupando três colunas e pródiga em adjetivos superlativos – a matéria primeiro informa sobre a atuação da “humanitária instituição” na Europa e em outros países da América Latina, sem especificar quais. Depois detalha a composição da diretoria regional da Fundação no Brasil, formada por dois norte-americanos e por um brasileiro, o dr. Eurico Salles Gomes, “a eles agregado”. Finalmente, o texto traz a notícia que o justifica: a inauguração, neste dia, de um posto em Guarulhos, aquele se tornaria Experimental, financiado pela Fundação, contra a Ankylostomose, a “doença dos mineiros”. Em entrevista, o Dr. Artur Neiva, diz que o papel

do *Serviço Sanitário* será o de “colocar um inspetor sanitário para fazer as intimações, secundando, assim, a ação da Missão Rockefeller”. A partir de sua experiência em Porto Rico, a *Fundação* optou por trabalhar na prevenção ou profilaxia, ao contrário do *Serviço Sanitário*, focado na cura.

A atuação da entidade excedia o apoio no desenvolvimento de ações de profilaxia rural e incluía — por meio da concessão de bolsas de estudo para universidades estrangeiras — a formação de profissionais na área de saúde, além de auxílio financeiro e profissional a várias instituições de ensino e pesquisa como, por exemplo, a *Faculdade de Medicina e Cirurgia de São Paulo*, o *Instituto de Higiene*, o *Instituto Oswaldo Cruz* e a *Escola de Enfermagem Ana Nery*. (ibid.,. 561 a 590).

A matéria de *O Estado de São Paulo* do dia 17 de março de 1918, que usamos como fonte para introduzir a participação da *Fundação Rockefeller* nas questões sanitárias paulistas, informava que o óleo essencial de quenopódio, extraído da erva de Santa Maria, era a sua principal recomendação para tratar dos doentes atingidos pela ancilostomíase. O produto, na forma *de capsulas gelatinosas, foi utilizado no posto pioneiro de Guarulhos e os médicos da Fundação*, segundo o artigo, defendiam a sua utilização porque era mais barato e mais eficaz que o Thymol, medicamento de referência, pelo que fica subentendido, do *Serviço Sanitário de São Paulo*.

A utilização do quenopódio, depois mantida e intensificada, foi uma das mais sérias críticas a atuação da *Fundação Rockefeller* no país, mesmo porque envolvia o possível uso de cobaias humanas. Conforme registra Faria:

Em uma palestra do então conhecido médico paulista Oscar Rodrigues Alves, em 1924, levantou-se a hipótese de que os médicos da Comissão Rockefeller estariam utilizando brasileiros como 'cobaias' para testar a eficiência do uso do quenopódio no tratamento da ancilostomíase.

A Fundação Rockefeller procurava manter suas atividades sob rigoroso controle interno [...] Até suas conquistas e realizações eram sempre mantidas sob low profile, de modo a serem atribuídas também à iniciativa dos brasileiros. Mas a questão dos experimentos com humanos foi sempre muito delicada e, de todas, talvez tenha sido a mais controvertida. (ibid., 561 a 590).

Depois da análise de documentação, Faria, não foi conclusivo e deixa aberta a possibilidade de que os testes sobre a eficácia e o nível de segurança tenham, sim, envolvido seres

humanos, além de animais. Belisário Pena chegou a ser citado em documentos internos da *Fundação*, em função de três mortes recentes (1920) de pacientes que estavam usando óleo de quenopódio no tratamento da ancilostomíase [...] “mesmo realizando experiências para determinar a dose letal mínima em porquinhos-da-índia”. (ibid., 561 a 590).

Francisco Sales Gomes Jr. — médico que foi assistente de Vital Brasil e diretor da *Inspetoria de Profilaxia de Moléstias Infecciosas* – manteve, já no início dos anos de 1920, uma forte oposição às posturas éticas e raciais da *Fundação Rockefeller*. Em 1922 denunciava que o extrato da erva de Santa Maria vinha causando, no Brasil, vários casos fatais de intoxicação e que o país era apenas mais um vitimado pelas experiências da entidade. Pelas informações de Gomes Jr., o quenopódio fora testado pela primeira vez nos Estados Unidos, em 1916 justamente “em localidades onde predomina o elemento negro e avultam os poor white”. De acordo com suas declarações, transcritas por Faria,

Experiências com o óleo tinham ocorrido em países e colônias da América Central e do Oriente, que funcionariam como verdadeiros 'campos de experiência' para os norte-americanos. No Panamá, as pesquisas, realizadas em clínicas frequentadas por panamenhos de baixa classe e negros da Jamaica e das Guianas, haviam provocado a morte de várias pessoas. (ibid., 561/ 590).

Gomes Jr. – em um contundente texto de 1922 transcrito por Faria – usou a erva de Santa Maria e o Jeca para afirmar que a questão racial envolvendo o caboclo havia extrapolado o campo teórico e invadido o terreno das práticas sanitaristas:

O óleo de quenopódio seria o vermífugo ideal, se os seus defensores sanassem os seus perigos nas doses aproveitáveis; por enquanto nada justifica o seu emprego nas campanhas de saneamento, ocasionando tantas vítimas [...] . São Paulo, que no terreno das experiências científicas, viu os belos exemplos de Ribas e Lutz, submetendo-se às provas com risco da própria vida, tem o direito de estranhar esta experimentação a frio no nosso 'Jeca', reduzida à suprema humilhação de animal de laboratório. (ibid., 561/ 590).

Muitos pesquisadores situam o sanitarismo como um movimento desvinculado do eugenismo, que é o que vínhamos fazendo até aqui. Se a desvinculação soa como razoável quando o foco é exclusivamente a objetiva ação sanitária, ela perde o sentido quando entram em cena ângulos subjetivos da mesma questão. Ou, por outras palavras, o conjunto de valores que suporta a atitude e o comportamento dos formuladores e executores de políticas públicas na

área da saúde. Valores, por exemplo, que autorizariam a *Fundação Rockefeller* a agir como agiu no suposto uso de cobaias humanas para testar os efeitos da erva de Santa Maria.

Relembrando, Williams Robins Jr., o preconceito, com seus componentes cognitivos e afetivos, condiciona avaliações que fundamentam políticas públicas, ainda mais quando, acrescentamos, o estereótipo vem embalado e rotulado pelo cientificismo determinista.

Neste contexto, o sanitarismo só ganha plena significação quando entendido não apenas como política de saúde pública. O sanitarismo é também, conceitualmente, uma das acepções do eugenismo.

É o que podemos depreender de textos de pesquisadores como Vanderlei Sebastião de Souza, que localiza a década de 1910 como a da introdução da eugenia no Brasil e que, segundo ele: “foi rapidamente difundida como símbolo de modernidade cultural, vista como uma ferramenta fundamental para auxiliar o processo de reforma da saúde pública e de regeneração racial da população” (SOUZA, 2011, p. 211)

Pelo histórico reunido e analisado por Souza, a eugenia tinha três versões. A primeira delas seria a “preventiva”, associada com higiene e profilaxia das doenças e dos “vícios sociais”. A segunda seria a nominada como “positiva” por Francis Galton, o formulador da noção da eugenia, e que poderia ser entendida como geracional, no sentido de que, com apoio da orientação sanitária e na educação sexual e moral da população, seu objetivo seria a “reprodução de indivíduos de boa estirpe”. Ou seja, o seu efeito seria na geração seguinte. Já a terceira, a radical, ou “negativa” na terminologia de Galton, seria a eugenia no seu sentido mais contundente, de controle, segregação e mesmo eliminação física dos classificados como “racialmente inadequados”. (id, 2006, p. 10, 12, 14)

Sanitarismo e higienismo, mesmo nas suas versões mais brandas, não podem ser dissociados, portanto, de eugenismo, ligação muito clara nos momentos iniciais do movimento. Como cita Sebastião de Souza, já em 1919, “[...] para o médico e eugenista Olegário de Moura, vice-presidente da Sociedade Eugênica de São Paulo, saneamento e eugenia deveriam ser compreendidos como sendo a mesma coisa, sanear é eugenizar, frisava Moura”. (ibid., p. 45).

Seguramente as palavras de Moura refletiam a visão predominante dos médicos que defendiam o eugenismo, inclusive Renato Khel, principal protagonista do movimento eugênico no Brasil. Ainda segundo Souza, “no início dos anos 1920, para ele (Renato Khel) ,

tal qual a compreensão da maioria dos eugenistas brasileiros, sanear, higienizar e eugenizar se confundiam em suas finalidades, tendo como origem o mesmo conhecimento: a medicina social.” (SOUZA, 2006, p.98).

É nesse terreno – irrigado pelo “campanhismo” e pelos debates técnicos e, ao mesmo tempo, minado pelos interesses econômicos e pela luta de ocupação de espaços na definição de estratégias de governo – que viria se assentar a série de textos de Monteiro Lobato.

Sua campanha não poderia ser pró-saneamento – eram mais de uma as correntes ao redor de um mesmo tema – mas pró um certo saneamento.

E o saneamento certo era o de Artur Neiva e Belisario Pena.

Os dois parecem ter trabalhado juntos com Monteiro Lobato, mas cada um com seu papel. Pena, o grande campanhista da causa sanitaria e engajado na Sociedade Eugênica, tinha as informações e os argumentos, mas pouca penetração em São Paulo. Além disso, seu contato com Lobato, se é que tinha algum, seria restrito.

Neiva, por sua vez, trabalhava em São Paulo, assumiu a difícil missão de substituir Emilio Ribas no Serviço Sanitário, compunha a máquina administrativa do Governo do Estado e, seguramente, apesar de não propriamente amigo, tinha acesso a Monteiro Lobato.

A dupla de sanitaristas tinha, enfim, a necessidade e a oportunidade de trazer para o seu campo de batalha um outro publicista: o paulista e certamente brilhante – se não nos palcos, no papel – Monteiro Lobato, criador de um garoto propaganda pronto, mas não acabado: Jeca Tatu.

Mas poderia ser o contrário. Monteiro Lobato conhecia suas próprias potencialidades como escritor, mas não estava tão seguro delas. Libertado da fazenda do avô – com 36 anos, uma mulher e três filhos – precisa inventar uma nova carreira. Tinha ambições, pragmatismo e uma relativa notoriedade, principalmente em São Paulo. Tinha algumas luzes de pista sobre o futuro – o que não tinha era certezas. E tinha, decididamente, um garoto propaganda pronto, mas não acabado: Jeca Tatu.

Ou Neiva (secundado por Belisario) procurou Lobato. Ou Lobato procurou Neiva. Ou, o que é mais possível, os dois simplesmente se encontraram e conversaram. Não importa.

Também não importa, qual era a moeda de troca, se dinheiro ou prestígio – no final, daria no mesmo, se considerado o potencial de penetração, na sociedade da época, dos princípios higienistas.

O que importa é que resolveram, juntos, desenvolver uma campanha. E que a campanha atendia aos interesses dos três: Neiva, Pena e Lobato.

Os argumentos da ação podem ser divididos em duas frentes: uma propriamente “campanhista”, de difusão do sanitarismo, e outra, decorrente desta, mas mais específica, que procurava defender o modelo e a gestão de políticas públicas na área de saúde adotadas pelo Governo do Estado de São Paulo, então comandado por Altino Arantes.

Na frente “campanhista”, a influência de Belisario é evidente já a partir da coincidência entre o título do seu livro, *Saneamento do Brasil*, e o dos seis primeiros textos de Lobato: *Saneamento no Brasil*, certamente concebidos em conjunto porque numerados e complementados por diferentes subtítulos, pela ordem:

- I. *A ação de Oswaldo Cruz*; (18/03/1918)
- II. *Vinte milhões de opilados*; (19/03/1918)
- III. *Três milhões de papudos e idiotas*; (20/03/1918)
- IV. *Doze milhões de impaludados*; (21/03/1918)
- V. *Diagnóstico*; (22/03/1918)
- VI. *Reflexos morais*. (23/03/1918)

Praticamente todos os dados e pontos de vista do médico são assumidos pelo autor dos “artigos”, sendo que em um deles, o quinto da série, *Diagnóstico*, em seguida a uma longa citação ao livro, Lobato repete o lema de Belisário – “a missão comum e geral, tanto de particulares como de governos é uma só: curar o Brasil, sanear o Brasil”. (LOBATO, 1955, p. 256).

Os movimentos “campanhistas” de Pena eram politicamente articulados, como destacamos, através da *Liga Pró-Saneamento do Brasil*, que ele fundou em 1918, e que tinha como objetivo específico federalizar algumas ações associadas com saneamento, até então de exclusiva responsabilidade dos governos estaduais. Apesar da notoriedade do seu mentor, a

Liga, segundo o próprio Belisario, era quase que exclusivamente sua extensão jurídica, sem vida independente, gerida por ele e mais poucos companheiros e carente de recursos financeiros. Tanto que a primeira edição de *Saneamento do Brasil* foi bancada por anúncios que o sanitarista, ele mesmo, tratou de captar em empresas do Rio de Janeiro.

A declarada frágil situação econômica da *Liga* de Belisario contrastava, ao menos em tese, com a vivenciada por Artur Neiva, protagonista e articulador da segunda frente de argumentação da campanha de Lobato.

Não podemos afirmar que a ação tenha sido bancada financeiramente – se é que o foi por alguma instituição – pelo *Governo do Estado*, mas é fato que Neiva foi valorizado na campanha não só como cientista, mas, também e principalmente, como um homem de ação e administrador competente. A defesa dos seus interesses, técnicos e políticos, aparece em diferentes “artigos” da campanha, notadamente em três deles, que chegam a compor uma espécie de minissérie, aparentemente planejados e escritos articuladamente, assim numerados, titulados e sub-titulados:

VII. *O problema do Saneamento – Início da Ação; (12/5/1918)*

VIII. *O problema do Saneamento – Iguape; (15/5/1918)*

IX. *O problema do Saneamento – A casa rural; (24/5/1918)*

Com nossos grifos, no texto inicial da minissérie, as posições em favor de Neiva são claríssimas:

O governo paulista, em hora de feliz inspiração, pôs de parte mesquinhas injunções políticas e para superintender ao serviço de higiene escolheu uma competência. Artur Neiva, cientista no rigor do vocábulo, filho de Manguinhos e discípulo dileto de Oswaldo Cruz, distinguira-se por tal capacidade de trabalho e tão superior visão que, na frase de Carlos Seidl, se tornou logo um homem disputado. (O Estado de S. Paulo – 12/05/1918).

A nossa organização sanitária já era a melhor, ou antes, a única do país...O modo por que se julgaram as epidemias amarílica e variolosa honra o nobre trabalhador que foi Emilio Ribas... A ação de Artur Neiva, porém, manifestou-se logo pronta e eficientemente. O código sanitário, remodelado e acrescentado, apesar da tempestade de protestos, transformou-se em lei [...] (O Estado de S. Paulo – 12/05/1918).

Nossos governantes ainda não compreenderam o alcance econômico do saneamento [...] (O Estado de S. Paulo – 12/05/1918).

O saneamento exige como condição fundamental de eficiência a conservação dos serviços feitos. Do contrario será um trabalho de Sisifo [...] a ação saneadora parte do centro [...] mas deverá entrosar coordenadamente numa série sucessiva de trabalhos, incumbente às municipalidades. Se um serviço desses, oneroso, difícil, exaustivo, tiver de perecer por falta de continuidade municipal é preferível não enceta-lo nunca. (O Estado de S. Paulo – 12/05/1918)

Em outro texto, o terceiro da minissérie, *A Casa Rural*, Lobato protege, explicitamente, Artur Neiva da “tempestade de protestos” decorrente da reformulação do Código Sanitário. A resistência vinha, provavelmente, dos fazendeiros de café que seriam, como vimos, atingidos pelas medidas do Código Rural que estabelecia, dentre outras exigências, novos padrões para as casas de colônia:

Esta parte do Código foi recebida com quatro pedras na mão. A opinião publica, sem preparo preliminar para bem lhe compreender as intenções remotas, acolheu-a com uma impertinência insolente. Hoje, melhor informada, é de crer que a carne com melhor azedume. (O Estado de S. Paulo – 24/05/1918)

Como Neiva, na ocasião – posicionamento que modificaria mais tarde, até pela intensificação de suas posições nacionalistas – acolhia no *Serviço Sanitário* as atividades da *Fundação Rockefeller*; Monteiro Lobato, na campanha, as repercutia e com minucioso detalhamento numérico, característica, aliás, manifestada em vários outros “artigos”:

Só o ancilóstomo, essa praga tão grande que moveu a piedade de Rockefeller e o levou a organizar no mundo inteiro uma campanha contra, só este maldito estagnador da vida, ascoroso perceiver dos intestinos, peste duodenal, só ele envenenava a vida a 2102 pessoas!

Recapitulemos os algarismos para arrolhar de vez os negadores impenitentes e os otimistas que acoimam de exageradas as nossas palavras: em 3104 iguapenses examinados, 2673 traziam os intestinos transfeitos em jardins zoológicos, menageries de micro-feras! E 2102 revelaram-se viveiros do flagelo que comoveu Rockefeller! (O Estado de S. Paulo – 24/05/1918)

Justamente no texto *Iguape*, o segundo da minissérie, Monteiro Lobato cita Jeca Tatu, negando o determinismo que assumiu, perto de três anos antes, no artigo *Urupês*: “Não é a raça – a raça dos bandeirantes é a mesma do Jeca Tatu. É um longo e ininterrupto estado de doença transmitido de pais a filhos e agravado dia a dia”. (O Estado de S. Paulo – 15/05/1918)

A outra menção ao Jeca na campanha, foram apenas duas, aconteceu exatos 30 dias antes da veiculação do primeiro dos três artigos da minissérie *O problema do Saneamento*.

Na sua edição de 12 de abril, o *Estado* publicou, então, *O problema do Saneamento – Um fato*. Apesar da coincidência de título, o “artigo” foi, aparentemente, concebido de forma isolada, daí a sua separação dos três da minissérie fortemente vinculada com Artur Neiva.

Publicado no mesmo mês de abril na *Revista do Brasil* com o título de *A Trapa de Tremembé*, o subtítulo *Um fato*, certamente mais ao gosto do Lobato, foi adotado e mantido em todas as edições do livro *Problema Vital*.

Tremembé é o nome do município, limítrofe à Taubaté, no lado paulista do Vale do Paraíba, onde foi fundada, no início do século XX, a *Trapa Maristela*. De acordo com o relato de Lobato, os frades que instalaram a Trapa, como todos os outros proprietários de terra da região, não mais podiam contar com trabalho escravo, nem tinham acesso aos colonos italianos. Resolveram, então, “sem campo para a escolha e a título de experiência”, recorrer ao trabalho da “população ribeirinha, piraquaras parasitas do rio e da lezíria, que olhavam as fazendas com horror, e daí, na boca dos fazendeiros, a sua má fama de indolentes”. (O Estado de S. Paulo – 12/04/1918)

Os frades não tomaram o homem da região como o encontraram, ou seja, “alquebrado pela má alimentação, pela má habitação, roído pelo ancilostomo exaustivo e pô-lo na enxada com o feitor atrás.” Ao contrário, os religiosos seguiram o receituário sanitário:

“Primeiro atucharam-lhe a fibra com alimentação abundante; depois, abrigaram-no em casas higienizadas construídas em lugares secos e os curaram no limite do possível [...]

Resultado: uma ressurreição.

Das carcaças opiladas onde morrinhava a indolência do pobre Jeca Tatu, saiu, pelo equilíbrio alimentar, um homem resistente; pela cura das mazelas um homem ativo; pela noção de relativo conforto, um homem sedentário, que ‘parava’ na fazenda e criava amor à faina agrícola.” (O Estado de S. Paulo – 12/04/1918, grifo nosso).

O Jeca Tatu de Monteiro Lobato, que já estava pronto, é agora, na sua segunda versão, acabado.

A frase síntese: “O caipira não ‘é’ assim. ‘Está’ assim”. (O Estado de S. Paulo – 12/04/1918) foi , em seguida, adaptada para “O Jeca não é assim; está assim.” (grifo nosso) e usada como epígrafe de todas as edições de *Problema Vital*, ajudando a representar, fixar e perpetuar o Jeca ressuscitado.

A repercussão da campanha pró-saneamento, em proporções dificilmente quantificáveis, foi amplificada pela quase simultânea publicação do livro *Urupês* no final do mesmo mês em que ela se encerrou, junho de 1918.

É possível, todavia, enumerar alguns de seus possíveis resultados.

Para Artur Neiva – que deixou o *Serviço Sanitário* em março de 1919 para assumir, no Rio de Janeiro, a Chefia de Serviço do *Instituto Oswaldo Cruz* – a campanha teria funcionado como um prolongador do seu fôlego, pelo menos até o seu retorno a São Paulo, o que ocorreu em 1923. Neiva assumiu então comando dos trabalhos de combate à praga da broca do café, que ameaçava a cultura responsável por boa parte da economia do Estado. Depois disso, intermitentemente, ocupou uma série de cargos estaduais, inclusive o de *Secretário do Interior*.

Para Belisario Pena, a campanha foi um instrumento decisivo no alcance do seu objetivo, que era o de envolver o Governo Federal nas ações de sua área de trabalho. A intenção se concretizou em dezembro de 1919, quando foi criado, sob a direção do cientista Carlos Chagas, o *Departamento Nacional de Saúde Pública (DNSP)*, que passou a atuar como órgão centralizador de ações sanitárias em todo o país. O *DNSP* incorporou muitos dos membros do movimento higienista a seu quadro funcional, inclusive o próprio Pena, nomeado diretor do *Serviço de Profilaxia Rural*. Com isso, a extinção, logo a seguir, da *Liga Pró-Saneamento do Brasil*, foi considerada natural por Belisario Pena. (SETEMY, p. s/n).

Ele mesmo, na segunda edição do livro *Saneamento do Brasil* (1923), reconhece o papel de Lobato no campanhismo e da determinante influência de sua campanha na nova atitude do Governo Federal:

Saneamento do Brasil inspirou Monteiro Lobato a publicar uma série notável de artigos impressionantes, mandados enfeixar pela *Sociedade Eugênica de São Paulo* e pela *Liga Pró-Saneamento do Brasil* com o título de *Problema Vital*, livro esse que destacou de modo brilhante a personalidade combativa do escritor.

Da impressão produzida pela campanha sanitária resultou a criação no orçamento do Ministério do Interior, da verba destinada ao saneamento e profilaxia rural por iniciativa do preclaro senador Bueno de Paiva. (PENA, p. 10, 11).

Para o movimento sanitarista como um todo e para as instituições que o promoviam, além do fortalecimento da penetração em São Paulo, a campanha pró-saneamento implicou na conquista de dois grandes aliados: Monteiro Lobato e Jeca Tatu.

Agora acabado, o Jeca de *Urupês* ao assumir a sua segunda representação, a de porta-voz e garoto propaganda do movimento higienista, passa a ser, concomitantemente, ele mesmo, o caboclo semisselvagem, e a possibilidade de se transformar no seu contrário, o Jeca ressuscitado, agricultor positivado e integrado a uma sociedade disposta a impor seus novos valores.

A expressão destes novos valores em contraposição aos antigos, é particularmente clara, em toda a sua crueldade, em algumas passagens do livro *Saneamento do Brasil*, o mesmo que orientou a campanha de Lobato. Assim, por exemplo, Belisario Pena afirma que existiriam “[...] um milhão de homens perdidos nos sertões e que são elementos nulos e até prejudiciais porque estão devastando as matas e calcinando anualmente pelas queimadas, as terras que devem ser guardadas como reservas para o futuro”. (Ibid., p. 70).

As fotos que Pena selecionou para ilustrar seu livro exprimem idêntica crueldade, em parte porque sua intenção era a de enfatizar a doença e o atraso, mas em parte porque era este o seu olhar para a população pobre e abandonada.

Não era, seguramente, porque lhe faltavam opções.

As fotografias sempre tiveram um papel importante no *Instituto Oswaldo Cruz* e a instituição mantinha fotógrafos em seu quadro de funcionários que documentavam extensivamente o cotidiano de suas atividades, inclusive as de trabalho de campo. Do acervo de 20.000 fotos do Instituto, constam registros de algumas das principais expedições científicas do início do século 20 e uma parte das imagens foi reunida na publicação *A ciência a caminho da roça: imagem das exposições*. Das fotos selecionadas, tiveram destaque as produzidas durante a Viagem Científica de Artur Neiva e Belisario Pena.

Conforme esclarece Nísia Trindade de Lima na apresentação do livro (p. XV), as imagens falam do “encontro entre cientistas e a população do interior sob a mediação de lentes dos fotógrafos. Imagens-força como Ideia-força era a do saneamento.”

Pelo que se vê na publicação, a “mediação” dos fotógrafos era diferente da “mediação” dos sanitaristas. Enquanto estes últimos enxergaram apenas “idiotas” e doentes; os primeiros também captaram pessoas que, mesmo doentes, exprimem força, beleza e dignidade.

Figura 8 – Imagem de doente com moléstia de chagas (GO – 1912)

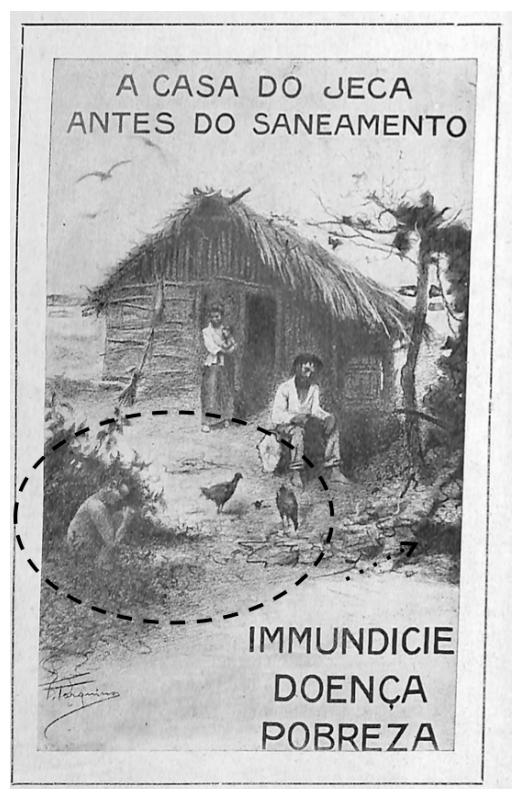


Fonte: Livro A ciência a caminho da roça p.108

Um dos vetores da transformação do “homem nulo” de Belisario, seria a casa do caboclo, tema central e controverso do *Código Rural* de Artur Neiva e que, por isso mesmo, mereceu um artigo inteiro na campanha pró-saneamento. Três ilustrações – dispostas como que compondo cartazes de divulgação – que integram a segunda edição (1923) do livro *Saneamento do Brasil*, exemplificam como seria esta casa, as pessoas que nela habitam e os valores com ela relacionados.

A primeira imagem, uma reprodução visual da casa do Jeca antibucólico de Urupês, é chocante no seu conjunto e associa, sem subterfúgios, pobreza com imundície e doença. No detalhe do canto inferior esquerdo, o ilustrador não desenhou propriamente uma pessoa, mas uma figura semianimal ou semi-humana.

Figura 9 – Representação da casa do Jeca



Fonte: *Saneamento do Brasil* (2ª edição)

A segunda ilustração do livro reforça a associação de doença com miséria. Introduz, ainda, sem nenhuma sutileza, a danada da cachaça, detalhe que, surpreendentemente, passou despercebido a Monteiro Lobato na sua exaustiva relação de defeitos do Jeca Tatu.

Mas a chave da interpretação desta imagem está associada com alteridade, mais especificamente com noção de *Nós* desenvolvida por Emmanuel Lévinas:

Nós não é plural de eu... Nós somos nós porque, ordenando identidade a identidade, somos desvinculados da totalidade e da história. Nós somos nós enquanto nos ordenamos para uma obra pela qual nos reconhecemos. Desvincular-se dela, mesmo ao se realizar uma obra não é colocar-se contra a totalidade, mas a favor dela, ou seja a seu serviço. Servir a totalidade é lutar pela justiça. (LÉVINAS, p.62).

Mas o encadeamento entre identidade, totalidade e justiça passa por uma colocação anterior de Lévinas:

E esta presença para mim de um ser idêntico a si, que eu chamo presença de rosto. O rosto é a própria identidade de um ser. Ele se manifesta aí a partir dele mesmo, sem conceito. A presença sensível deste casto pedaço de pele, com testa, nariz, olhos, boca, não é signo que permita remontar ao significado, nem máscara que o dissimula. (Ibid., p.59).

Seria possível, então, o seguinte desdobramento lógico: sem rosto não há identidade; sem reconhecimento de identidade não há percepção de totalidade; sem percepção de totalidade não há justiça.

O *nós* eugênico não é, decididamente, plural de eu. Para os eugenistas, o Jeca não é o outro. Não merece justiça. Não tem identidade.

Não tem, enfim, rosto.

Figura 10 - Representação da casa e da família sertaneja



Fonte: *Saneamento do Brasil* (2ª edição)

E o Jeca nunca será o “outro” eugênico. Seus filhos, através da “positivação” geracional, talvez.

É o que podemos inferir da análise da representação da “casa do Jeca depois do saneamento”. Ela terá saúde e, com ela, conforto e prosperidade. Terá crianças. Mas não terá o Jeca.

Figura 11 - A casa do Jeca sem o Jeca



Fonte: *Saneamento do Brasil* (2ª edição)

Jeca Tatu se ajustava perfeitamente às intenções dos higienistas. Mas e Monteiro Lobato? Além do seu perfil de publicista, que compatibilidades ele teria com os homens que, de uma ou outra forma, apoiaram sua campanha?

Com Artur Neiva, a afinidade poderia ser intelectual. Com Belisario Pena, a relação parece ter sido distante e Lobato, em carta a Rangel, chega a confessar que estava “farto de tudo isso [...] desta Calábria paulistana, deste saneamento dos sertões de Belisario Pena, da geada, de

tudo [...]”. (LOBATO, 2010, p. 426).

Mas, tanto com Belisario como com Renato Khel, as propensões racialistas e eugenistas podem ter funcionado como um fator de conexão.

Sobre as questões raciais, dois depoimentos são relevantes por serem de pessoas com acesso à intimidade de Monteiro Lobato. Um deles é Edgard Cavalheiro e o outro Leo Vaz. Os dois negam que o escritor tenha, de fato, mudado sua postura com relação ao caboclo. Vaz, depois de afirmar que, “outra noção que falsamente corre a respeito do grande escritor é a de Monteiro Lobato afinal reconheceu o erro que ele teria caído ao descrever o caboclo brasileiro [...]”, complementou:

Não me recordo se foi Artur Neiva ou outro médico, igualmente ilustre, dos vários que frequentavam a *Revista do Brasil* que lhe apontou como causa da abjeção do Jeca o rol de doenças que lhe corroem a carcaça. Ao que Lobato prontamente acudiu:

Talvez seja isso...Mas por que é que as doenças não atacam o português, o italiano, o espanhol, nem mesmo o negro, que vivem no mesmo meio que ele, mas que lutam, que reagem e que muitas vezes acabam vencendo? Qual o que: o Jeca é ruim em si, é um caso perdido...Se não fosse, mexeria com o corpo, procuraria remédios, lutaria e acabaria triunfando como os outros. Você está fazendo um diagnóstico errado: as doenças é que são obra do Jeca, e não vice-versa.” (VAZ, p. 89, 90).

Sobre o eugenismo (ou “pensamento racial”) do escritor, ele foi exaustivamente analisado em *As idéias raciais de Monteiro Lobato*, dissertação de mestrado de Rafael Fúculo Porciúncula, que concluiu:

Assim, o exame de seus enunciados revela distintas associações a teorias sobre o tema, ora com uma visão crítica sobre a miscigenação, ora com a aderência aos projetos sanitaristas ou eugenistas do início do século XX. Através de suas declarações, observou-se que o criador do Sítio do Picapau Amarelo acreditava na existência de uma superioridade branca em relação às outras raças, relacionando-a, por diversas vezes, a um suposto arquétipo intelectual, cultural e fisionômico. (PORCIÚNCULA, Resumo, p. s.n.)

Também sobre o mesmo tema, um outro texto revelador, é o de autoria de uma pesquisadora ligada a *Casa de Oswaldo Cruz*, Paula A. B. Briglia Habib.

Com objetivo de compreender a relação entre literatura e ciência, Habib estudou as obras e a troca de correspondência entre Monteiro Lobato e o médico Renato Khel, patrocinador,

redator do prefácio – ou melhor, proêmio – de *Problema Vital*. O artigo informa que a iniciativa da aproximação entre os dois foi de Lobato, que escreveu uma carta ao médico no início de abril de 1918, com a campanha pró-saneamento já em desenvolvimento, mais um indício de que a participação da *Sociedade Eugênica* se restringiu ao livro, sem interferência, portanto, nos textos publicados no *O Estado de S. Paulo*. Já próximo, na ocasião, de Renato Khel, é bastante provável que tenha sido Belisario Pena, o elo de ligação entre o Lobato e o presidente da entidade que viria, pouco mais de seis meses depois, a ajudar a viabilizar *Problema Vital*.

Em trecho da carta de Lobato dirigida a Khel e reproduzida no artigo da pesquisadora, o escritor se refere à primeira Conferência Eugênica realizada em 1917 na *Associação Cristã de Moços (ACM)*:

Acabo de ler sua conferência sobre eugenia, lida na A. C. de M. e confesso-me envergonhado por só agora travar conhecimento com um espírito tão brilhante como o teu, untado para tão nobres ideais e servido, na expressão do pensamento, para um estilo verdadeiramente ‘eugênico’ pela clareza, equilíbrio e rigor vernacular. (apud HABIB, p.1)

Depois de analisar um volume considerável de fontes, Habib conclui, sem deixar margem para dúvidas, que, comprovadamente, Monteiro Lobato seria um interlocutor confiável para eugenistas, se não um deles:

A eugenia não foi a única ideia para a qual colocou sua escrita a serviço. Mas, com certeza, foi a menos inocente de todas elas. Ao longo de sua carreira como escritor, jornalista e editor, Lobato mostrou afinidade com os principais debates e, entre eles, a eugenia. Em seu único romance, o literato mostrou total familiaridade com os princípios eugênicos, com os resultados supostamente alcançados com a aplicação de proposições eugênicas e, principalmente, Lobato apresentou-se como um entusiasta de eugenia, tal qual seu amigo Renato Kehl. (ibid., p.7)

Se a campanha pró-saneamento – pelas páginas de *O Estado de S. Paulo* e por sua extensão, o livro *Problema Vital* – contribuiu para alavancar o ideário sanitaria e as pretensões de Artur Neiva, Belisario Pena e, mais distantemente, Renato Khel; ela, acima de tudo, foi decisiva na carreira de Monteiro Lobato.

Como ele mesmo reconheceu na carta a Rangel que já examinamos, a campanha lançou a

“marca Monteiro Lobato” e deu visibilidade ao seu Jeca Tatu. Era um bom começo. Mas ele, Lobato, sucesso recente como publicista, queria se impor também como literato e avançar como editor.

O lançamento de um livro, projeto antigo, seria o próximo passo, o que terminou ocorrendo na sequência imediata da campanha pró-saneamento – ela se encerrou em 3 de junho e no dia 29, *O Estado* já publicava anúncio publicitário que oferecia *Urupês* “com 230 páginas, numerosas ilustrações e preço de 4\$000; pelo correio 4\$500.”

A versão normalmente aceita sobre os momentos que antecederam ao lançamento do livro *Urupês* é a de Edgard Cavalheiro:

Estávamos, então, em meados de 1918 [...] (Lobato) Dirige-se ao *Estado* e contrata a impressão de *Dez Mortes Trágicas*. A revisão de provas já ia em meio quando Artur Neiva, então chefe do *Serviço Sanitário de São Paulo*, faz rotineira visita de inspeção a Ribeira de Iguape. Lobato acompanha-o. Durante a viagem conversam sobre diferentes assuntos, até que a palestra cai sobre o movimento literário e, meio encabulado, o contista confessa ao amigo seus projetos. Artur Neiva imediatamente dissuade-o do título escolhido.

– *Dez Mortes Trágicas!* Horrível!

Sugere, em substituição, *Urupês*, título no qual o escritor traça o retrato do Jeca. Lobato tencionava incluí-lo no volume, como apêndice [...] (CAVALHEIRO, 1955, p. 200, 201)

O “meados do ano” da rápida visita de Lobato a Iguape – que não durou mais do que algumas horas – corresponde ao final do mês de abril porque é nesta ocasião, edição do dia 30, que *O Estado* publica uma pequena nota do seu correspondente em Cananéia, município vizinho de Iguape, informando que “em companhia do sr. dr. Artur Neiva, esteve também aqui o sr. dr. Monteiro Lobato, que acompanhado do sr. dr. Paulino de Almeida, visitou os lugares mais interessantes da cidade.” Provavelmente, o objetivo da presença de Lobato na “rotineira visita de inspeção” de Neiva à região era levantar subsídios para redigir os três textos da minissérie *O Problema da Saúde*, que foi veiculada entre os dias 12 e 24 de maio, sendo o segundo deles no dia 15, justo o que trata do recenseamento de Iguape.

Cavalheiro, ao afirmar que Lobato “tencionava incluir” o artigo *Urupês* como um “apêndice” do livro, dá a entender que esta decisão já estava tomada quando o escritor conversou com

Neiva, isto é, quando remeteu o volume para a gráfica, o artigo já compunha seu conteúdo. Não é o que entendemos. A nossa hipótese é que Artur Neiva não só resolveu o “problema batismal”. Ele, ou os interesses que ele representava, também sugeriu (implícita ou explicitamente) a Monteiro Lobato que a inclusão ampliaria a repercussão do seu primeiro livro. Portanto, tanto a sugestão como a decisão, aconteceram apressadamente no final do mês de abril de 1918 e não antes disso.

Os fundamentos desta nossa interpretação são os seguintes:

- a) Monteiro Lobato na introdução da primeira edição de *Urupês*, admite que incluiu, em um livro de contos, um texto que não era um conto; confirma que a inclusão resolveu o problema do título, mas não estabelece nem a ocasião nem as circunstâncias que justificariam a decisão tomada: “Entra neste livro de contos uma caricatura que não o é, *Urupês*. Ela veio solver o tremendo problema batismal [...]” (LOBATO, 1918, p. s.n.).
- b) Pelo menos no que foi publicado até hoje, Lobato jamais mencionou, antes de meados de 1918, que viria a incluir um artigo jornalístico no seu livro de ficção. As citações anteriores eram sempre a um livro de contos, com variações no número deles: 10, 12 ou 15. Na sua primeira edição, como em todas as outras, o *Urupês* é composto por 12 contos, todos finalizados por mortes trágicas, da forma exata como o escritor comunicou a Heitor de Moraes em agosto de 1916: “[...] Tenho já doze mortes trágicas aparelhadas para os prelos! Se os meus caboclos soubessem ler e soubessem como sou feroz [...]” (Id., 1961, p. 155). Na segunda edição, Lobato incluiu no livro o artigo jornalístico *Velha Praga* e o livro assume seu formato definitivo: 12 contos mais dois artigos, pela ordem, *Velha Praga* e *Urupês*.
- c) A reunião de contos é resultado de um trabalho disciplinado e paciente de Monteiro Lobato. O cuidado excedeu a redação e foi ele mesmo quem preparou, um a um, os 24 desenhos que ilustraram os doze contos, alguns com três imagens (*Os Faroleiros*, por exemplo), outros com duas (*O comprador de Fazendas, dentre outros*) e outros com apenas uma (*Mata pau* e *Um suplício moderno*). As ilustrações, inseridas nas primeiras edições de *Urupês* e depois suprimidas, já estavam prontas em dezembro de 1917, como comprova correspondência com Godofredo Rangel. O curioso é que o

artigo *Urupês*, outro indício de uma apressada inclusão, não foi isoladamente ilustrado. Também o desenho da capa, de J. Wash Rodrigues, ignora o título e reproduz uma árvore agarrada por um mata-pau e não, como talvez se esperasse, por alguma imagem capaz de lembrar um “sombrio urupê de pau podre a modorrar silencioso no recesso das grotas.” (Id., 1959, p. 278).

- d) A primeira edição de *Urupês* trazia, no lugar de um prefácio, uma nota curta, com perto de cem palavras, que Lobato intitulou como *Uma explicação desnecessária*. Na versão seguinte, seguramente de forma menos apressada, o escritor redigiu e publicou, com título todo em caixa alta, um *PREFÁCIO DA SEGUNDA EDIÇÃO*. Nele, e em mais de trezentas palavras, Lobato informa que para essa segunda edição: “entra mais uma, como direi? – o gênero é inclassificável – mais uma ‘indignação’: *Velha Praga*. E também o artigo *Urupês*. Explica-se: *Velha Praga* é a verdadeira mãe deste livro, e não seria justo separar a mãe do filho.” (Id., 1918, p. I).

Considerando o longo período de maturação do livro, se a decisão de incluir o artigo *Urupês* já estava definida há algum tempo, por que só agora seu autor tomaria uma atitude tão básica como a de juntar mãe e filho?

E o que poderia justificar a inclusão do artigo no livro?

Afastamos, desde logo, uma razão estética, como, por exemplo, a qualidade do texto. Monteiro Lobato em mais de uma situação, se autocriticou. Já em janeiro de 1915, refutando um elogio de Godofredo Rangel a *Urupês*, disse: “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!” (Id., 2010, p. 296). Sete meses mais tarde, respondendo a observações de Bernardo Torres que havia comentado o artigo com Rangel, Lobato esclarece: “As observações do Bernardo sobre *Urupês* são muito justas. E algumas inexatidões apontadas são propositais. A história do caboclismo, [...] Aquilo foi fabricação histórica para bulir com Cornélio Pires. (Ibid., p. 321). Persistentemente, em setembro de 1915, Lobato comenta com Rangel: “Em *Urupês* aparecem uns clarões ricocheteados de Camilo (Castelo Branco) [...] De *Urupês* em diante tateio, na luta de transições, procurando saltar para o outro lado...Conto saltar. Hei de saltar.” (Ibid., p. 329).

Uma justificativa a ser considerada é a usada por Edgard Cavalheiro que assim interpreta a reação favorável de Lobato à sugestão de Neiva:

A ideia (de título) não lhe parece má, pois em tais paginas (artigo *Urupês*) não só faz uma profissão de fé como justifica-se dos caminhos escolhidos, transmitindo a visão que possuía dos homens e das coisas retratadas nos contos. (CAVALHEIRO, 1955, p. 200, 201).

A “profissão de fé”, se entendida como a primeira parte de *Urupês*, uma espécie de manifesto antirromântico de Monteiro Lobato, parece fazer sentido com as narrativas anti-bucólicas dos contos.

É “na transmissão da visão” que estaria a incongruência.

Não no conteúdo – a “visão” de Lobato é a mesma nos contos e no artigo – mas no contrassenso entre o texto de *Urupês*, o artigo e a *Introdução desnecessária* da primeira edição do livro, com grifos nossos:

Entra neste livro de contos uma caricatura que não o é, *Urupês*. Ela veio solver o tremendo problema batismal. E aqui aproveito o lance para implorar perdão ao pobre Jeca. Eu ignorava que eras assim, meu Tatu, por motivo de doença. Hoje é com piedade infinita que te encara aqui quem, naquele tempo só via em ti um mamparreio de marca. Perdoas?” (LOBATO, 1918, p. s.n.).

Qual seria a lógica de Lobato reafirmar a “visão que possuía dos homens e das coisas” para, ao mesmo tempo, se desculpar dela? Qual seria a necessidade da inclusão do artigo? Seria apenas para redigir uma *introdução desnecessária*?

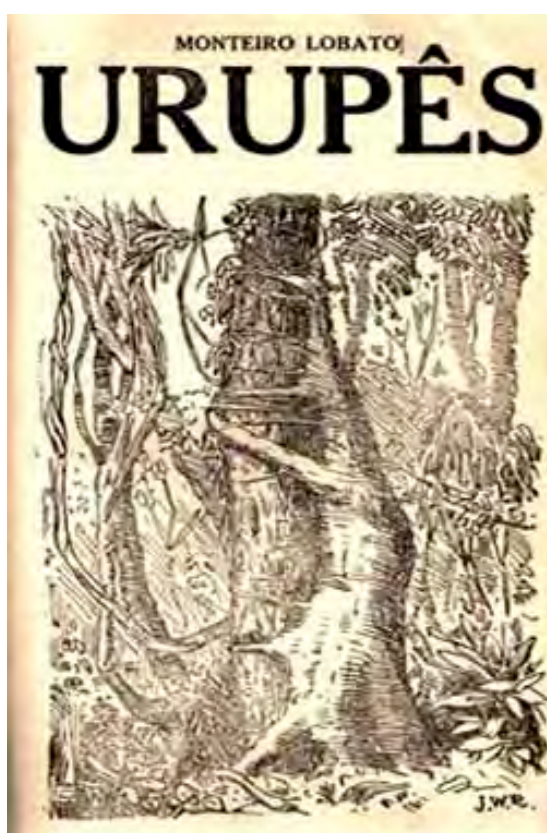
A resposta, é o que acreditamos, é decorrente da sentença seguinte do seu texto de abertura do livro: quando escreveu *Urupês*, o artigo, em dezembro de 1914, Monteiro Lobato ignorava, segundo ele mesmo, os preceitos sanitaristas. Ele não sabia que Jeca não era assim; estava assim. Ele só soube disso agora, final de abril de 1918, durante a sua campanha pró-saneamento.

Nesta perspectiva, fica para nós evidente que a intenção de Lobato, provavelmente, foi a de aproveitar o vácuo da sua notoriedade como divulgador do higienismo para impulsionar a repercussão da sua estreia como escritor.

Era o Lobato publicista promovendo o Lobato literato.

Detectar esta oportunidade, sem deixar de promover o sanitarismo, não seria possível muito antes da viagem com Artur Neiva, quando o sucesso da campanha pró- sanitarismo já era, ao que tudo indica, perceptível. E a alavancagem não teria sequer sido, engendrada, não fosse o insight do médico – que deu não só, fato reconhecido, a ideia do título, mas também, é o que propugnamos, a sugestão da inclusão do artigo que, de quebra, resolveu o “problema batismal” do livro.

Figura 12 - Capa da primeira edição de *Urupês*



Fonte: Biblioteca Monteiro Lobato (S. Paulo)

Com mil exemplares, autofinanciado pelo autor e impresso na *Secção de Obras de O Estado de São Paulo*; o sucesso imediato de *Urupês* surpreende Monteiro Lobato, que, atônito, escreve a Godofredo Rangel:

Meu livro esgotou-se no dia 26 (julho de 1918) – exatamente um mês após a saída. Estou a rever a segunda edição[...] Não esperei uma saída assim, nem igualmente a boa recepção do público e da crítica. Mando-te alguns recortes (devolva-os) e umas cartas recebidas. (LOBATO, 2010, p.268).

As tiragens vão rapidamente se sucedendo, seguidas ou causadas pelas discussões fomentadas por Jeca Tatu. Sem dúvida, e por certo mais do que o esperado, funcionou o senso de oportunidade da dupla Neiva/ Lobato: “o Jeca transforma-se em ‘assunto’ em ‘tema de debate’. Transforma-se em personagem, em símbolo, vira ‘tipo’.” (CAVALHEIRO, 1955, p. 207).

A causa da explosão do Jeca – que antecede o apogeu da “jecologia” – pode ser localizada e datada. Ela aconteceu no dia 20 de março de 1919, no Teatro Lírico do Rio Janeiro, e o responsável pelo disparo foi Rui Barbosa, então candidato a Presidente da República.

A arma foi um discurso, *A questão Social e Política do Brasil*, um dos sete proferidos pelo autor durante sua campanha política.

Monteiro Lobato admirava o texto de Rui Barbosa, a quem situava entre os três grandes da produção intelectual brasileira. Os outros dois eram Machado de Assis e Euclides da Cunha. (LOBATO, 2010, p. 351). Lobato acompanhava e apreciava os discursos do jurista como o proferido em meados de 1909: “Leu o discurso de Rui saudando o Anatole France? Este o classificou como de mais uma bela página acrescentada à literatura francesa – e não o disse por amabilidade porque é mesmo. Rui é positivamente grande como o mar.” (Ibid., p. 290).

A julgar por sua recepção junto à opinião pública, a mesma grandeza se repetiu no discurso do Teatro Lírico. Dirigido aos trabalhadores e em tom notadamente agressivo, o político dividiu o seu pronunciamento de 51 páginas em 60 pequenas partes. As que mais repercutiram foram as quatro iniciais que se encadeiam e prepararam a audiência para a explanação da plataforma de governo, obviamente a principal finalidade da peça de oratória.

Na primeira parte do discurso – com o subtítulo *Jeca Tatu* – Rui Barbosa recorreu energicamente ao sempre contundente Monteiro Lobato e sua impiedosa descrição do Jeca Tatu.

Senhores:

Conheceis, porventura, o Jeca Tatu, dos Urupês, de Monteiro Lobato, o

admirável escritor paulista? Tivestes, algum dia, ocasião de ver surgir, debaixo desse pincel de uma arte rara, na sua rudeza, aquele tipo de uma raça que, “entre as formadoras da nossa nacionalidade”, se perpetua, “a vegetar de cócoras, incapaz de evolução e impenetrável ao progresso?” (BARBOSA, p. 367).

Na segunda – com o subtítulo *A visão dos manda-chuvas* – o jurista argumentou:

[...] o gênio do artista, refletindo alguma cousa do seu meio, nos pincelou, consciente ou inconscientemente, a síntese da concepção, que têm, da nossa nacionalidade, os homens que a exploram... Eis o que eles enxergam, o que eles têm por averiguado, o que os seus atos dão por líquido, no povo brasileiro: uma ralé semi-animal e semi-humana de escravos de nascença, concebidos e gerados para a obediência, como o muar para a albarda, como o suíno para o chiqueiro [...]” (Ibid., p. 369).

No terceiro estágio do discurso, lançadas as bases da argumentação, e com o subtítulo *O Brasil não é isso*, Rui Barbosa pergunta:

Mas, senhores, se é isso o que eles veem, será isto, realmente, o que nós somos?

Não seria o povo brasileiro mais do que esse espécimen do caboclo mal desasnado, que não se sabe ter de pé, nem mesmo se senta, conjunto de todos os estigmas de calaçaria e da estupidez, cujo voto se compre com um rolete de fumo, uma andaina de sarjão e uma vez d’aguardente? (Ibid., p. 370).

Com o subtítulo *O que é o Brasil*, Rui Barbosa, na quarta parte do pronunciamento, oferece a resposta:

O Brasil não é isso. (dirigindo-se a plateia) É isto. O Brasil, senhores, sois vós. O Brasil é esta assembleia. O Brasil é este comício imenso de almas livres. Não são os comensais do erário. Não são as ratazanas do Tesouro. Não são os mercadores do Parlamento. Não são as sanguessugas da riqueza pública. Não são os falsificadores de eleições. Não são os compradores de jornais. Não são os corruptores do sistema republicano. Não são os oligarcas estaduais. Não são os ministros de tarraxa. Não são os presidentes de palha. Não são os publicistas de aluguel. Não são os estadistas de impostura. Não são os diplomatas de marca estrangeira [...]
O Brasil é o povo. (Ibid., p. 371).

Rui Barbosa, “com o prestígio do seu verbo, retirava o Jeca das páginas de *Urupês* para a arena política, onde as paixões são mais suscetíveis de explosões e as repercussões bem mais

profundas.” (CAVALHEIRO, 1955, p. 200, 201).

O Jeca não elegeu o político baiano – nas eleições de abril de 1919, o vencedor foi Epitácio Pessoa. Mas era o impulso que faltava para jogar para as alturas a carreira de Monteiro Lobato que, um mês depois do pronunciamento de Rui Barbosa, pressentia:

O discurso do Rui foi um pé de vento que deu nos Urupês. Não ficou um para remédio, dos sete mil. Estou apressando a Quarta edição que irá do oitavo ao décimo segundo milheiro. Tiro-as agora aos quatro mil. E isto antes de um ano, hein? O livro assanhou a taba – e agora com o discurso do Cacique-Mor, vai subir que nem foguete. (LOBATO, 2010, p. 437).

O fenômeno é curioso, considerando que o discurso, essencialmente, é mais desfavorável do que favorável a Monteiro Lobato. Comoalaria Antonio Candido décadas depois, Rui Barbosa reconhece o estilo brilhante do escritor (“admirável”, “pincel de uma arte rara”), mas denuncia o seu conteúdo injusto – afinal era este o objetivo da citação a *Urupês*. O político afirma que o “gênio do artista refletiu alguma coisa do seu meio” e que este meio era o dos “homens que exploram a nossa nacionalidade”. E não deixa de responsabilizar Monteiro Lobato que, (grifo nosso) “consciente ou inconscientemente”, reduziu o povo brasileiro a uma “ralé semianimal e semi-humana”.

Independentemente daquilo que já se publicou, procuramos dimensionar com mais clareza a interferência do discurso do político sobre a trajetória de Monteiro Lobato, em particular naquilo que se relaciona com a incorporação cultural do seu Jeca Tatu. Fizemos, então, um levantamento na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional, vasculhando as referências aos vocábulos Jeca e Jeca Tatu, no transcorrer de 1919 e 1920, em três publicações de periodicidade semanal e editadas no Rio de Janeiro: *O Malho*, *A Careta* e *Fon-Fon!*.

O impacto do pronunciamento foi instantâneo e, já em algumas de suas edições de abril e maio de 1919, os três veículos começam a mencionar o personagem. Em sua edição de 12 de abril *O Malho* traz uma matéria – assinada por Samuel Tristão, provavelmente um pseudônimo – com o título *O Manequinho e Jeca Tatu*. Nela, o cronista lamenta o desaparecimento do Manequinho, estátua do menino fazendo xixi, que estava instalada em uma avenida da cidade, atribuindo o fato a supostas pressões, sobre a prefeitura, de uma certa *Liga Pró-Moralidade*. O texto revela espanto com a novidade (Jeca Tatu) e desconhecimento

do seu criador, apresentado, sem identificação, como *um escritor de S. Paulo*:

Em compensação temos o Jeca Tatu.

- O Jeca Tatu?!
- Pois não sabem? É um caboclo encontrado de cócoras, aí fora, por um escritor de S. Paulo e apresentado pelo Sr. Rui Barbosa em uma conferência do Rio de Janeiro. Tem agradado muito.
- Como é o Jeca Tatu?
- Jeca Tatu não é: – está. E está de cócoras. E há muito tempo, desde o grito do Ipiranga. (Revista *O Malho*, edição de 12/04/1919)

O artigo de *O Malho*, é sugestivo também de uma hipótese que estamos assumindo; a de que foi tamanha a interferência do discurso de Rui Barbosa na fixação das diferentes representações do Jeca Tatu, que seu conteúdo parece ter ganho uma vida independente de *Urupês*. Em outras palavras, uma coisa é, ou parece ser, as representações do Jeca decorrentes das leituras de *Urupês*; e outra coisa é, ou parece ser, as representações do Jeca que surgiram da leitura que Rui Barbosa fez de *Urupês*.

Vamos por partes.

Monteiro Lobato, é o que vimos, sempre assumiu que o Jeca Tatu não era um caboclo. Jeca Tatu, desde *Urupês*, era o caboclo, seu sinônimo. A proposta de relação de sentido entre os vocábulos, ou sinonímia, terminou incorporada à língua falada por todos os brasileiros.

A incorporação de Jeca como sinônimo de caboclo (ou caipira) foi precoce e particularmente visível em duas frentes: na da produção artística popular – crônica, poesia, música e na da caricatura.

Na primeira frente, um exemplo é o trabalho de Catulo da Paixão Cearense, que criou, publicou e fez circular, entre março e abril de 1919, imediatamente após o discurso de Rui, um poema chamado *A resposta do Jeca Tatu*. Nele, o poeta, representando os caboclos, se coloca no lugar do Jeca Tatu e sua resposta foi dirigida a Rui Barbosa, autor do discurso, como se fosse ele o criador do personagem e não Monteiro Lobato.

O maranhense Catulo, nascido em 1863 e que, depois de residir no Ceará, se fixou no Rio de Janeiro em 1880, onde fazia sucesso pelo menos desde 1910, quando compôs com João Pernambuco, *O Luar do Sertão*.

A vinculação de Catulo com o universo caboclo bucólico era claramente expressa em seu vocabulário artístico e foi, justamente por isso, criticado por Monteiro Lobato na edição de abril de 1918 da *Revista do Brasil*. A restrição não era ao poeta, pelo contrário, e sim ao modo como utilizava a língua:

Lamentamos que o grande, o maior poeta deste país; o poeta-poeta, o poeta cujas composições feitas em música vivem de norte a sul cantadas por todas as bocas, despertando em todos os peitos as mais suaves emoções, não tenha escrito o seu livro em nossa língua, a língua brasileira, filha da portuguesa. Escolheu para isso em vez do nosso dialeto, a corruptela cabocla. (*Revista do Brasil*, v. IV, 1918, p. 638).

Todos os perto de 450 versos do longo poema A resposta do Jeca Tatu foram escritos na “corruptela cabocla”, condenada por Lobato:

*Seu doutô!... Venho dos brêdo,
só prá móde arrespondê
toda aquela fardunçage
que vancê foi inscrêvê.*

[...]

*Vassúncê já me cunhece!
Eu sou o Géca-Tatú!*

Os dois aspectos que citamos logo acima, são reiterados em todo o poema e não apenas na introdução:

- Jeca Tatu, o narrador, representa, se colocando no lugar caboclo, de qualquer um deles, e se auto-apresenta, dentre outros qualificativos, como “violêro”, “rocêro”, “o que vive naquelas mata”; e
- Rui Barbosa, o destinatário da resposta, é identificado em diferentes trechos como “Conseêiro”, “senadô”, “inscritô”, “o que qué sê Perzidente”.

Catulo da Paixão Cearense simplesmente inverteu a intenção do político, atribuindo a ele, Rui Barbosa, as palavras de Monteiro Lobato. Ou seja, no poema o jurista teria afirmado tudo o que, no discurso, ele, textualmente, denunciou como improcedente:

*Preguiçoso?!Madracêro?!
Não,sinhô,seu Conseiêro!!*

[...]

*Vancêtem todo o dêrêito
de ganhá os cem prú dia,
prá mió pudê falá!!
Mas porém o que não póde
é a inguinorança insurtá!*

[...]

*Vâncê diz que a gente véve
cum a mão no quêxo, assentado,
sem fazê caso das coisa
que vancê diz no Senado!*

Ex-professor de português, Catulo evidentemente sabia quem era o criador do Jeca e, embora sem engajamento direto, não era politicamente ingênuo. Tinha proximidade com vários políticos e se apresentou pelo menos duas vezes no Palácio do Catete, uma para o casal de amigos Nair de Tefé e Hermes da Fonseca e outra para Nilo Peçanha, contribuindo, na ocasião, para deslocar o violão da marginalidade social, um dos feitos a ele atribuídos. (COSTA, s.p.) (www.chiquinhagonzaga.com/acervo).

Aceita a possibilidade de uma eventual vinculação política do poeta, em *A resposta do Jeca Tatu*, não fica claro qual seria ela, na medida em que Rui Barbosa aparece com um representante da classe política indistintamente condenada por Catulo:

*Prú móde a politicáia,
vancê qué que um hôme sáia
do sertão prá vi votá
im Joaquim, Pedro, ou Francisco,
quando vem sê tudo iguá!?*

Mesmo considerando a imprecisão dos dados do censo de 1920, Catulo, ao se colocar no lugar de todos os Jecas, estava seguramente falando em nome de uma parcela decididamente majoritária da população brasileira, aquela residente na área rural (estimados 89%). Com argumentos contrários aos expostos em *Urupês*, nos versos de Catulo o tom é de denúncia: da situação de miséria, de fome, de abandono, de falta de acesso a educação e saúde, de exploração, de desigualdade.

*Que lá, naquelas parage,
a gente morre de sêde
e de fôme.. sim sinhô!*

[...]

*É praquê vancê não sabe
quanto custa um pai sofrê,
vendo o seu fio crescendo,
dizendo sempe: Papái!!
Vem me ensiná o A. B. C.!*

[...]

*Vancês tem rio de açude!!
Tem os doutô da Hingiena,
que é prá cuidá da saude!!
E nós?! Que tem?! Arresponda!!*

[...]

*A gente, seu Conseiêro,
tá cansada de espera!!*

[...]

*Tarvez vancês não déxasse
os sertanejo morrendo,
pió que fosse animá!*

[...]

*Nós é que já tá cansado
de trabaiá prôs doutô!
A gente não faz questã
de levá um dia intêro
cum uma inxadinha na mão!
A gente péde, somentes,
prá vancês não se esquecê
que nós tudo sêmo érmão!*

Poeta popular, se não um caboclo, mas falando por eles, Catulo da Paixão Cearense não se apegava aos fatos, mas às suas representações, a mesma perspectiva que nos interessa. E no momento em que concebeu a *Resposta do Jeca Tatu* fazia mais sentido e seria mais oportuno engatar o poema diretamente na locomotiva Rui Barbosa do que no vagão Monteiro Lobato.

Não se tem notícia que Rui Barbosa, alvo dos versos, tenha seriamente se incomodado com Catulo. Pelo jeito não, ou o jurista, em 1921, não teria classificado o artista como um “maravilhoso poeta, cujos versos de um encanto irresistível, são o mais belo documento da

vida e dos sertões brasileiros.” (COSTA, p. s/n.).

Logo depois de divulgada a *Resposta* de Catulo, quem se manifesta é Coelho Neto. A revista *Fon-Fon!* em sua edição de 17 de maio de 1919, informa que estaria próxima a entrada em cartaz da “*ópera-bufa Jeca Tatu*, da lavra do fecundo escritor Coelho Neto [...] de alto valor simbólico, na peça os três papéis são de Jeca Tatu, Politicoide e Nhô Brasil.”

A ópera-bufa, da qual não sobram vestígios, não foi, ao que tudo indica, encenada. Ou, certamente, teria merecido um registro de Monteiro Lobato, que, primeiro, acompanhou a carreira de Coelho Neto, e, depois, meados dos anos de 1920, dele pessoalmente se aproximou. Lobato acreditava que o escritor tendia a abusar dos adjetivos e, por isso, em uma inusitada categorização literária – “Kipling é o estilo *White Label*” – classificou Coelho como um “capilé com Grécia, bebido em ânfora com cabaça” enquanto “Alencar é capilé com Água Florida, bebida em copo de leite.” (LOBATO, 2010, p. 414).

Ainda no campo da produção artística, outro indício da rápida ascensão da popularidade do Jeca após o discurso de Rui Barbosa, é a música intitulada *Jeca Tatu*, do paraense José Agostinho da Fonseca, que inscreveu o maxixe, sem letra, em um concurso realizado no final do primeiro semestre de 1919.

O Malho, que promoveu a disputa, anunciou os resultados em agosto, tendo *Jeca Tatu*, a música, alcançado um modesto terceiro lugar em uma das categorias do certame.

Figura 13 - A música Jeca Tatu



Fonte: Revista *O Malho* – 21/01/1920

Uma segunda frente que prematuramente contribuiu para a fixação do vocábulo Jeca como sinônimo de caboclo, foi a formada pelos caricaturistas que ocorreu simultaneamente àquela das manifestações artísticas, na forma de poesias, crônicas e músicas.

Monteiro Lobato escreveu, em 1915, o ensaio *A Caricatura no Brasil*, veiculado no jornal *O Estado de S. Paulo* e depois reproduzido no seu livro *Ideias do Jeca Tatu*. Antes disso, em 1909, oculto pelo pseudônimo Helio Bruma, esboçou uma frustrada carreira na área ao enviar, e publicar, duas caricaturas suas para a revista *Fon-fon*, uma delas reproduzida a seguir:

Figura 14- Lobato caricaturista



Fonte: Revista *Fon-fon!* – 11/09/1909

Quando se dispôs a estudar a história da caricatura, Monteiro Lobato classificou a forma gráfica como uma “velha maldade” e traçou uma larga panorâmica, começando na Grécia de Sócrates. Depois de avançar no tempo, passou, rapidamente, por dois personagens fundamentais: o ianque Tio Sam e o inglês John Bull. A narrativa foi em muito ampliada por Herman Lima, autor, em 1963, de uma caudalosa *Historia da Caricatura no Brasil*, com mais de 1.700 páginas, e até hoje principal referência bibliográfica sobre o assunto.

Lima, que cita o ensaio de Lobato como referência bibliográfica, define a caricatura como a “arte de caracterizar” e usa os mesmos tipos para dramatizar o poder de representação de imagens caricatas. Embora mundialmente reconhecidos já no final do século 19, foi durante a Primeira Grande Guerra que o esbelto Tio Sam – “com suas calças de listas, colete estrelado, casaco azul e chapéu de chaminé” – e o baixotinho John Bull – “atarracado, pançudo e muito bem nutrido” – se transformaram em símbolos nacionais dos EUA e da Inglaterra. (LIMA, p. 9).

Figura 15 - Tio Sam e John Bull



Fonte: Imagens recolhidas na Internet

Herman Lima, reafirmando uma interpretação corrente, entende que Tio Sam e John Bull são representações positivas de seus países e considera como um ponto negativo os tipos caricaturais criados pelos artistas brasileiros que caminharam em direção inversa. (Ibid., p. 27).

Monteiro Lobato, que, ao que tudo sugere, não compartilhava do mesmo juízo valorativo, registra o primeiro destes tipos no prólogo do *Saci-Pererê – Resultado de um inquérito*. Mais precisamente no trecho em que comenta o período próximo da Proclamação da República, Lobato escreveu: “Era até ali o Brasil um índio de tanga, como o figuravam os caricaturistas de antanho.” (LOBATO, 2008, p. 370).

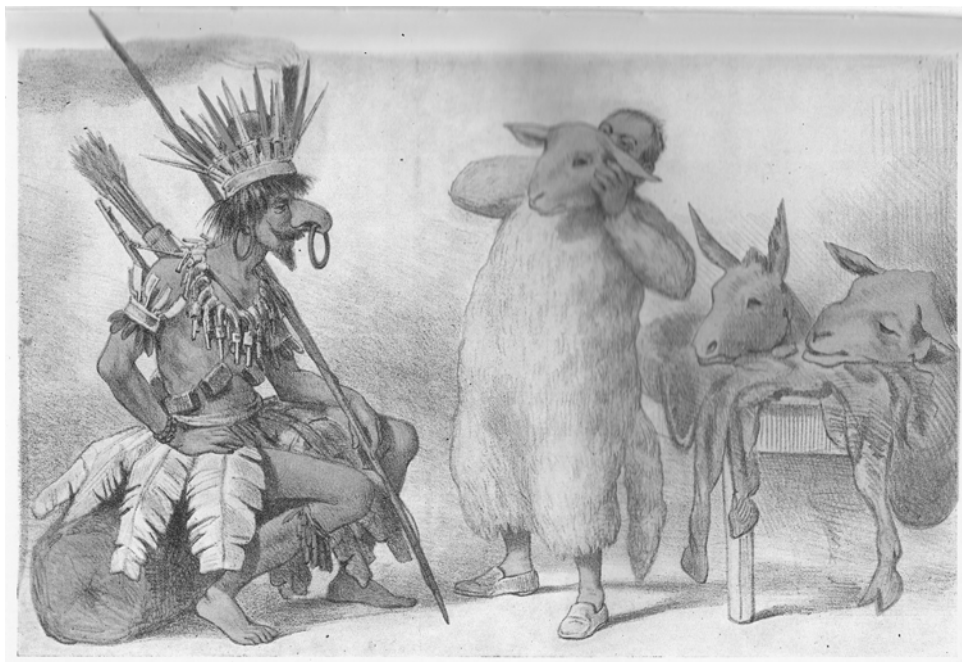
Uma consulta ao livro de Lima ou a arquivos de jornais e revistas confirma que, de fato, o “índio de tanga” era, na época, uma representação comum, tanto do Brasil como dos brasileiros. Um dos ilustradores que se valia sistematicamente desta imagem era Angelo Agostini, o artista italiano que tardiamente, “em meados de Pedro II, trouxe as sementes da caricatura para germinar aqui.” (Ibid., p.34). Muitos deles publicados na quinzenal *Revista Ilustrada*, os desenhos de Agostini, centralizados no índio, eram ácidos e mordazes comentários visuais aos momentâneos acontecimentos políticos.

Figura 16 - A Igreja e o Estado, por Angelo Agostini – Segundo Reinado



Fonte: *Revista Ilustrada* – 21/06/1876

Figura 17 - O carnaval de D. Quixote, por Angelo Agostini – na República



Fonte: Revista *D.Quixote* – 15/02/1895

Em paralelo à consolidação da República, o “índio de tanga”, sem desaparecer completamente, vai perdendo espaço para uma nova representação do povo ou da opinião pública brasileira. Com traços diferentes porque desenhado por diversos artistas (J.Carlos, era um deles), o tipo caricatural que substituiu o índio era recorrentemente, apesar de nem sempre, apresentado como um homem magro, esquelético, quase maltrapilho. Frequentemente vítima da ação de governantes, políticos e instituições públicas ou privadas, o personagem era batizado por seus criadores com diversos nomes, sempre óbvias e claras alusões não a uma pessoa em particular, mas ao conjunto ou uma parcela da população brasileira. Zé Povinho, Zé Povo, Zé Pagante, Povinho e Zé eram alguns dos designativos usuais. (LIMA, p. 1346).

Figura 18 - Zé Povinho



Fonte: Revista *A Carreta*

Figura 19 – Zé Povo

Estatua equestre



Fonte: Revista *A Carreta*

Figura 20 – Personagem sem nome



Fonte: *O Parafuso* – (11/08/1917)

Figura 21 – Zé



Fonte: *Fon-Fon!* – (17/07/1909)

Monteiro Lobato e Herman Lima mencionaram, em seus textos, Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905), ceramista, ilustrador e caricaturista português.

Pinheiro chegou a viver no Brasil entre setembro de 1875 e março de 1879, inicialmente substituindo Angelo Agostini na revista *O Mosquito* e depois fundando, sucessivamente, dois periódicos de breve sobrevivência, *O Psit!!!* e *O Besouro*. (LIMA, p. 881 - 899).

Em 12 de junho de 1875, pouco de três meses antes de chegar ao Brasil, Bordalo Pinheiro criou a figura do Zé Povinho nas páginas de um jornal de Lisboa: *A Lanterna Mágica*. Depois de sua estada no Brasil, o artista volta a Portugal e, em 1882, retoma o personagem. Em função do grande sucesso, Zé Povinho ganha vida independente e passa a ser usado por desenhistas de outros jornais por todo o país. (MOURA; BOTELHO, 2017, p. 7).

Herman Lima, no seu livro de história da caricatura, dedica quase vinte páginas para delinear o perfil de Rafael Bordalo, reverenciado como “um dos grandes caricaturistas universais do passado”. Curiosamente, Zé Povinho, uma das mais importantes criações do artista e ícone de Portugal, não merece a devida atenção. O ensaísta admite que o personagem, sequer lembrado por Lobato, era “afamado” e o descreve com precisão: “ria baboso e feliz, com todos os dentes cariados, mãos nos bolsos vazios e barbinha passa-piolho, ao lado da indefectível albarda (sela grosseira, grifo nosso), que é o seu brasão na heráldica do caricaturista.” (LIMA, p. 898).

Quer pela contemporaneidade, quer pela coincidência de nome, quer pela depreciativa caracterização física; o que Herman Lima não assinala é que o Zé Povinho inspirou, certamente, os ilustradores brasileiros das duas primeiras décadas do século passado.

Figura 22 – Zé Povinho de Rafael Bordalo Pinheiro



Fonte: site largodoscereios.wordpress.com

Com a instalação da República, ganha vigor o debate ao redor da identidade nacional, que já vinha desde D.Pedro II. Em decorrência, a discussão se estendeu por diferentes campos da produção artística, um deles o da caricatura.

Nos primeiros meses de 1908, o deputado Deodato Maia propunha, no Parlamento, a criação de um símbolo humano para representar a nação e dirige uma carta ao Dr. Mario Bhering, proprietário da revista *Fon-Fon!*. O redator da nota publicada no veículo (edição de

22/02/1908) informa que o deputado “arremete contra o caboclo, diz que um povo culto como o nosso deve ter uma representação única e positiva, lembra Tio Sam e John Bull e pede que a Fon-Fon! abra um concurso para escolher um novo símbolo”.

Na mesma nota o redator lembra que, “muito antes”, o artista Calisto (depois K.Lixto), colaborador da revista, já tinha tido a mesma ideia, com argumentos assemelhados aos de Deodato, só que em linguagem bélica: “Não devemos mais atirar em meio de outras nações vestidos como o nosso botocudo envergonhado e nu tendo em mão o arco ou tacaie, enquanto os circunstantes se apresentam com Schmit and Wesson ou canhão tiro rápido.”

Dois outros ilustradores resolveram participar da discussão. Um deles, J. Carlos, avançou na discussão, sugerindo e desenhando um adolescente com traços de um guarani, só que, segundo seu criador, “não de tanga e cocar, mas vestido civilizadamente.” O personagem seria uma síntese alegórica, um tanto carnavalesca, do Brasil: chapéu enfeitado com duas penas verde e amarelo, blusa azul bordada com um cruzeiro do sul e, para emendar, botas altas e calça bombacha.

O outro ilustrador, Raul Pederneiras, não concordou com J. Carlos e defendeu a manutenção do índio de Angelo Agostini, nessa altura já meio em desuso, mas, segundo ele, “o molde brasileiro por excelência”. O debate não avançou e o próprio J. Carlos retoma, pouco depois, o seu sofrido Zé Povo. (LIMA, p. 27).

Figura 23 – Sugestão de J. Carlos



Fonte: Fon-Fon! (22/02/1918)

Fon-Fon! acabou não lançando o tal concurso para escolha de símbolo humano para o Brasil, mas, alguns anos depois, em 1921, a ideia é retomada pelo jornal *A Noite*. Mesmo com a oferta de um prêmio de dois contos de réis para o vencedor, a iniciativa novamente não funcionou e foi definitivamente sepultada. (ibid., p. 27, 28).

Como admite, em tom de lamento, Herman Lima, o tiro que matou a iniciativa havia sido disparado, na verdade, dois anos antes por Rui Barbosa:

Os anos correram e não temos ainda o nosso símbolo de povo e nação, não sendo demais lembrar que, em 1918, quando Monteiro Lobato lançou os *Urupês*, consagrados de um dia para outro em todo o Brasil, mercê principalmente duma apóstrofe de Rui Barbosa, passamos a ver-nos representados, por muito tempo, nada menos do que pela figura do Jeca Tatu. (Ibid., p. 27, 28)

Utilizada no texto de Lima, a palavra *apóstrofe* se relaciona com indagação: recurso pelo qual o orador ou escritor, no seu discurso, se dirige a alguém ou alguma coisa perguntando ou pedindo explicação. (BORBA, 2004, p. 97)

Rui Barbosa, como vimos, afirma que o Jeca Tatu de Monteiro Lobato era a síntese da concepção que os dirigentes tem de nossa nacionalidade, mas que não éramos assim. E quem somos nós? O que é o Brasil? O povo – foi esta a resposta do político à sua própria indagação, excluindo da sua definição aqueles que viam os brasileiros como o retrato do Jeca Tatu.

Os caricaturistas pensavam parecido e usavam, fazia tempo, seus desenhos para expressar a concordância. As caricaturas mostravam que o Brasil era o resultado da má articulação entre a sua população e a classe que conduzia o destinos do país. Sua elite, digamos assim. Justamente aqueles que, de acordo com Rui Barbosa, habitavam o Brasil, dirigiam o país, mas não compunham seu povo.

Da maneira como interpretamos, para os caricaturistas era a relação injusta entre governantes e governados que impedia o Brasil de ter propriamente um povo e era no uso da palavra que eles discordavam de Rui Barbosa.

O que o Brasil tinha, há tempos, era uma reunião de “índios de tanga”, “zé povinhos”, “povinhos”, “zés”. Todos vítimas da ação perversa de “ratazanas, sanguessugas e mercadores do parlamento.”

Isso éramos nós. Isso era o Brasil.

Os caricaturistas, paralelamente, vinham dramatizando, através de seus personagens, uma postura passiva da população, inerte diante de abusos. Bordalo Pinheiro bem definiu o perfil do seu Zé Povinho, o que se aplicaria aos nossos: “paciente, crédulo, indiferente, desconfiado; o Zé Povinho olha para um lado e para o outro e ... fica como sempre ... na mesma”.

O político de oposição pregava, porque necessitava, de um movimento do eleitorado. Rui Barbosa só venceria as eleições se a população, o povo, rompesse com sua apatia. É o que ele parece propor neste trecho do discurso em que as suas palavras soam demasiadas e exageradas:

(Os brasileiros) São as células ativas da vida nacional. É a multidão que não adula, não teme, não corre, não recua, não deserta, não se vende. Não é a massa inconsciente, que oscila da servidão à desordem, mas a coesão orgânica das unidades pensantes, o oceano das consciências, a mole das vagas humanas, onde a Providência acumula reservas inesgotáveis de calor, de força e de luz para a renovação das nossas energias. É o povo, em um desses movimentos seus, em que se descobre toda a sua majestade. (BARBOSA, p. 371).

Rui Barbosa não convenceu o eleitorado, não rompeu a apatia e perdeu a eleições.

Sensibilizou, porém, os caricaturistas. O político, no seu pronunciamento, repetiu 15 vezes o vocábulo *povo*. Usou apenas 5 vezes uma outra palavra, *Jeca*. Só que esta parecia soar, ao mesmo tempo, como nova, sugestiva e representativa.

Zé Povinho, Zé Povo, Zé Pagante, Povinho, Zé. Todos ganharam um novo nome, depois do discurso de Rui Barbosa. Todos passaram a ser chamados, quase que imediatamente, de Jeca.

Nos vários traços de vários ilustradores, um Jeca é diferente do outro Jeca, mas tem características em comum: o jeito e os trajes de um caipira, a barba rala, os pés quase descalços, a roupa remendada, o chapéu de palha. Se não todos estes traços, pelo menos dois ou mais deles.

Nisso os Jecas dos caricaturista lembram o Jeca de *Urupês*. Mas não são o mesmo. Antes de tudo porque estes artistas, diferentemente de Catulo da Paixão Cearense, não falavam em nome dos caboclos. Seu público era o formado por leitores de títulos como *Careta*, *Fon-Fon!*, *Revista Ilustrada*, *Paratodos*. Pessoas urbanas, residentes em cidades como Rio de Janeiro e São Paulo e que compunham, em boa parte, uma classe média que começava a ganhar corpo. Gente, enfim, que poderia estar presente no Teatro Lírico para assistir o discurso de Rui Barbosa.

Os nominados como Jeca pelos caricaturistas se vestiam como caipiras – era o que os diferenciava dos seus dirigentes, nunca deste modo trajados – mas habitavam as cidades. Nas caricaturas, os poderosos eram representados como poderosos e não como Jecas. Os caricaturistas, como Rui Barbosa, sabiam que, no Brasil, somos muitos e muitos Jecas. Mas, não somos todos Jecas.

Se os sertanejos, como justamente argumentava Catulo, já não eram como os descrevia Monteiro Lobato; eles, os dos caricaturista, menos ainda. Não tão pobres, não tão feios, não tão sornos, não a vegetar de cócoras, não tão desprovidos de mobiliário cerebral. Sabiam que precisam de muitas coisas, de sanitarismo inclusive, mas não apenas disso.

O Jeca de Catulo da Paixão Cearense foi interpretado com a intermediação de Rui Barbosa, assim como o de alguns caricaturistas. Mas não todos. A inspiração de uma caricatura do Jeca, em um jogo de leituras sucessivas, pode ter vindo de outra caricatura do Jeca.

A origem e o desenvolvimento compartilhado do Jeca caricatural não são incomuns. Com Tio Sam e John Bull já havia sido assim e os traços do Zé Povinho de Bordalo, apesar da autoria claramente estabelecida, também conviveram com os de outros caricaturistas. (MOURA; BOTELHO, p. 15).

Além da velocidade, a mesma que detectamos nas representações até aqui examinadas, o que surpreende é a simultaneidade da adoção do Jeca como um tipo caricatural padrão.

Estamos em 1919. Na segunda quinzena de março, Rui Barbosa discursa no Teatro Lírico. Em sua edição de julho, a segunda da gestão Monteiro Lobato, a *Revista do Brasil*, reproduz uma caricatura publicada na revista *D. Quixote*, do Rio de Janeiro. De autoria do artista Seth, a novidade da ilustração não é Rui Barbosa – talvez a personalidade mais caricaturada da época. O dado novo é, Jeca Tatu, o outro personagem em cena e segura justificativa da reprodução. Como o desenho não está datado e na impossibilidade de acessar os exemplares de *D. Quixote* deste ano, é certo que a caricatura foi publicada entre abril e junho de 1919, mas a data precisa permanece indefinida, embora pareça posterior a abril quando foram realizadas as eleições.

Natural de Macaé, Seth (1891/1949) é o nome artístico de Álvaro Martins, cartunista e ilustrador que trabalhou em veículos como *O Gato*, *A Noite*, *Fon-Fon!*, *Seleta* e *D. Quixote*, período sob direção de Bastos Tigre. (LIMA, p. 1330 -1343)

Figura 24 – Jeca Tatu e Rui Barbosa



Fonte: *Revista do Brasil* – Julho de 1919

No seu ensaio sobre caricatura, Monteiro Lobato notou que a falência era um destino comum da maioria dos periódicos humorísticos no início do século 20. Uma exceção era *O Malho*, que “vingou e prosperou” porque soube “fazer-se profundamente popular”. Era para esta revista que “traziam os seus tostões todos os guarda-freios da central, todos os chefes de

linha, todos os estivadores, carroceiros, motoristas ou porteiros ligados a algum paredro pelo fio do voto.” (LOBATO, 2008, p. 37).

Um dos beneficiários de tamanha popularidade foi o Jeca, na medida em que, entre os três veículos que pesquisamos na *Hemeroteca da Biblioteca Nacional*, foi ele, *O Malho*, o que mais prematura e intensamente promoveu o personagem na sua versão caricaturada.

A revista que, em abril de 1919, lamentava o sumiço do Manequinho e registrava o impacto da súbita ascensão do tipo criado pelo “escritor de S. Paulo”, resolveu ilustrar a capa de sua edição de 7 de junho com dois veteranos, Tio Sam e John Bull, e com aquele novato, o Jeca.

O ilustrador era J. Carlos, que Lobato já havia posicionado como o artista que igualou a caricatura do Brasil à dos “países cultos” (Ibid., p. 38) e que para José Lins do Rego, anos mais tarde, equivaleria a Villa-Lobos na música e, a Machado de Assis na literatura. (CORRÊA DO LAGO, p.74).

Figura 25— Jeca Tatu estreia em *O Malho*



Fonte: *O Malho* (07/06/1919)

Depois de mais algumas citações nominais em 1919, como a da música Jeca Tatu, o personagem ganha fôlego e, em 1920, aparece quarenta vezes nas diferentes edições de *O*

Malho, em algumas delas mais de uma vez. Do total de aparições, 10 foram em menções de texto; 26 em ilustrações nas páginas internas e 4 na capa.

J. Carlos continua a desenhar o Jeca, embora em versão diferente da primeira, e agora ganha a companhia de outros ilustradores como Storni – que irá, com o tempo, consolidar a sua versão do Jeca – Leo (Leônidas Freire) e Nelson, de quem não localizamos referências biográficas.

Figura 26 – Jeca de J. Carlos em *O Malho*



Fonte: *O Malho* (09/06/1920)

Figura 27 – Jeca de Leo em *O Malho*



Fonte: *O Malho* (25/12/1920)

Figura 28 – Jeca de Storni em *O Malho*



Fonte: *O Malho* (22/05/1920)

A *Careta*, segunda revista consultada no acervo da Hemeroteca Digital, em crônicas, faz citações apenas nominais ao Jeca Tatu em duas de suas edições de maio de 1919. Em agosto, Jeca Tatu é pela primeira vez ilustrado na revista, mas em uma caracterização que não é a do caipira; até que, em março de 1920, J. Carlos, em atuação profissional paralela, desenha o personagem em formatos próximos aos que vinha desenhando em *O Malho*, mas não exatamente iguais.

Em uma das suas duas caricaturas publicadas na *Careta*, em uma situação difícil de ser compreendida hoje, o Tio Sam, vestido como enfermeiro, contracena com o Jeca que, desconfiado, imagina estar sendo vítima de uma sangria.

Menos de um mês depois, 3 de abril de 1920, em uma aparente sequência da situação anterior, e na capa da revista, a primeira que a *Careta* dedica ao Jeca, o personagem, nos traços de J. Carlos, enfrenta de novo Tio Sam.

Figura 29 – O Jeca de J. Carlos em caricatura de página interna



Fonte: *Caretta* (06/03/1920)

Figura 30 – A primeira capa do Jeca na *Caretta*



Fonte: *Caretta* (03/04/1920)

Fon-Fon, última das três revistas diretamente pesquisadas na Hemeroteca, além das menções textuais que lembramos um pouco antes, publica em duas de suas edições de abril e maio de 1920, caricaturas do Jeca assinadas por Seth.

O ilustrador, como J. Carlos, retrata o seu Jeca de forma ligeiramente diferente nas três versões, estas duas publicadas em *Fon-Fon* e, em *D. Quixote* perto de um ano antes.

Figura 31– Jeca Tatu de Seth na *Fon-Fon*!



Questões inter-estadaoes.
Jéca Tatú contra Jéca Tatú...



Pelo interior.
Jéca — Se o tá recenseamento vié, nós
atiremo.

Fonte: *Fon-Fon*! (17/04/1920 e 08/05/1920)

1.3: A concepção de Jeca Tatuzinho (1919)

O cientista social Aluizio Alves Filho caracteriza o Jeca Tatu – “ou, simplesmente, o Jeca” – como uma “casca vazia”, ou seja, uma forma sem conteúdo definido, tantas foram as metamorfoses que o personagem sofreu no transcorrer do tempo. (ALVES FILHO, p. 93).

Esta imagem sugere outra, ao mesmo tempo, por negação e extensão. Não a de uma casca vazia, sem forma definida, mas de uma superposição de cascas que, justamente por se superporem, terminam por preencher um espaço e o espaço preenchido é, ele mesmo, uma forma.

Por este raciocínio, seria possível associar o Jeca com a imagem de uma cebola, ou a de uma estrutura folhada, ou de camadas, que vão se superpondo até ganhar uma forma que dá sentido ao conjunto. As distintas versões do Jeca, como as camadas de uma cebola, podem ser isoladas, mas compõem um mesmo conjunto e sem este conjunto, aí sim, são como que cascas vazias.

Descascada a cebola, não sobra um núcleo, uma semente. O bulbo é a semente.

Na transposição figurativa, o Jeca Tatu tem mais de uma semente ou núcleo interpretativo. Um deles, o principal é *Urupês*, que foi, ao mesmo tempo, gerando e se superpondo a núcleos interpretativos secundários, nem todos plenamente gestados por Monteiro Lobato: o dos sanitaristas, o de Rui Barbosa, o de Catulo da Paixão Cearense e os dos caricaturistas.

Como já vimos, muito antes da explosão do marketing pessoal, a expressão nem existia, o que só aconteceria 70 anos depois, Lobato, em 1918, surpreendentemente, não só já se percebe como uma marca – “a campanha pró-saneamento que fiz pelo *Estado*, popularizou muito a marca ‘Monteiro Lobato’ ” – como passa a impulsioná-la. Ou seja, tornar seu nome cada vez mais visível.

Talvez por isso, e também porque seria uma forma de tentar retomar o controle de seu personagem, em 1919, na efervescência da “jecologia”, Lobato propõe ao farmacêutico Candido Fontoura, fundador e sócio majoritário do *Instituto Medicamenta Fontoura & Serpe*, o lançamento de *Jeca Tatuzinho*, um folheto publicitário.

O envolvimento de Lobato com propaganda seria um desdobramento natural da sua atividade como publicista. Mas não só. A tentativa de aproximação de Lobato com grandes parcelas de leitores orientava não só o seu estilo, como muitas de suas ações. O escritor fracassou na sua primeira tentativa em se transformar em empresário do ramo editorial, mas não, seguramente, por alguma restrição ao negócio de livros. Ao contrário:

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. [...] O público - o respeitável público dos circos de cavalinhos - merece um pouco de atenção. Porque afinal de contas, Rangel, é o público que marcha com os cobres. (LOBATO, 2010, p. 450).

Por decorrência de sua pragmática visão dos negócios, Lobato utilizava a publicidade de forma intensiva. Assim, em 1918, três dias depois de lançar *Urupês*, já anunciava o livro no jornal *O Estado de S. Paulo* em paralelo à bem sucedida campanha para revigorar a combalida *Revista do Brasil* que acabara de assumir.

Lobato chegou, também, a atuar algumas vezes como roteirista ou redator publicitário e Edgard Cavalheiro reconhece esta faceta, ao fazer constar da biografia do escritor a nota de que ele “sempre fora um homem de propaganda, técnico em anúncios”. (CAVALHEIRO, 1955, p. 724).

No formato de história em quadrinhos, criou enredos para *O garimpeiro do rio das Garças*, da série de álbuns de figurinha do *Café Jardim*, exemplares que, depois de preenchidos, poderiam ser trocados por livros da coleção *Terramarear da Cia. Editora Nacional*, um dos seus empreendimentos comerciais. E era Lobato quem criava as peças promocionais de suas empresas (editoras e empresas de ferro e petróleo); redigia e revisava muitos dos anúncios do laboratório de Fontoura e outros esparsos como o da máquina de escrever *Royal*, os da *Salsaparilha do Laboratório The Ayer Co.* e os de pequenas empresas como uma casa lotérica. (Ibid., p. 725).

A afinidade com a propaganda levou, inclusive, Monteiro Lobato a cogitar abrir, na Argentina, uma agência de publicidade.

Acaba de fazer um ano que comprei a Revista do Brasil. (...) Entre as coisas futuras projetadas está uma seção argentina, para lançar coisas nossas, traduzidas, no mercado de língua espanhola, que é grande. Estamos

estudando a nossa associação com a Cooperativa Editorial Argentina e uma agência de publicidade. (LOBATO, 2010, p. 443).

Natural de Bragança Paulista, Candido Fontoura, por seu turno, era farmacêutico formado, em 1905, aos 20 anos, na primeira turma da *Faculdade de Farmácia de São Paulo*. Concluído o curso superior, Fontoura retornou à cidade natal para cuidar da farmácia que fazia parte dos bens de sua família. Em 1915, com o capital decorrente da venda do negócio, o farmacêutico estabeleceu-se, definitivamente, em São Paulo, e fundou o seu *Instituto Medicamenta*.

Candido Fontoura era um dos frequentadores da redação da Revista do Brasil e pode ter vindo daí o seus primeiros contatos com Monteiro Lobato.

Edgard Cavalheiro, a partir de informações de Leo Vaz, informa que a Revista era frequentada não apenas por jornalistas, mas também por homens de diferentes origens e profissões e dentre eles estavam:

Artur Neiva, Manequinho Lopes, Plinio Barreto, Felinto Lopes, Paulo Setúbal, Hilário Tácito, Raul de Freitas, Joaquim Correia, Indalécio Aguiar, Armando Rodrigues, Júlio Cesar da Silva, J. Wash Rodrigues, Ricardo Cipicchia, Voltolino, Cornélio Pires, Silvio Floreal, Amadeu Amaral, Simões Pinto, Gelásio Pimenta, Oswald de Andrade, Jairo de Gois, Mario Pinto Serva, Moacir Piza, René Thiollier, Pinheiro Júnior, Jacomine Define. (CAVALHEIRO, 1955, p. 708).

Ao contrário do que informam vários autores, inclusive seu biógrafo, para explicar o início da sua amizade com Monteiro Lobato, Candido Fontoura não era colaborador regular do jornal *O Estado de S. Paulo*. Pela pesquisa que realizamos nos arquivos digitais do veículo, o que encontramos foi um único texto de Fontoura, no formato de carta, publicado em 1916, no qual ele coloca sua opinião sobre a nova lei sanitária naquele momento em discussão na Câmara dos Deputados.

Candido Fontoura foi, isso sim, desde o começo de suas atividades como empresário, um anunciante regular do Estado e a publicidade parece outro instrumento de aproximação entre o escritor e o farmacêutico, mesmo porque, nos primeiros e mais difíceis tempos do laboratório, Lobato chegou não só a redigir, como ilustrar anúncios do Biotônico Fontoura, a pioneira marca da empresa.

Monteiro Lobato também acompanhou e orientou Fontoura no lançamento e sustentação do Almanaque do Biotônico Fontoura, depois simplesmente Almanaque Fontoura.

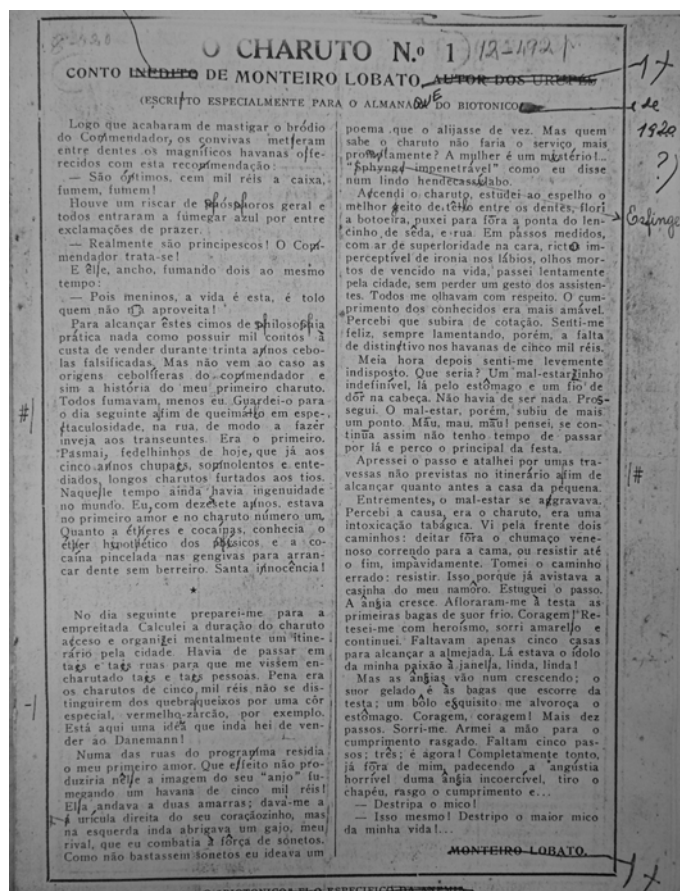
A edição de maio de 1985 do Almanaque foi dedicada a Candido Fontoura, que, se vivo, estaria completando 100 anos – o industrial nasceu no dia 14 de maio de 1885. Em um dos textos desta edição, O primeiro Almanaque, o redator informa que Candido Fontoura procurou Lobato com a ideia de lançar um almanaque e que o escritor, por gostar da iniciativa, aderiu ao projeto e ajudou o farmacêutico na pesquisa de assuntos e de ilustrações.

Na sequência, provavelmente indicou Leo Vaz, então um jovem iniciante, como redator do primeiro Almanaque, o de 1920, trabalho avulso que o jornalista realizou em paralelo ao seu emprego na Revista do Brasil.

Localizamos um único exemplar desta edição pioneira, na verdade uma cópia xerografada. O volume, com algumas anotações decorrentes de um trabalho de revisão, está arquivado na Biblioteca Monteiro Lobato (S. Paulo) e a presença de um exemplar com este tipo de interferência se justifica porque o seu acervo foi constituído através de doação de familiares do escritor.

O Almanaque Nº 1 traz um conto de Monteiro Lobato – Charuto Nº 1 – com acréscimos do revisor. Lobato tinha por hábito rever seus textos e modifica-los, mas não parece ser esse o caso – as revisões limitam-se a correções ortográficas (Lobato admitia que sua gramática era “de ouvido”), sem nenhuma interferência no conteúdo.

Figura 32 – O conto revisado de Lobato no primeiro *Almanaque do Biotonico*



Fonte: *Almanaque do Biotonico Fontoura* – edição de 1920

Provavelmente escrito em 1947 e publicado pelo *Instituto Medicamenta Fontoura* em 1949, um ano depois da morte do escritor (04/07/1948), Monteiro Lobato redigiu o *Conto Industrial* que “narra a beleza e o drama da história da criação do *Biotonico Fontoura*” e foi, nas simpáticas palavras de Lobato, “um presentinho que ele queria dar ao velho camarada Fontoura.” (LOBATO, 1949, p. 15).

O não-identificado redator do prefácio do *Conto Industrial* informa que alguns documentos inéditos foram acrescentados ao texto. Um deles, em fac-símile, foi legendado como um “desenho de Monteiro Lobato para o *Almanaque*”, sem especificar em qual edição, mas que agora constatamos ser a primeira. (Ibid., p. 11).

Figura 33 – Anúncio de Lobato no primeiro *Almanaque do Biotônico*



Fonte: *Almanaque do Biotônico Fontoura* – edição de 1920

Na sua terceira participação, Monteiro Lobato, aparece contracenando com o Jeca Tatu em uma ilustração de Otavio Prates. Em escancarado contraste visual, de terno e gravata e em pé, Lobato dirige palavras ao, de cócoras e descalço, “amigo Géca Tatú”. O publicista é visualmente caricaturado, mas o texto traz argumentos quase que literais da campanha pró-saneamento para concluir que o Jeca “só tem um remédio”, o Ankilostomina Fontoura.

Figura 34 – Ilustração com Jeca e Lobato



MONTEIRO LOBATO: — Está provado Gêca Tatú amigo, que tens no sangue e nas tripas um jardim zoologico da peor especie. E' essa bicharia que te faz papudo, feio, molengo e inerte. Só tens um remedio, a "ANKILOSTOMINA FONTOURA", verdadeiro especifico do amarellão.

Fonte: *Almanaque do Biotonico Fontoura* – edição de 1920

A quarta, última e mais relevante participação de Lobato foi a identificada, no *Conto Industrial*, como a “ideia e desenho de Monteiro Lobato para uma das primeiras edições do *Almanaque do Biotonico*”.

A ilustração, logicamente concebida em 1919 para ser publicada na edição de 1920 do *Almanaque*, é uma síntese gráfica do conteúdo futuro do folheto *Jeca Tatuzinho*. O centro da figura resume a situação inicial do Jeca e ao redor dela, em sentido horário, aparecem os quatro momentos decisivos do enredo, os assim chamados “prodígios do Biotonico”. Três deles, se referem à intervenção dos médicos: “a consulta”, “o diagnóstico” e “o tratamento” e o quarto, ao depois, “o resultado”.

Figura 35 – Síntese da concepção original de *Jeca Tatuzinho*

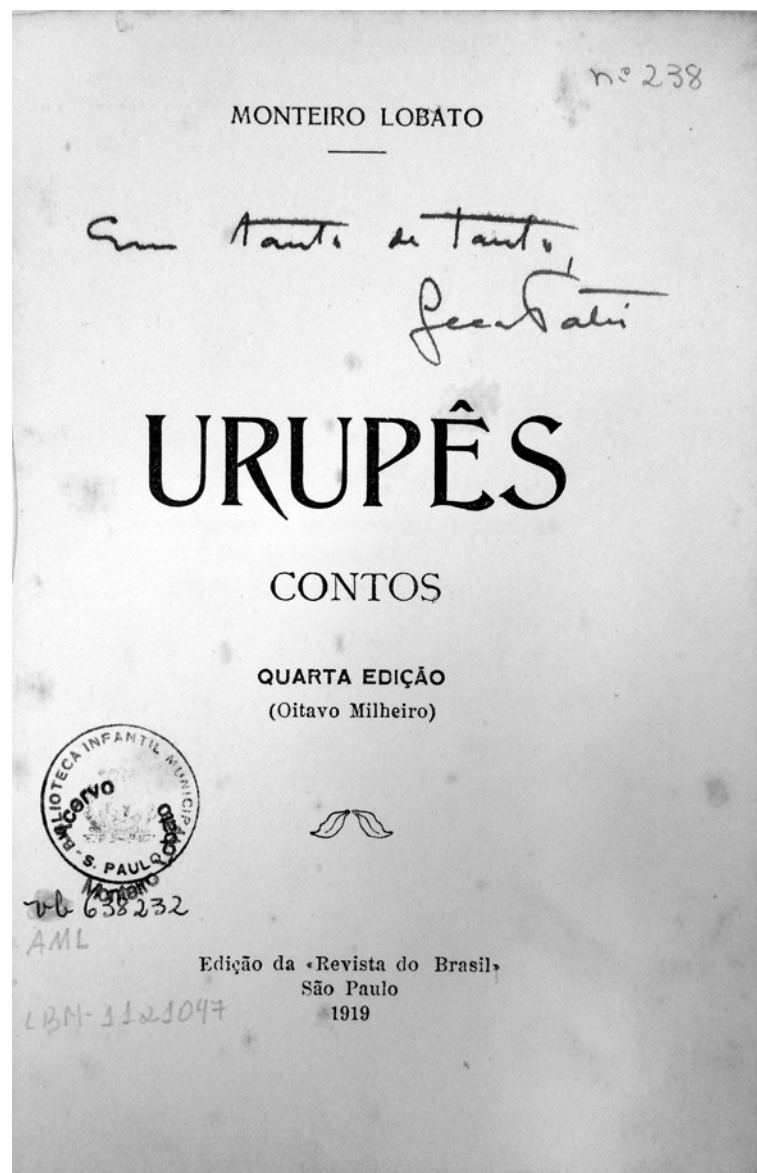


Fonte: *Almanaque do Biotonico Fontoura* – edição de 1920

No centro da figura, logo abaixo da grotesca representação de um, semianimal ou semi-humano, homem-tatu, o personagem central de *Jeca Tatuzinho* é grafado com **G** e a particularidade é um reforço na datação. Em 1914, nas primeiras vezes em que Monteiro Lobato se referiu ao futuro personagem – artigos *Velha Praga* e *Urupês* – a grafia era Géca (e não Jéca) e ela assim permaneceu no livro *Urupês* até a sua sétima edição, publicada em 1921.

Em um exemplar da quarta edição (1919), de *Urupês* disponível na *Biblioteca Monteiro Lobato* aparece, inclusive, uma imaginária dedicatória do Geca Tatu escrita com a caligrafia do escritor.

Figura 36 – Exemplar autografado por Jeca Tatu



Fonte: Reprodução de exemplar da Biblioteca Monteiro Lobato

No livro *Ideias de Jeca Tatu*, o procedimento foi o mesmo. Na primeira edição (1919), a grafia é a original. Na versão seguinte, de 1920, também pela *Editora Revista do Brasil*, o título e o texto incorporam a grafia que iria se estabelecer como definitiva: **Jeca Tatu**.

Figura 37 – Capas das edições com G (1919) e J (1920)



Fonte: Reprodução de exemplar da Biblioteca Monteiro Lobato

Outros conteúdos da primeira edição do *Almanaque*, de 1920, contribuem, de um lado, para situar o papel e os interesses de Candido Fontoura no feixe de interesses que alicerçou a campanha pró-saneamento de Monteiro Lobato. São indicativos, de outro, do ordenamento social que regia o ideário sanitaria ou higienista ou eugenista.

No topo da última página da publicação, um anúncio do Ankilostomina Fontoura preenche um espaço visualmente importante da seção de cartas. A peça publicitária, muitas vezes repetidas depois em diferentes veículos, é dirigida, como de resto todo o *Almanaque*, não ao potencial doente, vítima do amarelão, e sim a uma terceira pessoa, por suposto, seu patrão. O apelo do título, condizente com a ilustração, é direto: “O trabalhador, já sem forças e muito triste, volta para o trabalho” e o texto é desenvolvido na terceira pessoa “Seu intestino, ele não vê, está cheio de vermes [...] Ele passará seu mal à sua família [...]”. Depois da esperada exposição de benefícios do Ankilostomina, o lembrete final em negrito, se alinha com os objetivos campanhistas: “Atenção: informamos como se evita e trata o AMARELÃO e damos grátis a quem nos escrever”.

Das cartas publicadas abaixo e ao lado do anúncio, uma delas foi remetida pelo *Instituto Agrícola Brasileiro*. O vice-presidente que assina a correspondência, após declarar que a instituição estava “empenhada no saneamento do interior”, teve o cuidado de anexar um

curioso e esclarecedor atestado. No texto, o que se atesta é que um “doente do amarellão em estágio avançadíssimo e rebelde ao tratamento” foi curado de seus males depois de tratado com três vidros de Ankilostomina Fontoura.

Com as respectivas firmas reconhecidas, o documento tem dois subscritores – um, assim mesmo em imponentes letras maiúsculas e minúsculas, é o Presidente da *Conferência de São José da Sociedade São Vicente de Caçapava*. O outro, em caixa baixa, é o doente, identificado como “o pobre adotado” que, nestes termos colocados, não teria credibilidade suficiente para narrar sozinho a sua própria experiência de cura.

As últimas cartas reproduzidas na página são a dos Drs. Belisario Pena e Jesuíno Maciel. Os dois depoentes registram que visitaram – não se sabe se juntos ou separados – a fábrica dos srs. *Fontoura, Serpe & C.* e atestam, nas palavras de Pena, “os escrúpulos com que são manipulados os diferentes preparados da sua especialidade”.

Figura 38 – Página de cartas do *Almanaque do Biotônico* de 1920

The image shows a page from the 1920 *Almanaque do Biotônico* Fontoura. The top half is an advertisement for **AMARELLÃO ou OPILAÇÃO**, a medicine for **Ankilostomina FONTOURA**. It includes a drawing of a man in distress and text describing the symptoms and the effectiveness of the medicine. Below the advertisement, there are several letters and notices. On the left, a letter from the **INSTITUTO AGRÍCOLA BRAZILEIRO** is dated 11/10/19. In the center, there are notices about the **Conferência de São José da Sociedade São Vicente de Caçapava** and a list of assigned members. On the right, there are two letters from doctors, **Dr. Belisario Pena** and **Dr. Jesuíno Maciel**, both dated 11/10/19. The page is filled with text in various fonts and sizes, typical of early 20th-century printed matter.

Fonte: Almanaque do Biotônico Fontoura – edição de 1920

Ainda instalado na Vila Mariana, o *Instituto Medicamenta*, em 1919, estava em um período de crescimento, mas ainda era de dimensões modestas. Talvez por isso, Belisario Pena e Jesuino Maciel elogiam a gestão técnica das instalações da empresa, sem comentar o seu tamanho.

Candido Fontoura reconheceu esta condição, alguns anos mais tarde, em outubro de 1926, quando publicou, no *O Estado de S. Paulo*, um anúncio para enaltecer o seu laboratório, com o título: “*Instituto Medicamenta*. Um Estabelecimento Modelar. Palavras autorizadas que honram S. Paulo”.

As palavras teriam “autoridade” porque reproduzidas de artigo publicado no mês anterior na “*Ciência Médica*, uma prestigiosa revista de medicina fundada há cinco anos no Rio de Janeiro pelos drs. Artur Neiva, Olympio da Fonseca Filho e Cesar Pinto”. Feita a introdução, o artigo, agora transformado em informe publicitário, passa a historiar as atividades do *Instituto*, com ênfase no trabalho de Candido Fontoura.

No relato da instalação, em 1915, através do Biotônico, do laboratório em São Paulo, o texto do anúncio, sem precisar datas, destaca que:

“O novo meio pareceu bastante hostil a Candido Fontoura. Sua primeira tentativa, ao lançar o preparado *Cloroantisepticum* não foi coroada de êxito. Apesar dos prejuízos materiais, o farmacêutico persistiu na luta e o destino, pelas mãos de um amigo, aproximou-o da cativante pessoa de Guilherme Alvaro, então diretor do Serviço Sanitário. Deu-lhe o ilustre higienista a incumbência da preparação de Naphthol-beta para a campanha contra o amarelo. Nascia assim o Ankilostomina Fontoura, que se tornou logo um valioso produto de largo emprego em todo o país.”

Guilherme Alvaro, médico especializado em tracoma, era quem de fato dirigia o *Serviço Sanitário* na gestão de Emilio Ribas. A encomenda a Fontoura teria ocorrido, supomos, em um período não muito distante de 1918, quando Guilherme Alvaro, sem se afastar do *Serviço*, foi substituído, na Direção Geral, por Artur Neiva.

Como Candido Fontoura fez questão de propagar, a providencial interferência do Governo do Estado foi decisiva nos negócios e o seu *Instituto Medicamenta* cresceu muito a partir daí: “das acanhadas instalações na Vila Mariana” o laboratório mudou-se para prédio próprio no Brás, muito maior, e em vias de ser duplicado para comportar a rápida ascensão – “de um só produto a empresa contava hoje (1926) com mais de 1.600 preparações”.

Não é pouca coisa. De acordo com análise de Gabriel Kenzo, que coletou e organizou dados estatísticos sobre a indústria farmacêutica brasileira, em 1930, a “Fontoura & Serpe seria na realidade a principal empresa nacional quando se trata estritamente de especialidades farmacêuticas”. O *Instituto Medicamenta* contava, na ocasião, com 62 funcionários, o que a distanciava das concorrentes, ainda unidades de manipulação por prescrição, que trabalhavam com poucos empregados. Deste modo, as maiores empresas de São Paulo, depois do laboratório de Fontoura eram a Paulista de Biologia e a Phenix, como 9 e 8 funcionários, respectivamente. (KENZO, p. 62).

Figura 39 – Montagem do título com a foto que ilustra o anúncio



Fonte: *O Estado de S. Paulo* (16/10/1926)

É fato que, para se aproximar do *Serviço Sanitário*, Candido Fontoura contou com o destino e com um amigo que não nomeou. É fato que o movimento sanitarista era sustentado por uma influente e diversificada cadeia de interesses. É fato também que Monteiro Lobato, Artur Neiva e Belisario Pena articulavam parte desta cadeia. Um dos três pode ser o amigo oculto de Fontoura. Ou poderia ter sido alguns dos inúmeros outros companheiros, dentre eles muitos médicos, que frequentavam a *Revista do Brasil*. Por que não?

Monteiro Lobato era suficientemente próximo, tanto de Candido Fontoura como da comunidade que apoiava as ações sanitaristas e, de algum modo, deve ter participado das articulações.

Joyce Campos, filha de Martha, a primogênita de Monteiro Lobato, e do ilustrador J. U. Campos; convivia bastante com o avô materno, a quem chamava de Juca. No livro “Juca e Joyce”, a neta de Lobato, em depoimento a Marcia Camargos, narra uma série de casos vividos com o avô e a avó Purezinha e um pequeno capítulo tem Fontoura e seu Biotônico, como tema.

Nele, Joyce revela que o industrial enviava “caixas e caixas” de Biotônico para a casa de Lobato. Depois de transferidos, pela avó, para uma “garrafa de cristal linda”, o fortificante era “servido para as visitas como se fosse aperitivo e ninguém desconfiava”. Joyce também conta que “o Fontoura enviava presentes para mim o tempo todo” – caixinha de música, um Pinóquio, “um ovo de Páscoa gigante para a avó e cesto de galinhas com muitos ovinhos para ela” – e que, por isso, “achava o uma maravilha”. Relembra que ele “vivía fazendo almoços e convidava um montão de gente, intelectuais e artistas para homenagear meu avô”. Fontoura, porém, “ia muito pouco à casa dos meus avós, só em ocasiões especiais porque via Juca no escritório ou no laboratório.” (CAMARGOS, 2007, p. 105).

As palavras de Joyce parecem consistentes com uma das afirmações de Edgard Cavalheiro sobre a personalidade de Monteiro Lobato – a de que ele era muito reservado nas questões pessoais. Tinha amigos, mas não propriamente íntimos. Mesmo Artur Neiva, quer nas corriqueiras trocas de correspondência, quer nas referências em textos e artigos, foi sempre tratado como Dr. Neiva ou Dr. Artur Neiva.

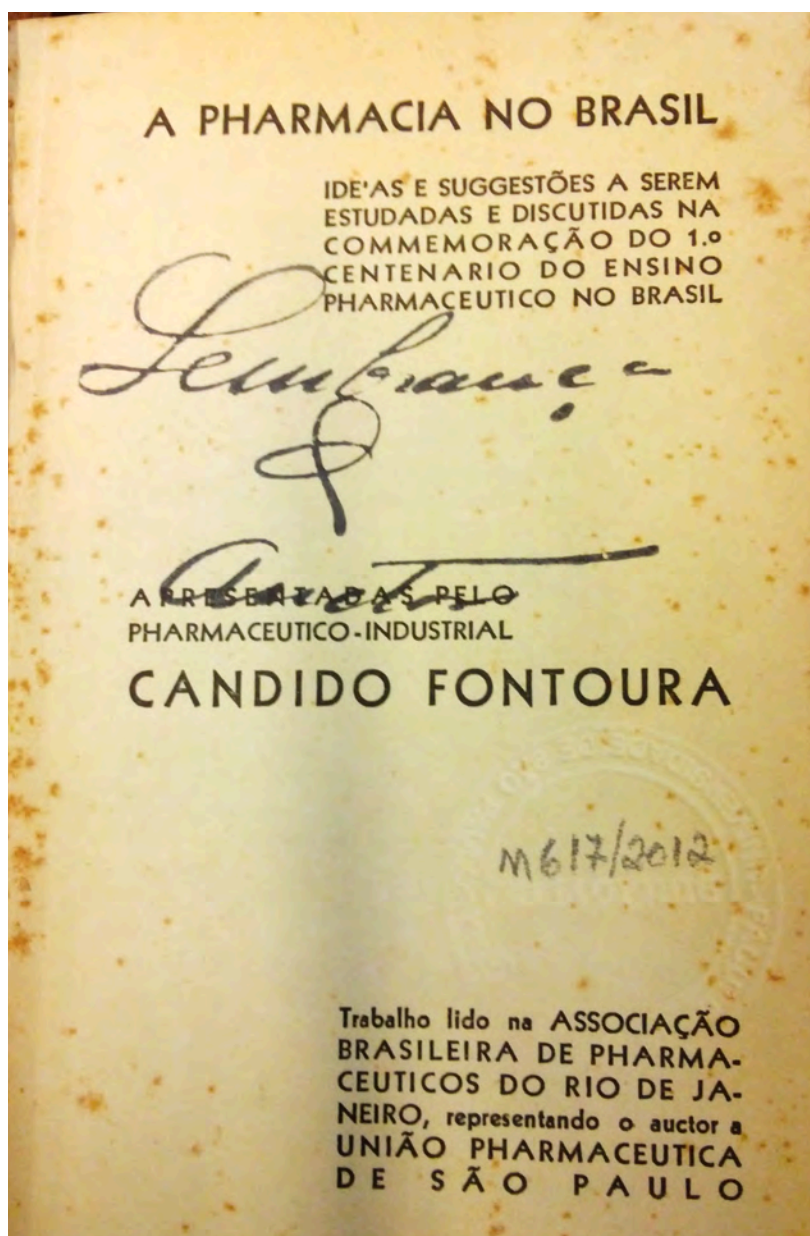
Nessa perspectiva, Candido Fontoura e Lobato mantiveram-se próximos por décadas e se entendiam, reciprocamente, como amigos.

Se Lobato atuou, em múltiplos momentos, como uma espécie de assessor informal de comunicação de Fontoura, a camaradagem, pelo lado do industrial, se expressava em intervenções momentâneas de socorro diante das constantes crises financeiras do escritor. Candido Fontoura foi cotista da falida *Editora Monteiro Lobato*; fiador, em casa alugada no Rio de Janeiro, do inadimplente Lobato no período pós-falência e emprestou dinheiro para custear a internação de um dos filhos do escritor durante estadia do pai nos EUA (1927/1930).

No evento de Comemoração do “1º centenário do ensino farmacêutico no Brasil”, em 1932, o assim apresentado farmacêutico-industrial Candido Fontoura, representando a União

Farmacêutica de São Paulo, apresentou o trabalho *A farmácia no Brasil*, em seguida editado como livro.

Figura 40 – Primeira página do livro com dedicatória de Fontoura



Fonte: Reprodução de exemplar da *Biblioteca da Faculdade de Medicina (USP)*

Na verdade uma atualização de um tema estudado por Fontoura desde 1915, o texto discute o melhor modelo para o comercio farmacêutico no Brasil: se controlado pelo Estado, como na Europa, ou se no formato de *drugstore* e, portanto, sem interferência governamental, como

nos Estados Unidos. Além de apresentar os prós e os contras de cada alternativa, o autor relata os dados coletados em uma pesquisa de mercado, realizada através da aplicação de questionário enviado pelo correio, junto a proprietários de farmácias localizadas no Brasil inteiro. Iniciativa de Candido Fontoura e, certamente pioneira, a sondagem tinha uma amostra robusta: perto de 10% dos aproximadamente 6.500 estabelecimentos farmacêuticos que funcionavam no país naquela ocasião.

O interessante aqui é analisar o Prefácio do livro, assinado por Monteiro Lobato.

Depois de declarar que leu o trabalho com o “mesmo interesse que lê tudo quanto esse amigo escreve” (FONTOURA, p. s.n), Lobato passa a explicar o porque de sua admiração por Fontoura. As razões, que repetiu em outras ocasiões, são claras. Ele admira não só o espírito empreendedor do amigo, seu sentido prático, sua habilidade em fazer. Ele ressalta também o seu jeito de fazer:

Fontoura não é um sábio dos que se fazem nos fundos dos laboratórios. Nem tão pouco o homem de cultura superior que deslumbra com as muitas gemas de que cravejou sua inteligência. Pertence à categoria do homem que ‘faz certo’. Porque há também a classe do homem construtor, ativo, incansável, estimabilíssimo – mas que ‘faz errado’. A atividade deste acaba revertendo contra a sociedade. Só da atividade do homem ‘que faz certo’ surgem construções duradouras, dessas com as quais se vai enriquecendo o patrimônio da humanidade. (FONTOURA, p. s.n.).

Fontoura é, então, comparado a Henry Ford, uma espécie de ídolo de Monteiro Lobato: “o maior dos modernos vitoriosos, e de todos os vitoriosos, em todos os tempos e todos os países. Fontoura e Ford teriam as mesmas características: ver claro e fazer certo”. (FONTOURA, p. s.n.).

No final do curto Prefácio de duas páginas, e bem ao jeito de Lobato, os elogios a Candido Fontoura são curiosamente críticos:

Até a ausência de brilho com que ele (Fontoura) escreve tem seu objetivo: evitar que a atenção do leitor no que ele diz para fixar-se na maneira por que o diz: ‘Se me julgasse capaz de alguma vez produzir trabalho perfeito, colocaria nele alguma imperfeição para saciar a perversidade das mãos’. Isto é profundamente certo. Nada constitui crime tão grave neste mundo em que vivemos do que demonstrar superioridade sobre os demais. Dai a sabedoria daquela fabula do rouxinol que foi morto a bicadas pelo urubu:

– Porque o mataste assim cruelmente? – perguntaram-lhe.

- Por que? Ora esta! Porque cantava com uma perfeição impossível à raça dos urubus” (FONTOURA, p. s.n.).

Ao mesmo tempo, a fábula selecionada por Lobato parece sintetizar, é uma das interpretações possíveis, as bases da relação de complementariedade – e, portanto, de proximidade – entre o perfil do escritor talentoso (o de um Rouxinol) e o do industrial farmacêutico de sucesso, o de um Urubu, alguém que avança de forma segura, em círculos, com objetivos claros e sem se afastar deles, sempre procurando camadas de ar quente que suavizam e impulsionam o voo.

Candido Fontoura foi além dos limites de seu Instituto. Como sócio do laboratório Fontoura-Wyeth, foi o introdutor da penicilina no Brasil; um dos responsáveis, como líder de classe, pela organização institucional e política do setor farmacêutico brasileiro. Também dirigiu algumas entidades assistenciais, uma delas a que fundou o Hospital Infantil Candido Fontoura, até hoje em operação na cidade de São Paulo. Dois de seus filhos, Olavo e Dirceu, além de codirigirem os negócios familiares, alcançaram projeção política e social, particularmente Olavo, deputado federal, presidente da VASP - *Viação Aérea São Paulo* e Secretário de Estado.

Talvez por consciência de suas limitações, são raros os textos de Candido Fontoura. Na carta enviada ao *O Estado de S. Paulo*, à qual já nos referimos, o farmacêutico se reconhece como um “obscuro redator” e sua produção na literatura técnica, composta por desdobramentos de uma mesma ideia, se encerra com *A profissão e o comercio da farmácia no Brasil*, livro publicado em 1936.

Da pequena correspondência trocada entre Fontoura e Lobato, são acessíveis, em livros ou arquivos, apenas as cartas escritas – e não as recebidas – pelo escritor. Eliminada esta possibilidade, o Prefácio do *Conto Industrial* é o único registro escrito que pode revelar algo sobre relacionamento dos dois colegas considerando o ponto de vista de Fontoura.

O Prefácio não foi assinado, mesmo porque o sujeito das orações é uma empresa e não uma pessoa: “mais do que ninguém, contudo, sentiu essa perda inestimável o *Instituto Medicamenta*, do qual era Monteiro Lobato velho e devotado amigo”. E o *Instituto* reconhece, explicitamente, a contínua contribuição de Lobato nos negócios: “Além do *Jeca-Tatuzinho*, que o grande escritor compôs para cooperar na obra de saneamento do país, para a

qual, desde a sua fundação, ele dedicou ao *Instituto Medicamenta* sua melhor atenção.” (LOBATO, 1949, p. 4).

Imaginando, como não poderia deixar de ser, que alguém só pode ser “velho e devotado amigo” de uma pessoa e não de uma empresa; seria factível supor que Lobato era amigo de Candido Fontoura e não de seu simulacro jurídico. Também não é um despropósito imaginar que o industrial não só encomendou texto ao redator, seja ele qual for, como o inspirou e o aprovou.

Aceitas as óbvias premissas, podemos assumir que o Prefácio é esclarecedor sobre a possível visão que Candido Fontoura tinha de Monteiro Lobato. Neste contexto, o empresário, de um lado, parecia aceitar sem reservas duas características da personalidade do escritor: cultura e acessibilidade.

Espírito profundo e universalmente curioso e investigador, tudo ele procurava conhecer e compreender.

Pobre ou rico, ignorante ou sábio, literato ou analfabeto, proletário ou capitalista, quem quer que tivesse espírito sadio e alma sincera podia contar com a atenção, a simpatia e a amizade desinteressada de Monteiro Lobato. (Ibid., p. 3).

Por outro lado, o texto sugere que Fontoura admitia algumas particularidades do jeito de ser de Lobato, mas com algumas restrições. São elas: a irreverência, o ceticismo, inclusive religioso e a forma um tanto dissimulada de demonstrar sentimentos.

Seu espírito irrequieto, cético, e às vezes irreverente, era fruto da sua ânsia em descobrir, para indicar aos outros, o caminho certo, verdadeiro, que a todos conduzisse a um teor de vida inteligente, justo e confortável.

Não era um espírito religioso, mas não combatia nenhuma crença sincera, pois a todas considerava como fontes preciosas de esperança e conforto moral. Seu temperamento é que era refratário a qualquer espécie de ritual ou protocolo.

Era um sentimental, mas de feitio próprio, o que procurava dissimular, mesmo aos mais íntimos, com suas piadas e ditos mordazes. No fundo, um dos melhores homens que têm existido. (Ibid., p. 3, 4).

1.4: O período de hibernação de Jeca Tatuzinho (1920/ 1925)

O folheto publicitário *Jeca Tatuzinho* começou a ser publicado em 1926, apesar da ideia ter sido concebida em 1919.

Em 1924, dois anos antes, portanto, da edição do folheto patrocinado por Fontoura, a *Cia. Gráfico-Editora Monteiro Lobato* lançou um livro com o mesmo título, que passou a compor o seu catálogo de publicações.

O livro, dirigido para crianças, respeita, em linhas gerais, o esboço que Monteiro Lobato havia proposto para Candido Fontoura em 1919 – descaracterizado, evidentemente, do conteúdo publicitário – e o Jeca Tatu descrito nos seus primeiros capítulos, a partir do nome, é o mesmo despossuído caboclo do artigo *Urupês*.

Na transposição, porém, em um aparente posterior ajuste aos preceitos higienistas, o alcoolismo, que não aparecia em *Urupês*, é no livro *Jeca Tatuzinho* acrescentado aos já muitos defeitos do Jeca Tatu. Vício oito vezes reiterado no transcorrer do texto, o Jeca agora é: “além de preguiçoso, bêbado; e além de bêbado, idiota”.

Outro acréscimo importante em *Jeca Tatuzinho* foi a figura do imigrante. Em *Urupês*, Monteiro Lobato cita de relance um vizinho, “compadre do Jeca, que está ‘muito bem’. A terra onde mora é sua. Possui ainda uma égua monjolo e espingarda de dois canos.” O texto omite a sua nacionalidade, mas sugere ser alguém do lugar, porque exercita “uma astúcia nativa”. (Id., 1950, p. 285).

Já em *Jeca Tatuzinho*, quem morava ao lado da roça do Jeca Tatu “era um italiano que estava ficando rico. O homem trabalhava o dia inteiro e seu sítio era uma beleza.” Colocado como um modelo a ser seguido, o italiano, na última das seis vezes em que é referido, acaba vendendo o sítio para o Jeca e se transforma em seu feitor.

O tempo verbal usado, o vizinho “estava ficando” rico, sugere uma ideia de movimento que Lobato, em 1914, ainda não percebia – os italianos eram, em sua maioria, colonos – mas em 1924, percebe – os italianos, ou muitos deles, estavam virando proprietários. É interessante também sublinhar que o Jeca Tatu, na perspectiva de Monteiro Lobato, deveria ultrapassar os imigrantes, novos ricos, e não os antigos e tradicionais fazendeiros.

Como veremos em detalhes mais adiante, o livro e o folheto *Jeca Tatuzinho* têm praticamente o mesmo texto, estrutura narrativa e as mesmas ilustrações, de Kurt Wiese. O que se altera, fundamentalmente, é o acabamento gráfico, mais aprimorado no livro, impresso a cores, em papel de boa qualidade e em formato ligeiramente maior.

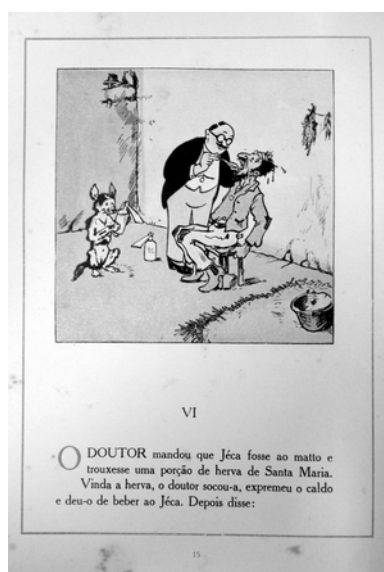
Figura 41 – Capa da primeira edição do livro *Jeca Tatuzinho*



Fonte: Reprodução de exemplar da *Biblioteca Brasileira Guta e José Mindlin*

Outra diferença entre os dois formatos é, previsivelmente, a receita do médico que mudou a vida Jeca Tatu: erva de Santa Maria no livro e *Ankilostomina Fontoura* no folheto.

Figura 42 – Páginas internas do livro e do folheto *Jeca Tatuzinho*



Livro:

O Doutor mandou que Jéca fosse ao mato e trouxesse uma porção de erva de Santa Maria



Folheto:

O Doutor mandou que Jéca fosse a Pharmacia e comprasse um vidro de Ankilostomina Fontoura...

Fontes: Edição de 1924 do livro e sem data do folheto

Se Monteiro Lobato imaginou *Jeca Tatuzinho* já como material promocional, por que teria lançado o livro antes e quase que no mesmo momento em que sua editora cuidava da impressão do folheto?

Uma suposição que soa como factível se relaciona com a situação financeira da editora de Monteiro Lobato em 1924, ano da publicação do livro.

Paralelamente ao sucesso inicial de *Urupês* e do impulso de Rui Barbosa; o publicista e escritor e jornalista, Monteiro Lobato vai gradativamente acrescentando a atividade empresarial às suas outras ocupações. Em meados de 1919, a “marca Monteiro Lobato” e os investimentos em propaganda, distribuição e impressão já começavam a surtir efeito. O balanço da sua *Revista do Brasil* – deficitária e adquirida, pouco mais de um ano antes, por cinco contos de réis mais um passivo de dezessete contos – já acusava um ativo de setenta

contos e nenhum passivo. O escritor cria, então, a *Empresa Editora Monteiro Lobato*, com um capital de cem contos de réis. Quase um ano depois, junho de 1920, é fundada a *Monteiro Lobato e Cia.*, com capital de oitenta contos, sendo setenta de Lobato e os dez restantes de Octalles Marcondes Ferreira. No final do mesmo ano, o patrimônio já era de cento e trinta contos. (KOSHIYAMA, p. 77) (AZEVEDO; CAMARGOS; SACHETTA, p. 65).

No primeiro semestre de 1921, a editora de Monteiro Lobato produziu trinta livros entre os seus e os de escritores contratados. (KOSHIYAMA, p. 88). Um deles era o *Narizinho Arrebitado*, assim comentado por Lobato em carta a Rangel:

O meu Narizinho, do qual tirei 50.500 – a maior edição do mundo! – tem de ser metido bucho adentro do público, tal qual fazem as mães com o óleo de rícino. 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 de um jornal daqui. Faz de conta que é o Gelol. “Dói? Gelol!” (LOBATO, 2010, p. 463).

Antes do final de 1921, estavam esgotados os cinquenta mil exemplares de *Narizinho*. Destes, perto de vinte mil, foram, como Gelol, comprados no varejo. Os outros trinta mil, foram empurrados goela abaixo das crianças, não pelas mães, mas pelo Governo.

Na versão de Lobato, ele havia distribuído gratuitamente quinhentos exemplares da obra em escolas. Algum tempo depois, o governador Washington Luiz, visitando algumas delas, verificou que os exemplares, em função do manuseio, estavam desgastados. Em seguida, ordenou a Alarico Silveira, um dos seus Secretários de Estado, a adquirir uma quantidade maior do livro: trinta mil exemplares. Alice Mitika Koshiyama, fez um reparo fundamental:

A edição estava totalmente esgotada devido a um comprador providencial: o Governo do Estado de São Paulo [...] No seu relato, Lobato omitiu sua íntima amizade com Alarico Silveira e suas ótimas relações com Washington Luis, a quem devia sua promoção ao cargo de promotor público de Areias, no distante 1907. (KOSHIYAMA, p. 87, 88).

Em janeiro de 1923, a editora de Lobato já teria publicado, entre os de Lobato e os escritores contratados, mais de cem mil exemplares de livros. O crescimento acelerado ocasionou sucessivas ampliações e mudanças de endereço até que, em abril de 1924, a empresa passou a

ocupar um edifício no Brás com 5 mil metros quadrados. (KOSHIYAMA, p. 91), (AZEVEDO; CAMARGOS; SACHETTA, p. 69).

Seja em função das condições econômicas desfavoráveis, seja pelos acontecimentos que convulsionavam a cidade de São Paulo naquele ano; seja pelo desequilíbrio financeiro causado pelo crescimento desordenado; o fato é que, em maio de 1924, a editora com alto nível de endividamento transforma-se em uma sociedade anônima, forma que os sócios encontraram para tentar preservar os negócios. As providências, talvez tardias, foram infrutíferas e, em 24 de julho de 1925, Monteiro Lobato e o jurista Waldemar Ferreira, assinam o pedido de falência, imediatamente aceito, da Cia. Gráfico-Editora Monteiro Lobato S.A. (AZEVEDO; CAMARGOS; SACHETTA, p. 69, 74).

As seríssimas dificuldades financeiras da empresa justificariam o lançamento do livro *Jeca Tatuzinho* antes do folheto publicitário. Ou seja, Lobato teria planejado fazer caixa recorrendo ao mercado de livros didáticos, que conhecia bem e que representava, na ocasião, entre 50% e 60% do faturamento da sua *Editora*.

As edições de *Narizinho Arrebitado* traziam na capa a informação de que se tratava de “um segundo livro de leitura, indicado para escolas primárias”. *Jeca Tatuzinho* não tinha, na capa ou no miolo, esta referência, mas a hipótese de que as escolas eram um dos alvos de Monteiro Lobato, faz algum sentido quando constatamos que um dos raros exemplares hoje disponíveis da primeira edição de *Jeca Tatuzinho* faz parte do acervo da biblioteca do *Colégio Caetano de Campos* (S. Paulo). Ao mesmo tempo, não são incomuns depoimentos de pessoas – como Edgard Cavalheiro – que afirmam que o primeiro contato com *Jeca Tatuzinho* ocorreu no ambiente escolar.

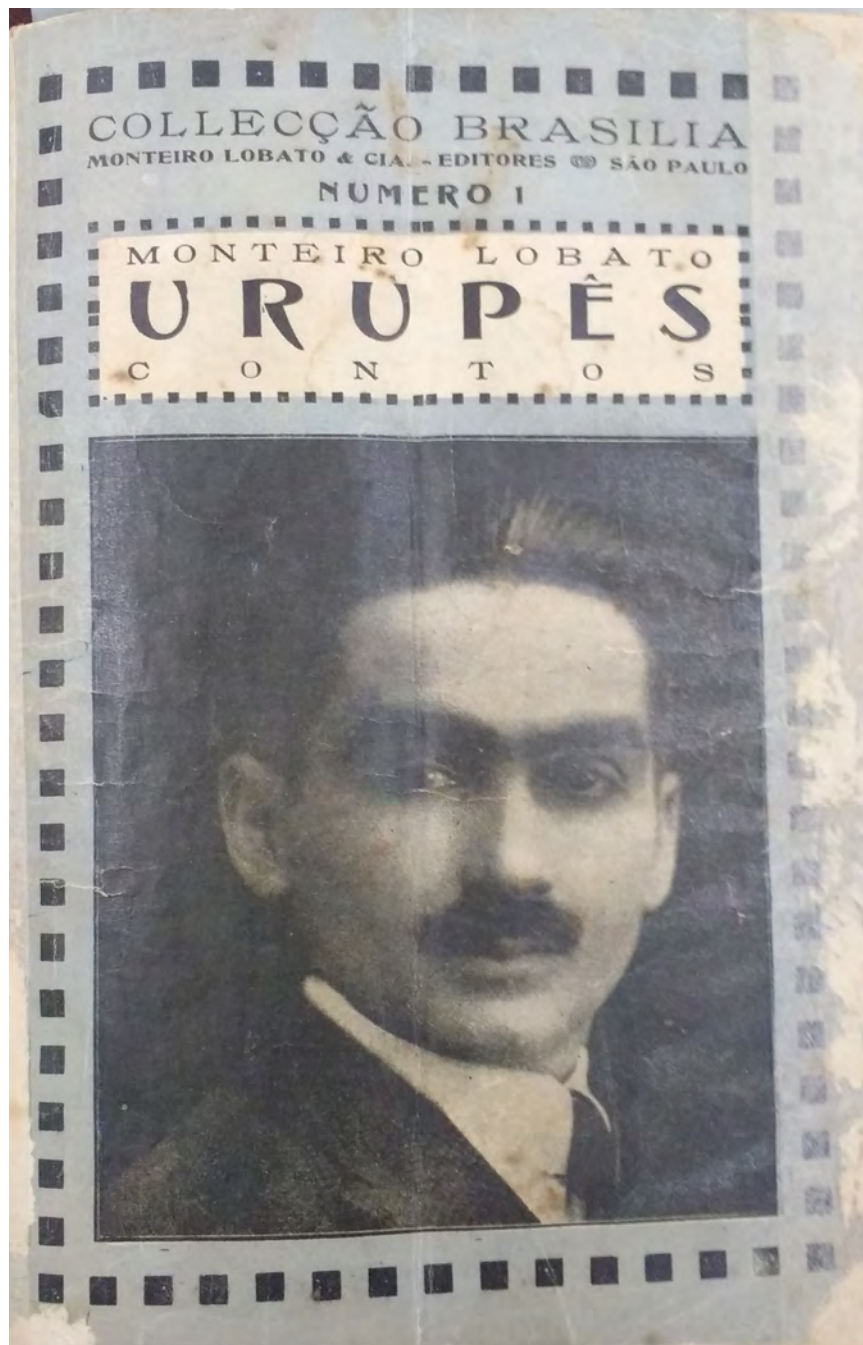
Independentemente dos acontecimentos ao redor de *Jeca Tatuzinho* e das atividades como editor, o fato é que entre 1920 e 1925, período de hibernação do folheto publicitário, a “marca Monteiro Lobato” ganhou notoriedade e relevância e as suas publicações em livro são exemplo disso. A partir da listagem organizada por Edgard Cavalheiro e divulgada na biografia de Lobato; computamos que, ao todo, neste intervalo de tempo, o escritor Monteiro Lobato publicou e assinou 19 títulos (10 infantis e 9 adultos), distribuídos em 27 diferentes edições.

Dentre os livros publicados, dois merecem comentários específicos por revelarem que Lobato, apesar de queixas esparsas, não deixa de estimular a “jecologia”.

Um deles é *Ideias de Jeca Tatu* lançado às pressas, em 1919, depois do discurso de Rui Barbosa e depois, até 1925, duas vezes republicado. O livro é, na verdade, uma compilação de textos do escritor já publicados na imprensa, sem nenhuma conexão com o personagem do título. Tanto que, no Prefácio, depois de apresentar as linhas gerais do conteúdo do volume, Monteiro Lobato sente a necessidade de se explicar: “Geca Tatu, coitado, tem poucas ideias nos miolos. Mas, filho da terra que é, integrado como vive no meio ambiente, se pensasse, pensaria assim. Justifica-se, pois, o título.” (LOBATO, 1921, p. s.n.).

Outro livro que sugere atenção é *Urupês*. Nas nove edições publicadas até 1925, por informações da editora, a circulação total somou 30.000 exemplares e a 7ª edição (1921) traz uma foto do escritor na capa, mais uma sugestão de intenção do escritor em fomentar a “jecologia” e não perder seu vínculo com seu personagem. Esta versão, já pela *Monteiro Lobato & Cia.*, inaugura a Coleção *Brasília*, cuja proposta era, justamente, a de alcançar parcelas mais amplas da população – ao preço de 1\$500 enquanto o equivalente custaria entre 4 e 5 mil réis.

Figura 43 – Capa da 7ª edição de *Urupês*



Fonte: Reprodução de exemplar da Biblioteca Monteiro Lobato

Simultaneamente às tentativas aparentemente defensivas de Monteiro Lobato, a incorporação de Jeca como sinônimo de caboclo (ou caipira) se consolida ainda mais entre 1920 e 1925.

Na frente da produção artística popular, uma manifestação importante foi a da música *Tristeza do Jeca*. A melodia foi composta, em 1918, pelo paulista Angelino de Oliveira, e, ainda sem letra, foi gravada pela primeira vez em 1924 pela Orquestra Brasil-América. Com letra, a música foi lançada em 1926, pela voz de Patricio Teixeira e é sucesso até hoje, na interpretação de artistas como Tonico & Tinoco, Almir Sater, Zezé de Camargo & Luciano, Maria Betânia e, em 2017, Monica Salmaso.

O vocábulo jeca (grifo nosso) aparece em minúsculo em um dos trechos da canção, aquele que explica o título:

*Vou parar cua minha viola já não posso mais cantar
Pois um jeca quando canta tem vontade de chorar
O choro que vai caindo
Devagar vai se sumindo
Como as água vão pro mar*

Na frente das caricaturas, Storni, J. Carlos, Leo e Seth continuam produzindo e publicando suas versões do Jeca, agora ao lado de pelo menos dois outros profissionais: Oswaldo e Belmonte.

Nascido em 1893, Oswaldo veiculou seu trabalho em importantes revistas ilustradas do Rio de Janeiro e “teve a sua melhor chance” na revista *A Rajada* quando publicou, em julho de 1920, “a caratonha do Jeca Tatu, com o seguinte trecho de uma carta de Monteiro Lobato: o Jeca que me arranjaste para pendant da minha careta está autêntico. É aquele mesmo.” (LIMA, p. 1346).

Curiosamente, o Jeca de Oswaldo, embora pobre e desdentado, ostenta uma expressão saudável e alegre, quase que o inverso do soturno personagem de *Urupês* e distante dos traços da figura que Lobato selecionou para compor o Jeca Tatu de *Jeca Tatuzinho*.

Figura 44 – O Jeca de Oswaldo



Fonte: Revista *D. Quixote* (18/11/1925)

Outro Jeca que nasceu no período de hibernação do *Jeca Tatuzinho* foi o de Belmonte, um dos mais profícuos e talentosos caricaturistas de São Paulo, e que viria a criar, alguns anos depois, o Juca Pato, uma espécie de versão urbana e paulista do Jeca Tatu, conjectura possível até pela aproximação fonética dos nomes dos dois personagens.

O Jeca de Belmonte, segundo Gonçalo Junior, foi o motivo da primeira charge do artista desenhada especialmente para a *Folha da Noite* (S. Paulo) e publicada no dia 1º de outubro de 1921. Na ilustração, o Jeca, mirrado, contracena com a corpulenta Light, concessionária dos

serviços de energia e transportes públicos da cidade de São Paulo e que, na ocasião, inaugurava novos (e já criticados) modelos de bonde.

Figura 45 – O Jeca de Belmomte



Fonte: Folha da Noite (01/10/1921)

2. JECA TATUZINHO: EDIÇÕES SOB O CONTROLE DE LOBATO (1926/ 1957)

2.1: Datas e períodos

Jeca Tatuzinho, no formato de livro foi reeditado apenas mais uma vez em 1930, agora pela *Cia. Editora Nacional*. Em formato maior que do primeiro livro, o enredo básico e as ilustrações de Kurt Wiese não se alteraram, mas é novo o projeto gráfico – com ilustrações ocupando mais espaço, as cores mais vivas e texto mais rebuscado e sem a divisão em pequenos capítulos.

A partir daí, a narrativa foi incorporada, sem ilustrações e acompanhada de uma nota explicativa, às diferentes edições de *Problema Vital* com o título *Jeca Tatu – A Ressureição*, palavra emprestada do artigo *A trapa de Tremembé* da campanha pró-saneamento.

Na nota, Monteiro Lobato dá a entender que o texto é que gerou a ideia do folheto (e não o contrário), ao mesmo tempo, insinua que o folheto meramente reproduziu a narrativa, quando não se trata disso. Escreveu Lobato: “Esta pequena história teve um curioso destino. Adotada por Candido Fontoura, esse homem de visão tão penetrante, para a propaganda de seus preparados contra a malária e a opilação, sendo espalhada pelo Brasil inteiro na maior abundância.” (LOBATO, 1955, p. 340).

Quanto ao folheto publicitário *Jeca Tatuzinho*, partimos de informações dispersas que indicavam que foram muitas variadas as suas edições e um dos grandes desafios da pesquisa foi o de organizar uma coleção de exemplares suficientemente sólida para permitir a construção de uma linha de tempo estruturada e consistente.

Como o projeto previa uma análise do objeto gráfico, ele mesmo, complementando a do conteúdo, entendemos como imprescindível o manuseio do maior número possível de exemplares. Ou seja, não bastaria o acesso a arquivos digitalizados.

Parte da tarefa cumprimos em bibliotecas e arquivos: *IEB – Instituto de Estudos Brasileiros da USP*, *Centro de Documentação Alexandre Eulalio da Unicamp* e *Biblioteca Monteiro Lobato*. Parte em acervo de estudiosos e colecionadores: Vladimir Sacchetta e Ricardo Ferreira. Nestas fontes conseguimos manusear e fotografar exemplares de edições mais antigas.

Os recentes adquirimos em sebos e comerciantes que trabalham em plataformas como *Estante Virtual e Mercado Livre*. Para um pequeno número de edições, o único acesso possível foi via arquivos digitais disponíveis na internet.

Reunimos, no final, exemplares de 17 diferentes edições de *Jeca Tatuzinho*, assim:

- Duas edições sem nenhuma referência de data, de idêntico conteúdo e mesmo ilustrador (Kurt Wiese);
- Uma datada pelo próprio dono (1940), com indicação na capa de que se tratava de “uma nova edição com acréscimo do autor” e com a assinatura de um novo ilustrador (J.U. Campos);
- Treze com data impressa na capa, sendo oito (1941/ 1957) ilustradas por J.U. Campos e seis (1958/ 1973) sem identificação de ilustrador.

A última edição localizada, a 35ª, de 1973, foi distribuída como encarte do *Almanaque Fontoura* de 1974. Depois disso, *Jeca Tatuzinho* deixa de ser impresso como um folheto independente e passa a ser publicado no formato de história em quadrinhos, como parte integrante das diferentes edições do *Almanaque*, isto até o ano 1988 quando a publicação deixou de circular.

As datas que tem sido habitualmente consideradas pelos pesquisadores para a concepção e o lançamento do folheto *Jeca Tatuzinho* são, respectivamente, 1920 e 1925. Quanto ao ano de concepção, corrigimos para 1919, considerando, como já explicamos, que o *Almanaque do Biotônico para 1920*, como qualquer outra publicação de sua categoria, precisaria estar impresso e distribuído até, no máximo, dezembro do ano anterior.

Sobre o efetivo ano de produção e distribuição, ela precisa ser estimada porque nenhuma das edições de *Jeca Tatuzinho* ilustradas por Kurt Wiese foi datada. Nas nossas sondagens, uma fonte decisiva para estabelecer a datação foi o processo de falência da *Cia. Gráfico e Editora Monteiro Lobato S.A.*

Os autores da biografia *Monteiro Lobato: Furacão na Botocúndia*, mencionaram alguns dados do processo, como o que indicava que a empresa, no momento da decretação da falência, contava com uma encomenda do *Instituto Medicamenta Fontoura & Serpe* para a produção de quatrocentos mil exemplares do folheto *Jeca Tatuzinho*. O livro especifica,

ainda, que ficou retido na massa falida um estoque de mais de quatrocentos títulos editados, totalizando 414.446 volumes. (AZEVEDO; CAMARGOS; SACHETTA, p. 75)

De forma mais extensiva, o processo de falência foi utilizado como uma das referências para a pesquisadora da *Unicamp*, Cilza Carla Bignotto, na sua tese de doutorado *Novas perspectivas sobre as práticas editoriais de Monteiro Lobato (1918-1925)*. Uma das preocupações de Bignotto foi fotografar, uma a uma, as 860 páginas dos documentos que compõem o processo, desde petições, algumas manuscritas, até comprovantes de dívidas com bancos, funcionários, fornecedores de matéria prima e demais credores.

Um CD com todas as páginas do processo foi depositada na *Unicamp* como anexo da tese. Tivemos acesso ao material e dele selecionamos e extraímos o conteúdo capaz de esclarecer e quantificar as situações do livro e do folheto *Jeca Tatuzinho* no período de decretação da falência da editora.

Alguns dados confirmam, de um lado, que o livro já estava impresso, sendo que parte da tiragem havia sido distribuída para o varejo e parte ficara retida na massa falida. Por outro lado, indicam que apenas uma parcela da encomenda de 400 mil exemplares do folheto ainda estava sendo processada e que o *Instituto* ainda não havia recebido nenhum exemplar para distribuição. Parcela dos exemplares estava ainda na fase de impressão ou acabamento, sendo que os restantes seriam, ao que tudo sugere, produzidos e impressos em uma etapa posterior, o que, evidentemente, não ocorreu dada a paralização das atividades da empresa.

Quantitativamente as informações mais significativas e elucidativas são:

1. Ficaram retidos no estoque de produtos acabados da Editora, um total de 2.275 exemplares do livro *Jeca Tatuzinho* pelo valor unitário de 2 mil réis;
2. Pela encomenda de 400.000 exemplares do folheto *Jeca Tatuzinho*, a *Fontoura & Serpe* desembolsaria um valor total de 33.500.000 réis, ou o equivalente a 84 réis por unidade;
3. A *Relação de trabalhos existentes na fábrica em 23/07/1925*, dia anterior ao do pedido de falência, aponta a presença de 242.900 envelopes com a rubrica “Jeca sortidos”, o que interpretamos como material de folheto *Jeca Tatuzinho* ainda em processo de produção;

4. Da encomenda total de 400.000 exemplares restariam, então, 157.100 unidades que até aquele momento não haviam ingressado no processo produtivo.

Ainda em 1925, logo em seguida à falência da editora que levava seu nome, Monteiro Lobato funda, em sociedade com Octalles Marcondes Ferreira, a *Cia. Editora Nacional* e muda, com a família, para o Rio de Janeiro.

De lá, em paralelo ao trabalho com a nova empresa, Lobato passa a acompanhar o processo de falência da *Cia. Editora Monteiro Lobato* que, em um de seus termos, estabelecia que o acervo da editora – dentre eles, por certo, os exemplares retidos do folheto *Jeca Tatuzinho* – deveria ser integralmente transferido para a *Holmbey*, maior credor privilegiado. Em ação coordenada, a *Holmbey*, uma vez proprietária, venderia o estoque pra a *Cia. Editora Nacional* em uma negociação envolvendo debêntures. É esse o relato que Lobato faz a Heitor de Moraes em janeiro de 1926, esclarecendo que “tudo depende, porém, que o Tribunal declare válidas as debêntures, confirmando julgamento singular.” (LOBATO, 1961, p. 190).

A preocupação do escritor em manter Heitor informado se explica pela dívida que tinha com o pai dele, um dos acionistas da empresa agora falida. De maneira análoga, também procurava manter Godofredo Rangel a par do desenrolar dos fatos, porque o amigo também constava como credor da massa falida por serviços prestados e não pagos. E as informações objetivas eram sempre acompanhadas de acauteladoras notícias positivas e otimistas sobre o desempenho da nova editora. (Ibid., p. 190) (Id., 2010, p. 505).

Em correspondência enviada do Rio de Janeiro no dia 7 de maio, Monteiro Lobato escreve a Rangel:

Breve reentraremos na ativa e a Cia. Editora Nacional te dará muito trabalho – e também te pagará o que a falida te ficou a dever.

Desde este mês (fevereiro) tivemos um líquido de 130 contos e a aquisição do estoque de livros da velha companhia vai ser tacada. (Ibid., p. 512).

Pouco depois, em carta não datada, mas com uma anotação de Heitor de Moraes, de que ela havia sido recebida em 19 de junho de 1926, Lobato comunica a seu cunhado (e credor), que “a *Companhia Ed. Nacional* esta crescendo numa vertigem e já adquiri todo acervo editorial da falida”. (Id., 1961, p. 199).

Os dados do processo de falência encadeados com os da aquisição de acervo, indicam que os exemplares retidos do folheto *Jeca Tatuzinho* apenas teriam sido entregues ao *Instituto Medicamenta* e, portanto, estariam disponíveis para distribuição ao varejo, no transcorrer do segundo trimestre de 1926.

Nos arquivos da *Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional*, encontramos uma notícia veiculada na edição de 24 de abril de 1926 da revista *Fon-Fon!* que confirma a datação. Na ocasião, residindo no Rio de Janeiro e desde muito tempo próximo dos veículos que publicavam caricaturas, Monteiro Lobato pode ter sido o redator da nota e/ou o responsável pelo seu encaminhamento à *Fon-Fon!*, a mesma que publicou os desenhos de “Hélio Bruma” em 1909. Com o título *Jeca Tatuzinho*, os dois trechos da nota que mais nos interessam agora são os seguintes:

Os srs. Fontoura & Serpe e Cia., proprietários do *Instituto Medicamenta*, de S. Paulo, acabam de editar, em elegante fascículo, excelentemente impresso, numa pequena novela intitulada *Jeca Tatuzinho*, que Monteiro Lobato, o consagrado e brilhante escritor de *Urupês*, escreveu especialmente para preconizar as virtudes de dois preparados daquele conhecido estabelecimento: Ankylostomina e Biotônico Fontoura.

[.....]

Jeca Tatuzinho está sendo distribuída nesta capital pelos depositários do *Instituto Medicamenta* aqui, srs. Plínio Cavalcanti & Cia., constitui um original e inteligente meio de propaganda. (*Fon-Fon!* (24/04/1926))

Figura 46 – *Fon-Fon!* e *Jeca Tatuzinho*



Fonte: *Fon-Fon!* (24/04/1926)

Perto de oito meses depois, dia 18/12/1926, o jornal *O Estado de S. Paulo* publica nota com o título, *Jeca Tatuzinho*, o mesmo da *Fon-Fon!*, informando sobre a distribuição do folheto em São Paulo. O texto esclarece que esta seria uma nova edição de *Jeca Tatuzinho*, o que nos permite supor que a primeira edição, provavelmente lançada em São Paulo simultaneamente a do Rio de Janeiro, já teria se esgotado.

Os srs. Fontoura, Serpe & Cia., conhecidos e acreditados industriais farmacêuticos em São Paulo, proprietários do *Instituto Medicamenta*, cujos produtos de tão larga nomeada gozam em todo o país e no estrangeiro, acaba de juntar uma iniciativa às muitas com que tem concorrido para a saúde em geral.

Não se trata agora de um medicamento novo, mas de uma obra que lhe equivale nos efeitos das, pois os srs. Fontoura, Serpe & Cia., fizeram executar uma nova edição de 1.000.000 (um milhão) de exemplares de um delicioso conto de Monteiro Lobato intitulado *Jeca Tatuzinho*. (O Estado de São Paulo – 18/12/1926)

Figura 47 – O Estado e Jeca Tatuzinho



Fonte: *O Estado de S. Paulo* (18/12/1926)

Um dos efeitos da decretação de falência da *Editora*, ao adiar a efetiva distribuição do folheto publicitário, que deveria ocorrer em meados de 1925, para o segundo trimestre de 1926, foi a de ampliar o intervalo entre os lançamentos das duas versões *Jeca Tatuzinho*: a do livro e a do folheto.

Esta alteração de cronograma pode ter frustrado em parte o projeto original de Monteiro Lobato e Candido Fontoura, profissionais, cada um a seu modo, com doses mais do que razoáveis de sensibilidade e capacidade promocional. Não seria, nessa perspectiva, um despropósito supor que o livro, além de gerar receita, teria sido planejado como uma espécie de pré-lançamento do folheto.

Seria, primeiro, uma forma de potencializar o peso do nome de Monteiro Lobato usando *Urupês* como ponto de apoio, mas insinuando *Jeca Tatuzinho* como uma obra infantil posteriormente promocionada e não como um simples folheto de propaganda: “Todos sabem como quão engenhosos são os contos para crianças do autor de *Urupês* e em nenhum outro se manifesta com tanta graça e espontaneidade o talento humorístico de Monteiro Lobato junto à sua preocupação instrutiva”. (*O Estado de S. Paulo*, 18/12/1926).

Em segundo lugar, o texto do *Estado* anuncia que a “distribuição seria profusa e gratuita em farmácias, drogarias, grupos escolares, colégios e outros estabelecimentos semelhantes.” Os dois formatos de *Jeca Tatuzinho* teriam, então, nas escolas, um núcleo comum de distribuição e o livro *Jeca Tatuzinho*, seguramente, reforçaria a credibilidade do folheto junto a professores e pedagogos.

E, em terceiro lugar, naquilo que se relaciona especificamente com o texto do livro *Jeca Tatuzinho*, duas situações são indicativas de que os interesses de Candido Fontoura estavam ali representados.

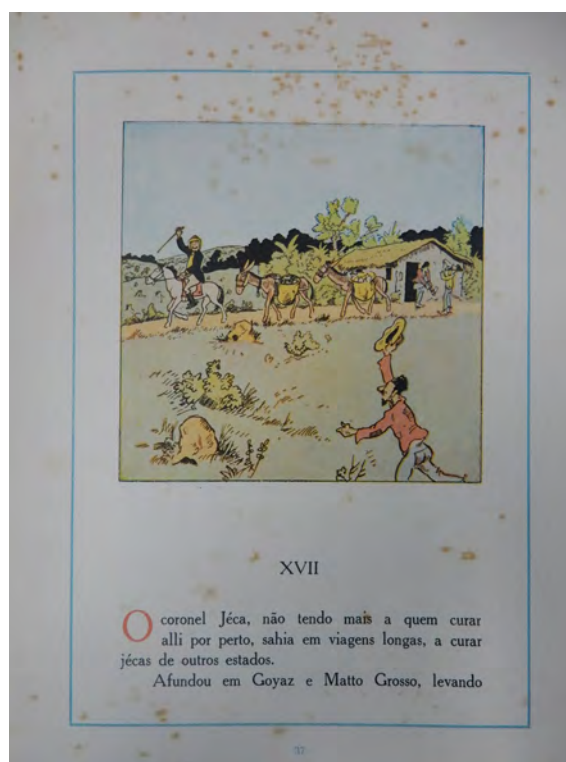
A edição de maio de 1985 do *Almanaque Fontoura* foi dedicada a Candido Fontoura, que, se vivo, estaria completando 100 anos – o industrial nasceu no dia 14 de maio de 1885. Sob o título *Uma velha amizade*, uma das matérias do *Almanaque* faz um breve histórico do relacionamento entre Fontoura, o “farmacêutico dos farmacêuticos”, e Monteiro Lobato. O texto localiza o início da amizade em anos próximos ao de 1916 e informa que o primeiro contato entre os dois ocorreu durante uma visita do escritor às então humildes instalações do *Instituto Medicamenta*. O escritor “levado por um amigo, foi conhecer o processo de fabricação da cafeína, extraída da fuligem das torrefações, e da essência *Chenopodium*, extraída da erva de Santa Maria.”

Lina Rodrigo de Faria aponta que o *Instituto Manguinhos* era um dos centros que produzia e distribuía o óleo de quenopódio, mas não chega a citar quais seriam os outros produtores; o

princípio ativo da Ankilostomina Fontoura era o Naphthol-beta e não se tem notícia se o *Instituto Medicamenta* fabricou, ou não, algum medicamento a partir da essência *Chenopodium*. De todo modo, mesmo que indiretamente, Candido Fontoura parecia ter algum interesse na erva de Santa Maria nominada no livro *Jeca Tatuzinho*.

Já a segunda referência relacionada com Fontoura é direta, daí a sua inclusão como mais uma sugestão da possível articulação entre o lançamento do livro e o do folheto. No livro, depois de curado pela erva de Santa Maria e, então, um rico fazendeiro tratado por coronel, Jeca Tatu resolve se transformar, a seu modo, em um divulgador da causa sanitaria. Seus argumentos iam além de palavras e é aí que entra o (assim hoje chamado) “merchandising”. Após agir em sua região, ele “saía em longas viagens a curar jecas de outros estados. Afundou em Goiás e Mato Grosso, levando cargueiros de erva de Santa Maria, sapatos e Biotônico.” (grifo nosso)

Figura 48 – Página interna do livro *Jeca Tatuzinho*



Fonte: Reprodução de exemplar da Biblioteca Monteiro Lobato

Uma segunda marca citada no livro *Jeca Tatuzinho* foi a Ford, que aparece três capítulos antes da menção ao Biotônico, no momento em que eram listados os progressos da vida do Jeca depois da cura: “Em pouco tempo os resultados foram uma maravilha. A porcada aumentou de tal modo que vinha gente de longe admirar aquilo. Jeca adquiriu um caminhão Ford e em vez de conduzir os porcos ao mercado pelo sistema antigo [...]”

Independentemente da vinculação entre livro e folheto, quatro datas são significativas: 1926, que define o início da série histórica do folheto publicitário *Jeca Tatuzinho*; 1973, ano que marca o fim da publicação no seu formato original; 1974 quando *Jeca Tatuzinho* é transformado em história em quadrinhos integrando o *Almanaque Fontoura* e, finalmente, o ano de 1988 quando o *Almanaque* deixa de circular e, com ele, a veiculação de *Jeca Tatuzinho*.

Determinadas as datas-chave e analisados os pormenores dos exemplares que reunimos, é possível dividir a trajetória de *Jeca Tatuzinho* em dois grandes momentos, ligados com a possibilidade de interferência de *Monteiro Lobato* nos rumos da peça publicitária, considerando que o escritor viveu até 1948.

Por último, cada um dos dois grandes momentos foi desdobrado em dois períodos, caracterizados por alterações de conteúdo, ilustrador ou formato.

Deste modo, a periodização ficou assim estruturada:

(A): Momento com orientação de Monteiro Lobato

(A1): 1926/ 1939 – Período de lançamento;

(A2): 1940/ 1957 – Período de reforma e consolidação;

(B): Momento sem a presença de Monteiro Lobato

(B1): 1958/ 1973 – Período de declínio

(A2): 1974/ 1958 – Formato quadrinhos e tentativa de reformulação

2.2: O primeiro período de Jeca Tatuzinho, um veículo de publicidade exclusivo e original (1926/ 1939)

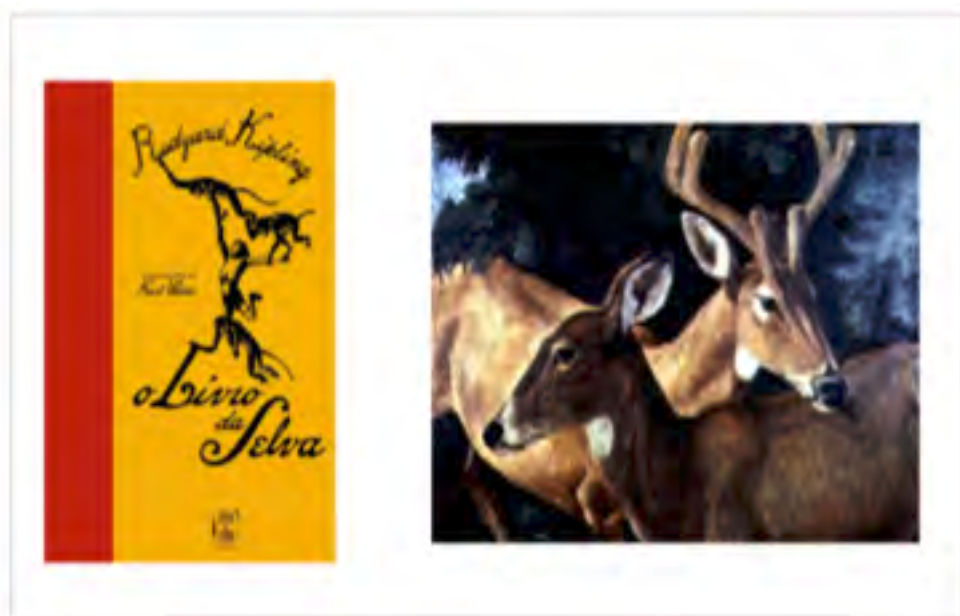
A pouco difundida, no Brasil, carreira de Kurt Wiese, autor das ilustrações originais de *Jeca Tatuzinho*, é surpreendente.

Nascido na Alemanha, na cidade de Minden, em 1887, Wiese, ainda jovem, trabalhou como comerciante na China. No início da I Grande Guerra Mundial, alistado no exército inglês, foi capturado pelos japoneses e devolvido para a Inglaterra. Passou cinco anos como prisioneiro, a maior parte do tempo na Austrália, onde seu interesse pela vida animal o inspirou a começar a desenhar. Completamente autodidata, no seu regresso à Alemanha trabalhou para uma produtora de desenhos animados por vários anos, onde desenvolveu a técnica de completar desenhos em material transparente para evitar redesenhar o fundo em cada frame. Paralelamente, passou a atuar como escritor e ilustrador e, para exercer essa atividade veio para o Brasil onde permanece por três anos, antes de se estabelecer, finalmente, nos Estados Unidos até sua morte, aos 87 anos, em 1974.

K.Wiese – é assim que assina os desenhos de *Jeca Tatuzinho* – ilustrou mais de 300 livros infantis de autores como Zane Grey e Rudyard Kipling. Além de ilustrar suas próprias histórias, desenvolveu as ilustrações para a primeira versão do livro *Bambi* (1928) e ganhou duas vezes a Medalha Caldecott para a literatura infantil. (KIPLING, p. s.n.).

Além de *Jeca Tatuzinho*, Wiese ilustrou, para o mesmo Lobato e pela mesma Cia. Gráfico-Editora Monteiro Lobato, em 1925, o livro *O Garimpeiro do Rio das Garças*.

Figura 49 – Ilustrações de K.Weise , *O Livro da Selva*, *Bambi* e *O Garimpeiro do Rio das Garças*



Ilustrações de Kurt Waiser - *O Garimpeiro do Rio das Garças*



Fonte: Reprodução de exemplares da Biblioteca Monteiro Lobato

Não se tem notícia de como e porque o artista alemão teria se interessado pelo Brasil. Uma hipótese, sem nenhuma possibilidade de comprovação, seria a de que ele teria contato com algum conterrâneo seu na *Editora Melhoramentos* – então sob controle de Alfred Weiszflog alemão de Hamburgo – que o teria apresentado a Lobato. Naquele período a Melhoramentos, originalmente fabricante de papel, estava iniciando a sua atividade editorial e já havia publicado o *Patinho Feio*, de Hans Cristhian Andersen, ilustrado por Francisco Richter. (https://pt.wikipedia.org/wiki/Editora_Melhoramentos).

Um dos poucos registros confiáveis sobre o período em que Wiese morou no Brasil, provavelmente entre 1924 e 1926, não é exatamente agradável. De acordo com os dados que coletamos diretamente no processo de falência da *Cia. Gráfico-Editora Monteiro Lobato*, o profissional foi listado como credor de dívidas trabalhistas.

As duas edições de *Jeca Tatuzinho* ilustradas por K.Wiese que localizamos e manuseamos, são idênticas com exceção de alguns detalhes da capa. Em uma delas, Brasil aparece grafado com **Z** e a designação do em outra com **S**, sendo que nesta, provavelmente posterior, o patrocinador indica um número de Caixa Postal para aqueles eventualmente interessados em obter um exemplar.

Figura 50– Ilustrações não datadas do *Jeca Tatuzinho* ilustrado por Wiese



Fonte: Reprodução de exemplares da Biblioteca Monteiro Lobato e do acervo Vladimir Sacchetta

Roger Chartier, em *Os desafios da escrita*, menciona a definição de Don Mckensie para a sociologia da escrita: “disciplina que estuda textos como formas escritas e os processos de sua transmissão, incluindo sua produção e recepção”. (CHARTIER, 2002b, p. 33).

Esta visão integrada do processo de leitura, implica em aceitar que:

A produção do texto supõe diferentes etapas, diferentes técnicas, diferentes operações humanas. Entre o gênio do autor e a aptidão do leitor, como escreveu Moxon, uma multiplicidade de operações define o processo de publicação como um processo colaborativo, no qual a materialidade do texto e a textualidade do objeto não podem ser separadas. (Ibid., p. 37).

A superposição da materialidade com a textualidade do livro – ou, no nosso caso, do folheto – levou Chartier a afirmar que seria uma “completa ilusão” entender o texto como uma abstrata “entidade linguística”. Por isso, analisar um texto é também levar em conta “as escolhas referentes a sua ‘materialidade’ – isto é, mostrar suas divisões, sua ortografia, sua pontuação”. (Ibid., p. 41).

Em resumo:

Os textos não existem fora dos suportes materiais, sejam eles quais forem, de que são os veículos. Contra a abstração dos textos é preciso lembrar que as formas que permitem sua leitura, sua audição, ou sua visão, participam profundamente da construção de seus significados. (Ibid., p. 62).

A notas publicadas na *Fon-Fon!* e no *O Estado de S. Paulo*, registram com bastante clareza quais foram as “escolhas referentes a materialidade” de *Jeca Tatuzinho*. A revista descreve o folheto como um “elegante fascículo, excelentemente impresso” e o jornal se estende no tema, informando que “A edição, de feitio popular, mas com muita elegância executada, traz uma capa vistosa e as páginas vêm ilustradas com muitos desenhos, com o que constitui um mimo que a nenhuma criança deixará de agradar e interessar.”

Portanto, em *Jeca Tatuzinho* – refletindo as intenções do criador, Monteiro Lobato, e do patrocinador, Candido Fontoura – a “materialidade do texto e a textualidade do objeto” foram tratadas em conjunto, o que fica evidente nas primeiras edições.

Além das dimensões reduzidas (formato quarto: 11x15 cm ou ¼ de uma página em papel A4), duas outras características gráficas contribuíram para reduzir o custo do impresso e viabilizar

sua distribuição gratuita em larga escala: a qualidade do papel (entre 1926 e 1939, papel jornal) e no número de cores (nesta fase, preto e branco).

A acessibilidade do objeto é articulada com a do conteúdo. A estrutura narrativa de *Jeca Tatuzinho* – texto apoiado por ilustrações – é didática, facilmente compreensível e, portanto, acessível às crianças, público prioritário do folheto.

O texto, com perto de 2.200 palavras (ou o correspondente a pouco mais de 6 laudas corridas), é dividido em 18 pequenos capítulos, cada um deles aberto por uma ilustração que sintetiza visualmente o conteúdo e ocupa perto de dois terços da página.

As edições ilustradas por Wiese são formadas por 40 páginas, incluindo capa e contracapas. A história é narrada em 36 páginas e as restantes são preenchidas por anúncios de produtos do *Instituto* como Biotonico e Ankilostomina Fontoura.

A argumentação do folheto respeita a clássica construção publicitária em dois momentos, o antes e o depois, e a narrativa começa apresentando a frágil situação sanitária e de saúde do Jeca Tatu, para depois dramatizar a quase milagrosa e a nada dissimulada eficácia dos produtos chancelados pelo *Instituto Medicamenta*.

No antes, Jeca, “um pobre caboclo” apesar de “proprietário de muitos (e improdutivos) alqueires de terra”, é descrito, quase sempre na voz de vizinhos, como “sem ânimo”, “fraco”, “preguiçoso”, “bêbado”, “idiota” e “medroso”.

Entre o antes, que ocupa 4 (ou 23%) dos pequenos 17 capítulos da peça promocional e o depois (10 capítulos ou 56%), é relatada a intervenção do médico que mudará a vida do Jeca (4 capítulos ou 23%).

Após o exame e o diagnóstico, “amigo Jeca, o que você tem é doença”, o médico faz algumas recomendações: medicamentos do *Instituto* para o amarelão, a maleita e a anemia e adoção de medidas básicas relacionadas com hábitos saudáveis.

No depois, que ocupa quase mais da metade do folheto, a transformação é total: “A ANKILOSTOMINA curou-o do Amarelão. O BIOTONICO deixou-o bonito, corado, forte como um touro. A preguiça desapareceu.” Jeca é agora um homem que “usa botina cantadeira e que não bebe nem um só martelinho de cachaça!”

Em um artifício ardiloso para reiterar as qualidades dos produtos Fontoura e, paralelamente, destacar o bom caráter do personagem, na parte final da narrativa (capítulos XVI e XVII) o Jeca, “resolve ensinar os caminhos da saúde e da riqueza” e passa a viajar propagandeando “Abaixo a bicharia! Viva o Biotonico! Viva a Ankilostomina! Morra a cachaça!”

Jeca, fazendeiro e Coronel, morreu “rico e estimado, aos 89 anos de idade”.

Toda a narrativa do folheto, é o que revela o 18º e último capítulo, é apresentada pelo médico, que já envelhecido, conta a história para uma criança: “Menino! Nunca te esqueças desta historia e quando fores homem, trata de imitar o Jeca.”

Figura 51 – Relação de proporcionalidade entre o folheto e uma folha de papel A4

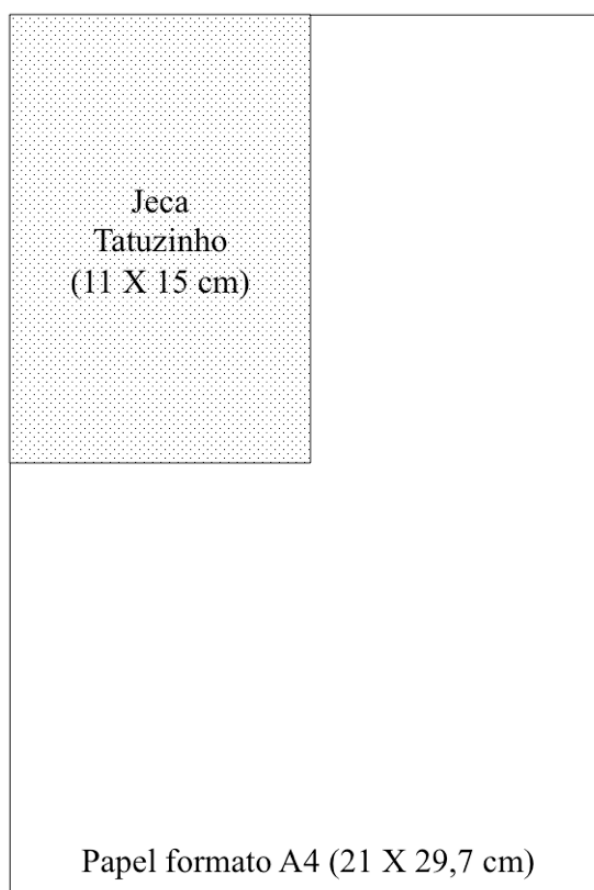
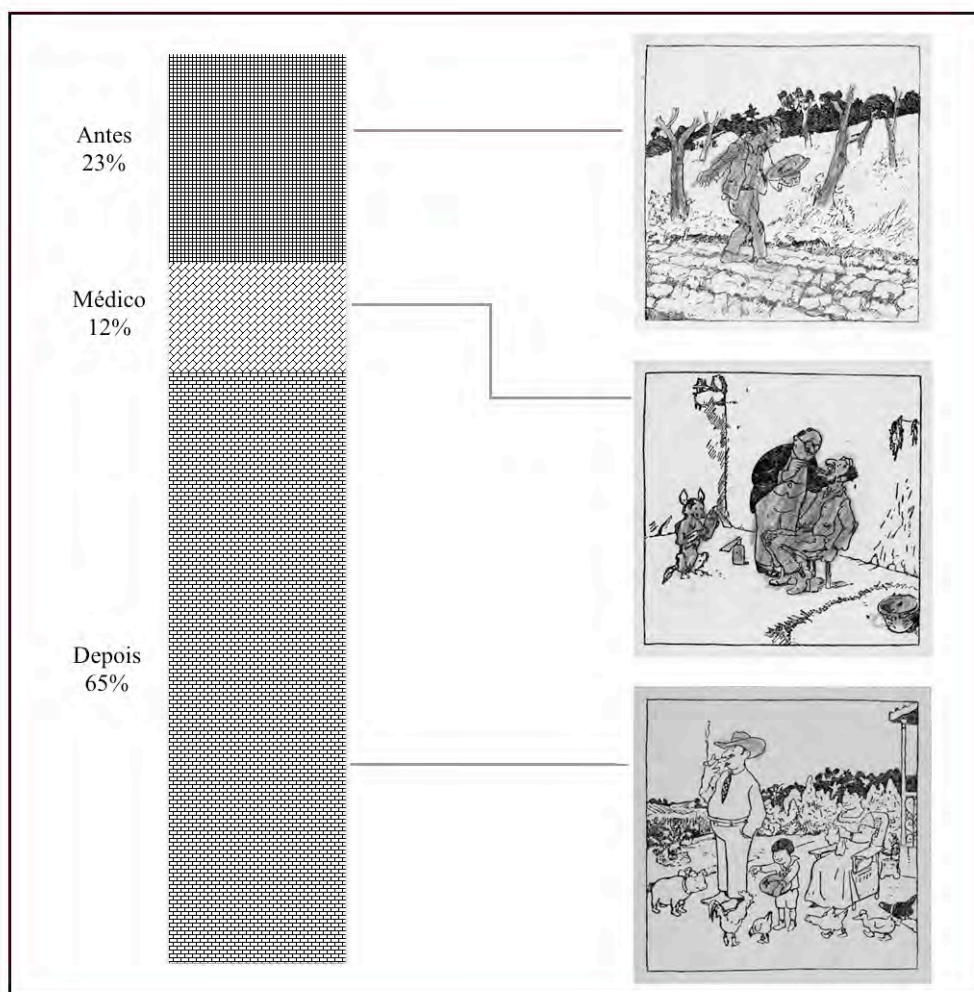


Figura 52 – Estrutura narrativa de *Jeca Tatuzinho* (total de capítulos = 100%)



Fonte: Jeca Tatuzinho, edição s/data

Na imagem figurativa da cebola, o Jeca Tatu do folheto *Jeca Tatuzinho* constituiria uma casca intermediária, situada entre a dos caricaturistas – e sua linguagem visual mais leve – e a do artigo *Urupês* – afinal a descrição do Jeca no “antes” é tão cruel como o do artigo, só que em um tom abaixo e com vocabulário mais simples.

Jeca Tatuzinho, e esta é uma característica relevante, é a única camada planejada para ser consumida pelas crianças, apesar da responsabilidade adulta na compra e uso dos produtos

Fontoura, principalmente *Ankylostomina*. A particularidade, é menos uma incongruência e mais um recurso de comunicação.

Os dados do Censo de 1920, indicam que 75% da população brasileira era analfabeta, mas a base amostral era formada, basicamente, pelos moradores das cidades. Se considerada também os residentes na área rural, o índice seria certamente ainda maior, próximo, talvez, de 90%.

Por isso, Monteiro Lobato lamentou um dia que os “seus caboclos” não sabiam ler e que, portanto, não tinham como conhecer sua ira. Encontrou, porém, dois jeitos de fazer com que eles conhecessem sua graça.

Um desses jeitos, em *Jeca Tatuzinho*, foi falar com os adultos como quem fala com crianças, mesmo porque os textos são simples e as ilustrações foram concebidas para se comunicar por si só. Consequentemente, o simples folhear das páginas combinado com a observação das imagens, possibilitam uma compreensão básica, embora superficial, do enredo.

Esta preocupação de também falar, sem constrangimentos, com adultos poderia explicar a escolha dos traços gráficos do Jeca Tatu de *Jeca Tatuzinho*. Quando K.Wiese chegou ao Brasil, em 1923 ou 1924 – sem conhecer o país e a figura do caboclo – ele seguramente foi apresentado aos muitos Jecas concebidos por diferentes caricaturistas. De todos eles, o Jeca com suposta maior afinidade com o público infantil seria o de Oswaldo, exatamente o “mais autêntico” na avaliação de Lobato. Mas é o Jeca de Seth, pouco ou nada infantilizado, que guarda mais semelhança com o Jeca desenhado por Wiese e adotado pela dupla Fontoura/Lobato.

Figura 53 – Jeca de Oswaldo, Seth e Wiese



Outro modo que Lobato encontrou para ampliar a acessibilidade de *Jeca Tatuzinho* foi o de falar com os adultos através das crianças.

Para melhor situar esta questão, recorreremos à argumentação exposta por Roger Chartier em *Textos, impressos, leituras* – quarto capítulo do livro *A História Cultural*.

Chartier, para explicitar sua perspectiva, utiliza exemplos de publicações do tipo *Chapbooks* ingleses, *Bibliothèque Bleue* francesa e Livros de Cordel espanhóis, alguns deles publicados na Europa desde o século XVI.

Além de produção simples, econômica e massificada – os exemplares eram impressos no mesmo “formato quarto” de *Jeca Tatuzinho* – a narrativa apoiada em ilustrações destas publicações, sem dúvida, facilitava a compreensão e apreensão do conteúdo, mesmo entre aqueles pouco familiarizados com a leitura.

As sociabilidades da leitura e relações entre textualidade e oralidade, eram uma das particularidades comuns aos *Chapbooks*, *Bibliothèque Bleue* francesa e Livros de Cordel: “Do século XVI ao XVII, na Europa, subsistem as leituras em voz alta, na taberna ou na carruagem, no salão ou no café, na sociedade seleta ou na reunião doméstica”. (CHARTIER, 2002 a, p. 124).

A possibilidade de leitura em voz alta não era uma novidade para o *Instituto Medicamenta* e para Monteiro Lobato que, como já vimos, colaborou com a empresa por ocasião do lançamento do *Almanaque do Biotônico Fontoura* em 1920.

Sem pretensão apresentado, na primeira página interna, como “um livrinho de leve feitura, onde cada um encontrará, por certo, duas ou três páginas com a leitura mais do seu agrado...”, o *Almanaque do Biotônico*, provavelmente considerando a enorme massa de analfabetos que poderia consumir os produtos do laboratório, se propunha como uma forma de “oferecer aos seus prezadíssimos amigos, o meio mais suave de estes divulgarem, no ilustrado âmbito de suas relações as excepcionais qualidades de segurança e eficácia que caracterizam aqueles preparados (os medicamentos Fontoura, grifo nosso)...”. Ou seja, o *Instituto* contava com o boca-a-boca como um instrumento de divulgação do seu *Almanaque* que se dirigia à minoria letrada, mas tinha também como alvo era a maioria iletrada.

Ao menos no seu início, os patrocinadores de *Jeca Tatuzinho*, além das crianças, pareciam ainda esperar que as pessoas adultas, particularmente empregadores, se encarregassem de difundir o folheto. É o que concluímos quando verificamos que o *Instituto* reproduziu na contracapa do folheto o anúncio veiculado no *Almanaque de 1920* – “Eis o trabalhador que já sem forças e muito triste volta do trabalho....”.

O livro *Histórias e Leituras de Almanques do Brasil* é fundamentado em 25 entrevistas conduzidas por Margareth Brandini Park e em pelo menos duas delas é mencionada a leitura em voz alta de almanques e histórias do Jeca Tatu, o que seria uma continuação, mesmo que parcial de que o *Instituto* teria alcançado sua intenção. (Park, p 187, 188)

Figura 54 – Capa e apresentação *Almanaque de 1920*



Fonte: Almanaque do Biotonico – Edição de 1920

Caberia agora situar o folheto no conjunto das atividades de comunicação do *Instituto Medicamenta Fontoura & Serpe* e, depois, tentar entender se esta conjuntura se relaciona, ou

não, com o tempo transcorrido entre a apresentação da ideia do folheto (1919) e seu efetivo lançamento (1926).

A empresa controlada por Candido Fontoura, lançou, de forma progressiva no transcorrer do tempo, uma série de marcas ainda hoje atuantes no mercado brasileiro. Fontol, Detefon, Engov e Lacto Purga, além do Biotonico, são algumas delas.

Boa parte do vigor e permanência das marcas se explicam pelo forte suporte publicitário que elas sempre receberam do *Instituto*, desde o início um grande anunciante. A postura pode ser entendida como indispensável porque sem ela a empresa não teria tido o sucesso que teve.

Os medicamentos populares são movidos a propaganda, um invisível terceiro elemento da fórmula dos produtos ao lado do princípio ativo e dos excipientes, estes tangíveis.

Era assim ontem e é assim hoje. Ou o *Laboratório Genoma* – o primeiro no ranking de maiores anunciantes do Brasil – não teria investido em publicidade no primeiro semestre de 2016, último dado disponível, mais de R\$ 1,9 bilhão em propaganda e a *Hypermarcas* – dona de dezenas de marcas de medicamentos, dentre elas, Engov, Biotonico Fontoura e Lacto Purga – R\$ 790 milhões. Para confronto, a *Unilever*, no mesmo período e com todos os seus produtos em áreas diversificadas, dispendeu R\$ 1,6 bilhão, aproximadamente o mesmo valor da *Via Varejo* (*Casas Bahia e Ponto Frio*). Outro parâmetro possível de comparação seria o total dos investimentos de algumas categorias, ou seja, a soma dos valores de todas as marcas de um mesmo setor econômico. Por exemplo: no primeiros seis meses de 2016, todas as marcas de cerveja somadas investiram R\$ 1,3 bilhão e os supermercadistas, todos eles, R\$ 2,3 bilhões.

Nizan Guanaes, na sua coluna da *Folha de S. Paulo* de 04/03/2017, no mais castiço “marquetês”, comenta que “tem gente que fala de “branded content” como se o apoio que marcas dão a conteúdos em troca de exposição tivesse sido inventado hoje.”

Segue afirmando que “criar conteúdo para a promoção de mensagens específicas é a coisa mais velha do mundo.” Dentre outros exemplos, menciona: “Jesus fazia ‘branded content’ com as parábolas” e, cita textualmente: “Jeca Tatu, de Monteiro Lobato, que virou ‘branded content’ para o Biotonico Fontoura no começo do século passado.”

Da maneira como entendemos, assim como as empresas estão recorrendo à criação de conteúdo de marca em 2017 para se ajustarem à realidade imposta pelo ambiente on-line, Candido Fontoura lançou o seu *Almanaque e Jeca Tatuzinho* para vencer a dificuldade de promover produtos de massa em um país, na década de 1920, sem meios instalados de comunicação de massa.

Nesta época, o rádio, no Brasil, ainda engatinhava e sua penetração era limitada. As primeiras emissoras começaram a funcionar só em 1922 e não tinham caráter comercial.

O cinema, mudo até 1929, apesar de comercialmente formatado desde a inauguração da primeira sala em 1896, ainda estava longe de ser classificado como um meio de comunicação de massa.

A *Publix*, primeira empresa exibidora de outdoor, grande suporte para colagem sistemática, de cartazes externos impressos em papel, foi fundada em 1929.

As alternativas disponíveis, portanto, para Candido Fontoura, eram ou as placas fixas de metal, ou cartazes internos de farmácias, mídias tipicamente de apoio, ou os veículos de mídia impressa.

Em um país de população majoritariamente analfabeta e residente na zona rural, os jornais e revistas que aceitavam anúncios tinham razoável circulação mas não eram, porque não poderiam ser, propriamente instrumentos de comunicação de massa. Eles falavam, basicamente, para a minoria urbana e letrada.

A opção do *Instituto Medicamenta Fontoura & Serpe*, independentemente da simultânea utilização de outros meios na divulgação de seus produtos, pela criação de um veículo próprio de comunicação seria, portanto, amplamente amparada na realidade da época.

Em 1919, a empresa tinha duas alternativas ou um *Almanaque* ou o *Jeca Tatuzinho* que Lobato havia concebido.

O formato de almanaque por indústrias farmacêuticas brasileiras não era propriamente uma novidade em 1920 e os antecedentes eram promissores.

De acordo com Geraldo Alonso Filho e Paulo Cesar Goulart em *Annuncios do Almanak de Laemmert: 1919, 1923, 1924*, no setor farmacêutico, “o mais antigo desses compêndios seria o Almanak do Dr. Ayer, distribuído desde 1869 em farmácias de todas as províncias.” A

importância desse tipo de publicação se acentuou com a chegada do século 20 quando “os almanaques alcançaram seu apogeu em termos visibilidade, projeção de marca e circulação.” Ainda segundo dados dos mesmos autores, o *Almanach d’a Saude da Mulher* (1906), o *Almanach Bromil e o Almanach Capivarol* (1919), seriam anteriores ao *Almanack do Biotonico para 1920*. (ALONSO, GOULART; p. 18, 19).

No final dos anos de 1910 e início dos anos de 1920, conforme registramos, o *Instituto Medicamenta* passava por um processo de transformação e este quadro pode ter justificado, em 1920, a opção da empresa pelo *Almanaque* em detrimento de *Jeca Tatuzinho*. Soluções caseiras, como a de usar as filhas de Candido Fontoura como modelos da foto da capa da primeira edição do *Almanaque*, sugerem que critérios financeiros tinham um peso representativo nas orientações de comunicação da empresa. Diante, então, de um quadro de incertezas, pode ter prevalecido a sensatez de concentrar o investimento no conhecido – o formato almanaque – e não no inusual veículo sugerido por Monteiro Lobato.

Mas a característica de periodicidade anual de qualquer almanaque de farmácia pode não ter sido seguida e, nesse caso, a alternativa de veículo próprio de comunicação para o *Instituto* teria sido, efetivamente, a do *Jeca Tatuzinho* e não a do *Almanaque*.

A *Drogasil*, com apoio do *BNDES*, idealizou e mantém um *Portal da Historia da Farmácia* que tem como objetivo “reunir e compartilhar o conhecimento sobre esta área de atuação no Brasil”. Um dos seus conteúdos é dedicado aos almanaques, com possibilidade de acesso a uma coleção do *Almanaque do Biotonico*. Mesmo informando que o veículo teria começado a circular em 1920, a primeira edição abrigada no *Portal* é a de 1931, sendo que, a partir daí, estão disponíveis, de forma ininterrupta, todas os exemplares até 1988, último ano de circulação da publicação. (portalhistoriadafarmacia.com.br/almanaques).

Em mais de uma ocasião posterior ao lançamento dos dois veículos, o *Instituto Medicamenta* relatou seu histórico de comunicação, mas nunca datou com precisão aquela que seria a primeira edição do seu *Almanaque*. Em uma delas – prefácio do *Conto Industrial* – a referência era a “uma das primeiras edições do *Almanaque*” sem determinar qual e, em outra – a que comemorava o centenário de Candido Fontoura – a afirmação era a de que a edição número 1 do *Almanaque* seria posterior a *Jeca Tatuzinho*.

Na dúvida, procuramos localizar em outras fontes, inclusive em sebos ou sites de venda, algum exemplar do *Almanaque do Biotônico* para qualquer ano entre 1921 e 1930. Como não encontramos nenhum, entendemos como plausível a hipótese de que o folheto *Jeca Tatuzinho*, como publicação regular, tenha antecedido e não sucedido o *Almanaque*, exceção feita, nesta possibilidade, à efêmera edição de 1920.

É certo que o *Almanaque do Biotônico* e o *Jeca Tatuzinho* – seja a partir de 1926, seja a partir de 1931 – conviveram juntos durante anos porque mantinham uma relação de complementaridade. Os dois eram pertinentes e se propunham como informativos e igualmente acessíveis.

Mas um era voltado para adultos e outro para crianças. Um contava com a colaboração de Monteiro Lobato, mas o outro era de Monteiro Lobato.

Um seguia um modelo convencional, mas o outro tinha a seu favor originalidade, característica fundamental em propaganda, independentemente da época. A nota da revista *Fon-Fon!* já reconhecia, em abril de 1926, que *Jeca Tatuzinho* “constitui um original e inteligente meio de propaganda.” E, decididamente, a forma como Lobato articulou a narrativa e associou o conteúdo com as necessidades de comunicação das marcas de Fontoura não tem paralelo com nenhuma outra peça publicitária que até então, ou mesmo depois, poderia ser classificada como “branded content”.

É ainda nesse primeiro período do lançamento do folheto, em 1930, que ocorre a segunda (e última) edição do livro *Jeca Tatuzinho*, agora pela *Cia. Editora Nacional*. Em formato maior que do primeiro livro, o enredo básico e as ilustrações não se alteraram, mas é novo o projeto gráfico – com ilustrações ocupando mais espaço, as cores mais vivas e texto mais rebuscado e sem divisão em pequenos capítulos.

O segmento de mercado visado pode ter sido também o de livros didáticos – um exemplar desta edição, como a de 1924, compõe o acervo da biblioteca do *Colégio Caetano de Campos* – mas é difícil estabelecer uma relação entre livro e folheto. Monteiro Lobato já estava afastado da empresa que ajudou a criar, o ilustrador, K. Wiese morava agora nos Estados Unidos, *Fontoura & Serpe* não só continuava distribuindo o folheto como poderia estar planejando sua atualização, o que ocorreu, como veremos, algum tempo depois.

De todo modo – e no campo estrito da comunicação de massa – é incomparável a importância das duas versões de *Jeca Tatuzinho*, livro e folheto.

O livro, em suas duas edições, dificilmente ultrapassou a casa dos 15.000 exemplares. Isso contando que a primeira delas chegou a 5.000 unidades, o dobro do estoque registrado na falência da *Editora Monteiro Lobato*. A informação de que a circulação da segunda edição seria de 10.000 exemplares foi extraída de uma relação de tiragens de livros de Monteiro Lobato, elaborada pela *Cia. Editora Nacional* – ao que tudo indica, como parte de um relatório de prestação de contas – hoje disponível para consulta no *Centro de Documentação Alexandre Eulalio da Unicamp*.

Figura 55 – Confronto de textos correspondentes entre edições de 1924 e 1930



Edição 1924:

O pobre homem arregalou os olhos assombrado.

- E não é que é mesmo? Quem haverá de dizer.

- Pois é isso sêo Jêca. E d'aqui p'ra deante não duvide mais do que disser a sciencia.

Edição 1930:

O pobre homem arregalou os olhos assombrado.

- E não é que é mesmo? Quem haverá de dizer.

- Pois é isso sêo Jêca. Quando a sciencia diz uma coisa é porque viu, estudou, experimentou. A sciencia sabe o que diz. Daqui por deante quando ella disser uma coisa não se ponha a duvidar, como um bobo.

2.3: Segundo período: Jeca Tatuzinho revisado por Lobato e com novo ilustrador (1940/ 1957)

O segundo período de *Jeca Tatuzinho* é caracterizado por um conjunto de revisões, a primeira delas nas ilustrações. Kurt Wiese é substituído por Jurandyr Ubirajara (ou J.U.) Campos, desenhista, ilustrador e pintor.

Conforme dissemos, J.U. era genro de Monteiro Lobato e pai de Joyce Campos, que nasceu em 1930. Por sugestão da Banca de Qualificação – e com os objetivos de esclarecer alguns detalhes das leituras de Lobato e aprofundar o conhecimento de como seria o relacionamento pessoal do escritor com Candido Fontoura – procuramos pessoalmente por Dona Joyce.

Os encontros terminaram se transformando em uma série de depoimentos sobre a vida pessoal e a trajetória profissional de J.U. Campos e possibilitaram, ainda, o acesso a um volume razoável de registros documentais que o artista foi organizadamente acumulando e que estão hoje em poder de Joyce Campos, sua filha única.

Paulistano, J.U. viveu entre 1902 e 1973, e era um dos sete filhos de um comerciante e de uma dona de casa que escrevia poesias em horários vagos. Como muitos dos companheiros de sua geração, o autodidata Campos, pode ser caracterizado muito mais como um generalista do que como um especialista – criou anúncios e folhetos publicitários, trabalhou em departamentos de arte e de propaganda, concebeu capas, ilustrou livros e revistas até, finalmente, aos 40 anos, adotar a profissão de artista plástico – pintou naturezas mortas, paisagens e retratos. No meio de tudo isso, encontrava tempo para projetar as casas que construiu, desenhar móveis e inventar coisas, como uma corrente para pneus de automóvel que chegou a ser, sem sucesso, comercializada.

J.U. começou a trabalhar cedo na *Cassio Muniz*, então uma grande revendedora de automóveis de São Paulo, e ajudou os clientes do seu empregador no enfrentamento da epidemia da Gripe Espanhola, em 1917. Isso antes de servir o Exército. Depois, entre 1920 e 1930, a vida de J.U. foi particularmente movimentada. Começou a década como um dos primeiros se não o primeiro Gerente de Propaganda da *General Motors* no Brasil, empresa pioneira na profissionalização da atividade publicitária no Brasil; se instalou, em seguida, em

Buenos Aires, onde criou anúncios para o *Automóvel Clube*, além de, nas horas vagas, ter sido premiado em um curioso concurso de escalada de prédio.

No final da década, já residindo nos Estados Unidos e trabalhando no Departamento de Promoção do *New York Times*, se aproxima de Monteiro Lobato, então Adido Comercial da Embaixada Brasileira no país, e começa a namorar Marta. O casamento acontece em 1930 e Joyce nasce em território americano.

No mesmo ano retorna, com a família, para o Brasil e acumula trabalhos: colabora em jornais como *A Gazeta* e implanta a secção de rotogravura do jornal *O Estado de S. Paulo*; abre um estúdio de publicidade; cria campanhas para destacadas agências de propaganda, como *Standard* e *N. W. Ayer & Sons*; concebe dezenas de capas e ilustrações para livros de diversas editoras, dentre elas, a *Nacional* e de diferentes escritores, dentre eles, Monteiro Lobato em livros como *Geografia da Dona Benta* (1935, em conjunto com Belmonte), *História das Invenções* (1940) e *Viagem ao Céu* (1943).

Figura 56 – Ilustrações de J.U. Campos para livros de Monteiro Lobato



Fonte: Reprodução de exemplares da Biblioteca Monteiro Lobato

Uma das frentes de trabalho de J.U. Campos era o *Almanaque do Biotônico Fontoura*, com certeza por influência e muitas vezes em parceria com Monteiro Lobato. Exímio retratista, são dele as capas e as ilustrações de anúncios em páginas internas das edições do período compreendido entre os anos de 1936 e 1943, ano em que passou a se dedicar exclusivamente à pintura.

Figura 57 – Capas de J.U. Campos para o *Almanaque do Biotônico*



Fonte: Portal História da Farmácia

O convite para J.U. Campos participar da revisão de *Jeca Tatuzinho* seria uma natural decorrência de sua proximidade com a rotina do *Instituto Medicamenta*, aliada com a afinidade, familiar e profissional, com Monteiro Lobato.

Como o ilustrador não atuava regularmente como caricaturista, seria vaga qualquer tentativa de definição de qual seria o seu estilo ou a sua forma própria de retratar personagens e desenvolver visualmente enredos. O que temos de sugestão nesse sentido são trabalhos esparsos, sendo que o mais representativo deles é um anúncio do Biotônico publicado na edição de 1936 do *Almanaque* e não mais reproduzido ou sequenciado. Na feição de uma história em quadrinhos, a peça narra “As desventuras do Zeca Vieira” e os traços de J.U. são leves e tipicamente caricaturais, o que é perceptível no clássico recurso de desproporção entre o tamanho da cabeça e a do corpo.

Figura 58 – Anúncio de J.U. Campos para o *Almanaque do Biotônico*

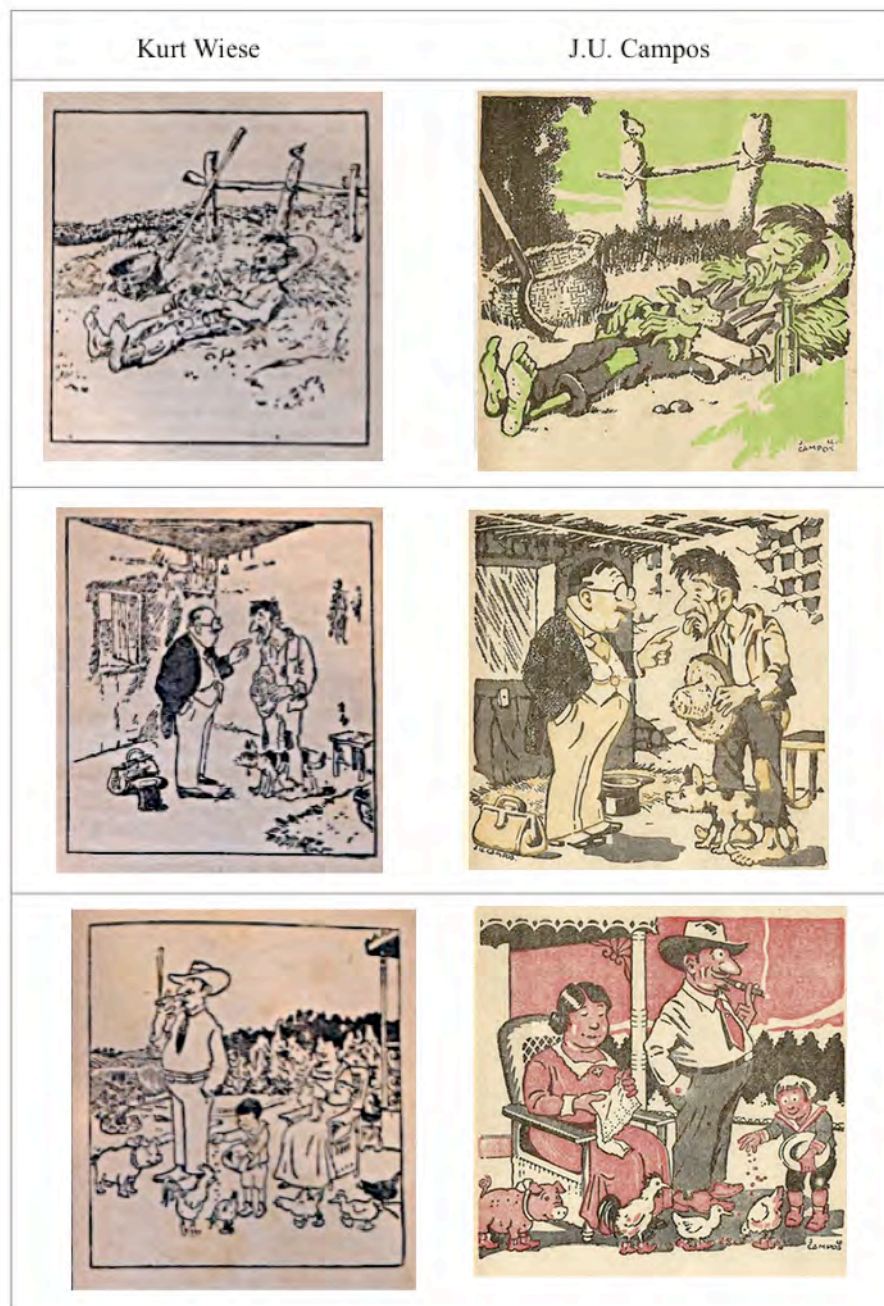


Fonte: *Almanaque do Biotônico* para 1936

De todo modo, J.U. não adotou seus traços na revisão visual de *Jeca Tatuzinho* e pouco se afastou das imagens criadas por K.Wiese. As situações e paisagens visuais são praticamente as mesmas, assim como os traços, posturas e feições de Jeca Tatu, do médico e de outras figuras secundárias no enredo. A decisão faz sentido com a prática comum do mercado publicitário, que prioriza as características de comunicabilidade da peça em detrimento das particularidades da estética de cada ilustrador. Também sugere que Fontoura e Lobato estavam satisfeitos com a receptividade do público ou teriam solicitado uma refação mais aprofundada.

Nesse contexto, a grande preocupação do novo ilustrador foi menos a de impor o seu estilo e mais a de ajustar as imagens de Wiese ao pequeno formato do folheto. Para tornar as ilustrações mais visíveis e atraentes, além da providencial e relevante inclusão de uma cor, a diferença perceptível é no enquadramento mais próximo e detalhado das imagens.

Figura 59 – Ilustrações assemelhadas de Wiese e J.U. Campos



De inteiramente novo, a interferência mais expressiva de J.U. Campos foi na capa do folheto. Até para reforçar a percepção de mudança, a imagem passou a ocupar um espaço maior,

acompanhada de uma tarja preta informando que esta era “uma nova edição com acréscimos do autor”. Mas a alteração significou, também e principalmente, uma inversão no sentido da representação do Jeca Tatu.

Na capa desenhada por Wiese, Jeca caminha altivo, decidido e a passos largos para o trabalho, como demonstram o chapéu cobrindo toda a cabeça, a foice apoiada no ombro e o pequeno jacá na mão esquerda. Alinhado com a postura corporal, seu rosto tranquilo, e sem nenhum sinal de abatimento, contrasta com o aspecto esbaforido do cachorro Brinquinho que, com a língua de fora, se esforça para acompanhar o dono.

Na atualização de J.U. – mais coerente, é verdade, com o Jeca Tatu de *Urupês* que ocupa o momento “antes” de *Jeca Tatuzinho* – o dinamismo é substituído por lassidão. O desgastado chapéu de palha cobre apenas uma parte da cabeça; a orelha serve não para ouvir, mas para acomodar um cigarro de palha; os olhos estão fechados e a cabeça, sem força para se sustentar sozinha, precisa do apoio das duas mãos do Jeca. O corpo sentado parece ter como única função suportar os cotovelos e os esqueléticos e interligados pés descalços intensificam a impressão de total imobilidade e indiferença do caboclo. Com relação ao cachorro Brinquinho, o contraste troca de sinal. É ele agora que não demonstra o menor abatimento, ao contrário: a expressão dos olhos e da boca é de alegria e acolhimento; o corpo ereto e o rabo levantado sugerem movimento; a direção da cabeça, voltada para o retratista, diz que ele está atento ao seu entorno. No conjunto, é como se o cachorro fosse um semi-humano e o homem, um semianimal.

Figura 60 – Capa de J.U. Campos e detalhe da capa de Wiese



Fonte: Acervo próprio

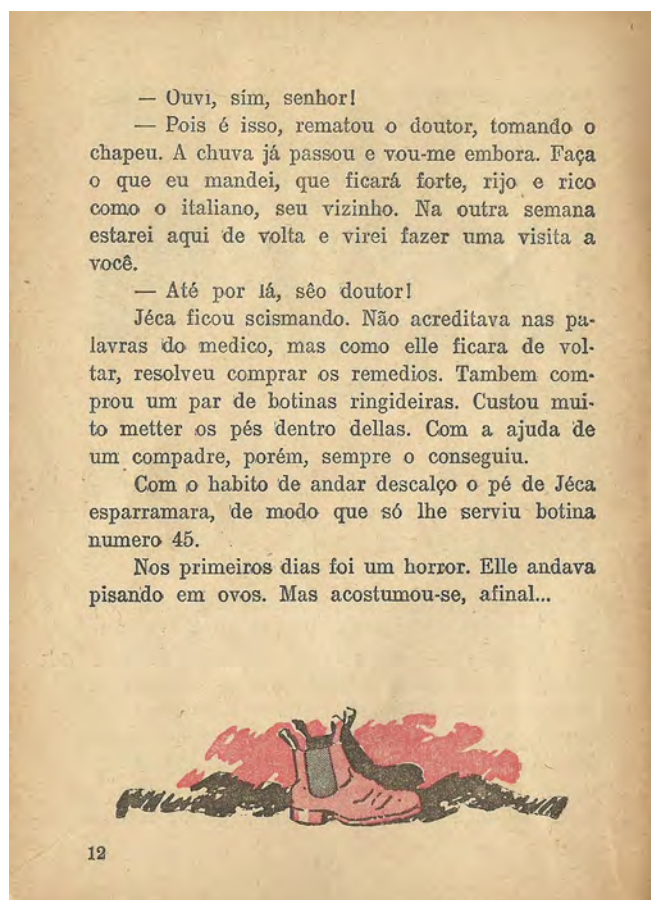
Além da capa, J. U. Campos introduziu, como elementos visuais novos, algumas vinhetas que preenchem espaços vazios no final de textos e substituiu três imagens de Wiese por outras que criou para complementar com mais clareza visual as informações do texto. Uma delas é a do capítulo XIV – ao invés de animais cercados, a ilustração agora mostra a “porcada” sendo transportada no Ford, com o detalhe, ao fundo, de uma grande casa, supostamente do Jeca. A segunda é a do capítulo XVII – não mais saudado por um único homem, na nova situação o

Jeca aparece apregoando para outros Jecas, inclusive para uma criança, as qualidades dos produtos Fontoura. Na terceira e última modificação, no capítulo VIII, que fecha o folheto, o narrador do enredo não é mais tão claramente o médico, pode ser um professor, e uma menina foi incorporada à cena, apesar de, no texto, o homem se dirigir apenas ao menino.

Figura 61 – Imagens substituídas por J.U. Campos



Figura 62 – Exemplo de página com vinheta de J.U. Campos



As novidades das edições desse período não se limitaram ao aspecto visual. E nem poderiam, pois como indica a capa da versão original ilustrada por J.U. Campos, sem data, mas que supomos ser de 1940, a inovação citada estaria nos “acréscimos do autor”.

No confronto com os anteriores, os arranjos de texto que Monteiro Lobato introduziu – inclusões, exclusões e revisões – parecem ter, como principal objetivo, enriquecer a linguagem publicitária do folheto.

Sem nenhuma alteração nos quatro capítulos que descrevem o “antes” ou a situação inicial do Jeca Tatu, a primeira interferência no texto ocorre no momento do diagnóstico do médico que agora fica maior, justamente para apresentar detalhes da doença:

Você sofre de amarelão, entende? Uma doença que muitos confundem com a maleita ou sezão, também chamada de febre palustre ou intermitente, que é

outro terrível mal que ataca a gente da roça que mora perto das águas paradas e de certos rios

No capítulo XV, já no “depois” do Jeca, duas pequenas exclusões de algum modo ajudam a sublimar eventuais traços desconfortáveis do personagem. Relembrando, o texto, o capítulo III informa que “Jeca possuía ainda um cachorrinho, magro e sarmento, mas bom companheiro e leal amigo.”

Pois bem, na versão anterior, ilustrada por K.Wiese, depois de curado, “Jeca fumava charutos da Bahia e gostava muito de correr as roças a cavalo, com um cachorro de raça atrás.” Isto é, Brinquinho, um legítimo vira-lata, perdera seu posto depois do enriquecimento do dono.

Na nova edição, “Jeca só fumava charutos fabricados especialmente para ele montado em cavalos de puro sangue.” Nenhuma menção ao cachorro que, inclusive, desaparece da ilustração. A omissão inocenta Jeca do suposto ingrato abandono de Brinquinho.

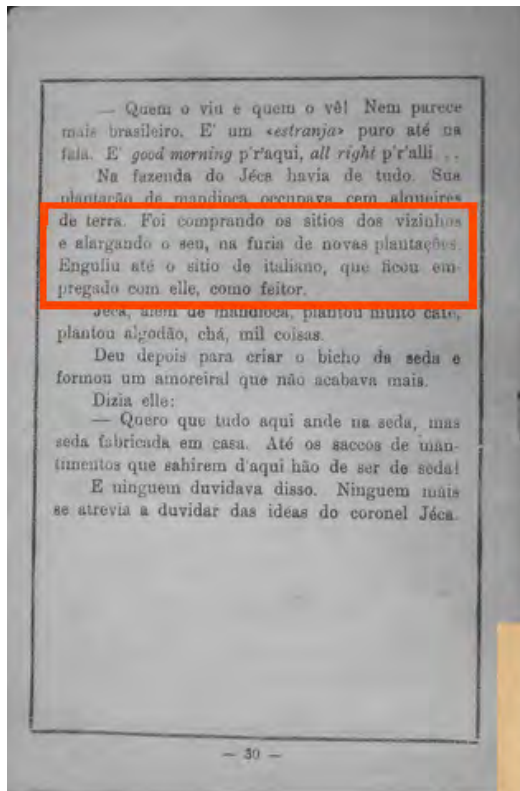
No mesmo capítulo XV, outra exclusão. Nas primeiras edições, Jeca, textualmente, “engoliu até o sítio do italiano, que ficou empregado com ele como feitor.” Na revisão, essa parte foi simplesmente suprimida, talvez para não melindrar os inúmeros italianos, natos ou descendentes, potencialmente consumidores dos produtos Fontoura.



Exclusão do cachorro



Figura 64 – Segunda exclusão – texto



Exclusão do Italiano como feitor



As alterações em *Jeca Tatuzinho* são típicas da forma de trabalhar de Monteiro Lobato.

Marisa Lajolo, respeitada estudiosa da vida e obra do escritor, acompanhou ou orientou pesquisas recentes que comprovam o esforço do escritor na melhoria contínua de seus textos. Referindo-se às revisões que Lobato fazia a cada nova edição, Lajolo escreve na Introdução de *Monteiro Lobato – Livro a Livro – Obra Infantil*:

Esse incansável esforço de re-fação textual manifesta-se desde o plano miúdo do texto (passagem de letra maiúscula para minúscula e vice-versa, inclusão ou corte de artigos, acréscimo, substituição ou apagamento de palavras) até alterações em estruturas maiores, como fusão, omissão ou incorporação de parágrafos, exclusão ou acréscimo de capítulos, ou mesmo junção ou divisão de livros. (LAJOLO, 2008, p. 18).

Vistas as mudanças, na linguagem de Lajolo, “miúdas”, apesar de significativas, vamos àquelas alterações na “estrutura maior” de *Jeca Tatuzinho*, versão 1940.

Para, supomos, atualizar e dar vivacidade ao texto, Monteiro Lobato incluiu na narrativa três celebridades da época: Assis Brasil, rei George VI da Inglaterra e Tomaz Edison. Citado apenas pelo sobrenome, o gaúcho Joaquim Francisco de Assis Brasil, foi um dos comandantes das forças que se insurgiram, em 1923, contra as reeleições sucessivas de Borges de Medeiros. Por força do acordo que pôs fim ao conflito, Borges concluiria seu mandato e não mais se recandidataria. Seu sucessor foi Getúlio Vargas que, em 1930, partiu do Rio Grande do Sul para assumir o governo do Brasil.

Depois de 11 meses de combate, a paz da Revolução de 1923 foi assinada na fazenda Pedras Altas, localizada no sul do Estado. A propriedade de Assis Brasil era famosa pelo castelo de 44 cômodos e pelas técnicas agropecuárias ali adotadas. E que concorria, na imaginação de Lobato expressa no texto de *Jeca Tatuzinho*, com a “Fazenda do Biotônico”, de Jeca Tatu, que logo se tornou famosa no país inteiro. O Assis Brasil veio visitá-la e abriu a boca, confessando que batia longe a sua fazenda modelo de Pedras Altas, que ele sempre julgara a mais bela e perfeita da América.”

A “Fazenda do Biotônico” era mesmo espantosa e se tornou mundialmente conhecida, o que explica a segunda citação no enredo do folheto. Vejamos: “Lá havia de tudo. Campos de alfafa, pomares belíssimos. A qualidade do melão ficou famosa até na Inglaterra. O “rei

Jorge” gostou tanto desse melão que disse: “De hoje em diante só quero em minha mesa o melão lá do amigo Jeca”.

Transmitida ao vivo, a solenidade de coroação do rei George VI, em fevereiro de 1937, foi o primeiro registro de grande audiência da televisão, no caso a *BBC* de Londres que começou as transmissões em 2 de novembro de 1936.

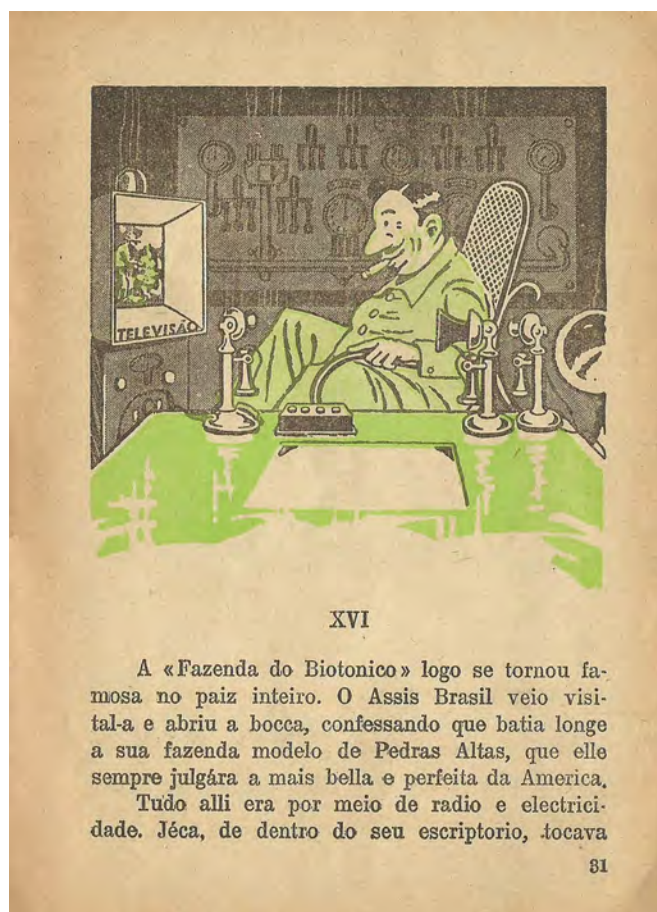
A recentíssima televisão justificou a inclusão de um novo capítulo em *Jeca Tatuzinho*, o de número XVI, com consequente junção de dois outros, os anteriores XVI e XVII, agora reunidos na sequência imediata.

Perto de 10 anos antes do lançamento no Brasil, Jeca Tatu já usava aparelhos de TV, enviados por ninguém menos que Thomaz Edison e encomendados por carta. O que ele pretendia era, a partir da varanda, controlar o que se passava na fazenda.

E tanto fez, que viu. Edison mandou os aparelhos encomendados, Jeca os instalou e assim pode, da sua varanda, com o charutão na boca, não só falar por meio do rádio para qualquer ponto da fazenda, como ainda ver, por meio da televisão, o que seus camaradas estavam fazendo.

A ilustração de J.U. Campos – quarta inteiramente original ou, seja, não decalcada nas de K.Wiese – reproduz um aparelho de TV como o fabricado na época.

Figura 65 – Jeca e a TV enviada por Tomaz Edison



A partir da edição de 1940, o folheto *Jeca Tatuzinho*, como reflexo do crescimento do *Instituto Fontoura*, passa a apoiar publicitariamente outras marcas da empresa e não apenas *Ankilostomina* e *Biotonico*. Anúncio do analgésico *Fontol*, com ilustração de J.U. Campos, ocupa a primeira contracapa e pequenos reclames, apenas com texto, são distribuídos nas páginas internas intercalados com as vinhetas. Os produtos são: *Urogenol*, *Vermífugo Fontoura*, *Lacto-Purga*, *Regulador Fontoura*, *Maleitosan* e *Xarope Droseira*.

Depois das edições datadas de 1941 e 1943, ainda com ilustrações de J.U. Campos, *Jeca Tatuzinho* ganha, em 1946, uma estrutura que irá se estabelecer como definitiva. Nesta edição o número de páginas é drasticamente reduzido: de 40 para 26, o que equivale a 35% de decréscimo. Para manter em espaços menores o mesmo enredo e as mesmas ilustrações, os

textos foram sintetizados, o que implicou na exclusão de parágrafos inteiros como, por exemplo, os que mencionavam as três celebridades. Além disso, para acomodar o volume de informação, o diagramador – possivelmente o próprio J.U. – alterou o projeto gráfico, que perdeu leveza, com a compressão de entrelinhas e adoção de paginação mais densa.

Figura 66 – Confronto das páginas 2 e 3 – edições 1940 e 1946



Neste segundo período da trajetória de *Jeca Tatuzinho*, dois aspectos precisam ser considerados, um deles, o lançamento do personagem *Zé Brasil*, de Monteiro Lobato.

Boa parte dos comentadores e estudiosos de Lobato, como Marisa Lajolo, costuma escalonar as concepções ideológicas do escritor em três etapas, correspondendo, cada uma delas, à forma distinta do escritor perceber e registrar a situação do brasileiro residente na área rural, o homem caboclo ou sertanejo. A primeira, conservadora, representada pela Jeca Tatu de *Urupês*; a segunda, sanitaria, sintetizada pelo Jeca de *Jeca Tatuzinho* e a terceira, reformista, pelo *Zé Brasil*, personagem criado pelo escritor em 1947. (LAJOLO, 1983, p. XX).

Derradeiro texto literário de Monteiro Lobato, com ilustrações do pintor amazonense Percy Deone, o livro *Zé Brasil* foi lançado pela *Editorial Vitória* e a narrativa, com 30 páginas, é dividida em nove pequenos capítulos. A publicação marca a aproximação do escritor com o Partido Comunista Brasileiro, que passava então por um curto período de legalidade. (DE LUCA, p. 360) (LIMA, p. 14).

No livro, Lobato descreve o *Zé Brasil* quase que da mesma forma como retratou o Jeca Tatu em *Jeca Tatuzinho*: neste, o homem era um “pobre caboclo” e naquele um “pobre coitado”; em um, a casa tinha um “banquinho era de três pernas”, no outro, o “banco duro, era mocho de três pernas”; em um, o Jeca tinha uma “espingardinha de carregar pela boca” e no outro, o *Zé* tinha simplesmente “uma espingardinha”.

A semelhança entre os personagens no livro *Zé Brasil* é, propositalmente, reforçada pela textual citação ao Jeca Tatu e a “aquele livrinho do Fontoura”:

Livros, só folhinhas – para ver as luas e se vai chover ou não, e aquele livrinho do Fontoura com a história do Jeca Tatu. Coitado deste Jeca! dizia *Zé Brasil*, olhando para aquelas figuras. Tal qual eu. Tudo que ele tinha, eu também tenho. A mesma opilação, a mesma maleita, a mesma miséria e até o mesmo cachorrinho. Pois não é que meu cachorro também se chama Jolí?.. (LOBATO, 1946, p. 05, 06)

A diferença é que em um a redenção viria pelos remédios e pela adoção de hábitos sanitaristas propalados por um anônimo médico e em outro pela adesão às convicções e ideias igualitárias de Luiz Carlos Prestes:

- Não é assim, Zé. Apareceu um homem que pensa em você, que por causa de você já foi condenado pela lei desses ricos que mandam em tudo – e passou nove anos no cárcere.
- Quem é esse homem?
- Luiz Carlos Prestes (ibid., p. 21)

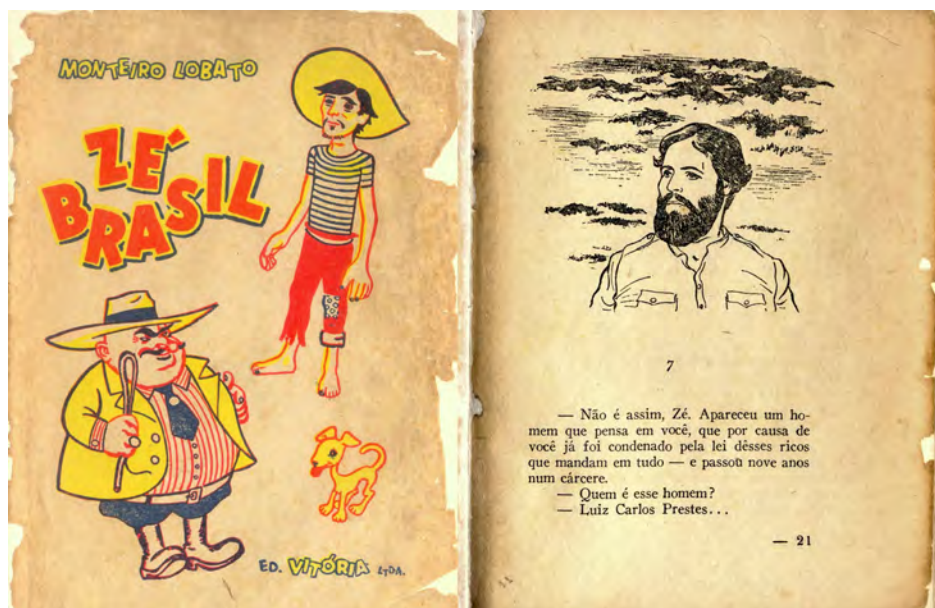
Para alguns estudiosos – como Lajolo, Mário Luís Simões Filho e Wilma Martins Mendonça – os três Jecas de Lobato são sinalizadores da flexibilidade do pensamento político do escritor e seu ecletismo ideológico. Para outros – como Whitaker Penteadado – seria muito difícil enquadrar a ideologia do escritor em qualquer modelo rigoroso, que ele nunca se filiou ao PCB e que “a última ideia social que parecia atraí-lo foi o georgismo”. (PENTEADO, p. 53)

Mas o dissenso vira consenso quando a análise se volta para a capacidade representativa do personagem Zé Brasil. Tania Regina de Luca, se referindo ao texto, concluiu que “a falta de qualidade e força literárias, (é uma) opinião que vem sendo endossada e acabou por tornar-se dominante”. Por esta razão, como relembra a historiadora, Edgard Cavalheiro afirmou que Zé Brasil “difícilmente se sustentaria como um libelo do trabalhador rural”. (De LUCA, p. 363).

A socióloga Nísia Trindade Lima é outra estudiosa que compartilha a opinião dominante sobre Zé Brasil. Para ela, Monteiro Lobato “com a criação do personagem Zé Brasil, não conseguiu apagar a força simbólica que adquiriu Jeca Tatu.” (LIMA, p. 15).

Constatada, por reiteração, a fragilidade simbólica de Zé Brasil, entendemos que não seria o caso de incluí-lo como uma das representações significativas do Jeca, ao lado das outras que até aqui consideramos.

Figura 67 – Capa e página interna de Zé Brasil



Fonte: Reprodução de Exemplar da Biblioteca Monteiro Lobato

O segundo aspecto a ser ressaltado no segundo período de *Jeca Tatuzinho*, é que entre 1940 e 1957, das diferentes acepções do Jeca, uma, a das caricaturas, mantinha-se ativa, embora perdendo vitalidade na medida em que se aproximavam os anos de 1960.

Das publicações que havíamos examinado, a *Fon-Fon!*, logo depois do discurso de Rui Barbosa, em julho de 1943, abandona o posicionamento adotado na fundação (1907) – “Semanário alegre, político, crítico e esfuziante” e passa a ser “Uma revista feita para o lar”, disputando espaço com revistas femininas. (FRANQUI, PERIOTTO, p. 2, 8).

As duas outras, *Careta* e *O Malho*, seguem publicando regularmente caricaturas, com certa ênfase para as estreladas pelo Jeca. Em anos próximos a 1950, um destaque na *Careta* foi o de 1947: dentre as 52 edições semanais, 17 (33% ou 1 a cada 3, em média) publicaram referências ao Jeca. No *Malho* a assiduidade, dependendo do ano, era ainda maior: em 1948, das 12 edições mensais, 8 (67%) mencionaram o Jeca pelo menos uma vez.

Théo, neste momento, era o caricaturista que mais explorava, no bom sentido, o Jeca, com a particularidade de publicar seus desenhos nas duas revistas, não incomumente na capa. No

mau sentido, Jeca continuava sendo explorado pelos poderosos, muitas vezes atônito e no papel de mero expectador.

Figura 68 – Jeca de Théo



Fonte: Revista Careta (Dezembro de 1950)

3: JECA TATUZINHO PÓS-LOBATO (1958/ 1988)

3.1: Terceiro período: Jeca Tatuzinho adaptado por Fontoura (1958 / 1973)

A terceira versão de *Jeca Tatuzinho* é a publicada a partir de 1958, quando, dez anos depois da morte de Monteiro Lobato, o folheto assume uma das características básicas de qualquer peça publicitária que é a do total controle exercido pelo anunciante.

Uma das facetas desse controle no mercado de propaganda é a desvinculação de autoria, isto é, anúncios, quando muito, trazem uma sutil assinatura da agência responsável pela criação, sem indicação dos profissionais – quase sempre um redator e um diretor de arte – que efetivamente trabalharam na sua concepção. É evidente que a chancela da “marca” Monteiro Lobato é um dos pilares do sucesso de *Jeca Tatuzinho* e seria insensato romper a vinculação com o redator. Mas o mesmo raciocínio não se aplica ao diretor de arte ou ilustrador.

J.U. Campos, já sabemos, deixou de lado, em 1943, suas outras atividades que não a de artista plástico e, talvez até por pedido dele, o *Instituto Medicamenta* resolveu recorrer a outro profissional. Contado a partir deste ano de 1943, o novo ciclo só viria a se concretizar depois de cinco edições (1946, 1947, 1950, 1953 e 1956) com a publicação, em 1958, de um *Jeca Tatuzinho* com ilustrador anônimo.

Tanto nesta como nas próximas edições, o *Instituto* não sugere qualquer pista que conduza a um nome, assim como se omite nas vezes em que, ou institucionalmente ou através de um porta-voz, *Jeca Tatuzinho* é publicamente comentado. Aprofundando uma lembrança de Joyce Campos, formulamos a hipótese de que o ilustrador mais provável desta fase do folheto seria Augusto Mendes da Silva ou Augustus, a assinatura que usava em muitos de seus quadros e ilustrações.

Trabalhando, como J.U., em diversas frentes, inclusive em publicidade, Augustus foi selecionado ainda em vida por Monteiro Lobato para unificar visualmente as capas de uma série de seus livros infantis, que vieram a ser publicados pela Editora Brasiliense, em 1949, logo após a morte do escritor. (www.arbasp.com.br/index.php?area=editorial)

Provavelmente, apresentado por Lobato ou pelo próprio J.U. Campos, o importante aqui, é que Augustus, também um virtuoso retratista, substituiu J.U. no *Almanaque do Biotônico* e

permaneceu por muitos anos nesta função. Por extensão, seria ele o ilustrador mais próximo do cliente por ocasião da revisão de *Jeca Tatuzinho* e, portanto, o hipotético responsável pelo trabalho.

É possível afirmar, que são de Augustus, com certeza, porque estão assinadas, as capas das edições do *Almanaque* publicadas entre 1945 e 1955. Nas edições posteriores, o *Instituto*, como faria com *Jeca Tatuzinho*, deixa de identificar os capistas, mas, pela qualidade e precisão quase fotográfica das imagens, é muito provável que também sejam dele as capas das edições de 1956, 1957 e 1958, período coincidente com o da reformatação do folheto.

Figura 69 – Capas de Augustus assinadas (1945 e 1955) e atribuídas (1957 e 1958)



Fonte: Portal da História da Farmácia

Neste terceiro período, a capa de *Jeca Tatuzinho* ganhou novo layout. O cachorro Brinquinho agora está à direita, e não mais à esquerda do Jeca e a ilustração é basicamente a mesma de J.U., mas refeita para se ajustar à mudança de lateralidade: a mancha preta na cabeça de Brinquinho e o cigarro na orelha do Jeca agora estão do lado esquerdo dos corpos e não do lado direito.

Com a adição de cores, a camisa do Jeca é quadriculada e não lisa e o sombreado sugere uma luz oblíqua, de final de tarde. O céu azul de fundo foi seccionado como um feixe de iluminação que, do centro para a lateral e da direita para a esquerda, cumpre a função de um holofote que dirige a atenção do leitor para o homem e seu cachorro. No conjunto, a construção visual, aplicada em fundo vermelho, ressalta a tridimensionalidade da cena como se o Jeca estivesse um pouco à frente de Brinquinho.

Por este caminho interpretativo, o criador da nova capa, sem recorrer a outra ilustração, alterou a sua forma de leitura, reforçando, e não minimizando, a impressão geral de desolação e isolamento do Jeca, mantendo o contraste com a vivacidade de Brinquinho.

Figura 70 – Confronto entre as capas de *Jeca Tatuzinho*



Embora com ligeira ampliação de tamanho (13 X 19,5 cm.), no período pós-Lobato, o processo de compressão gráfica de *Jeca Tatuzinho* se acentua dramaticamente – as páginas internas são reduzidas de 23 para 12 – e a vantagem da inclusão de cores no processo de impressão é praticamente anulada pela pesada diagramação: ilustrações recortadas, exclusão de cenários, corpo de letra mínimo, espaço compactado de entrelinhas e blocos de texto acomodados sem arejamento, algumas vezes invadindo imagens.

Figura 71 – Páginas internas de *Jeca Tatuzinho* edição de 1958



O anônimo ilustrador criou apenas uma nova figura, a do capítulo XII, na qual o perfil de Jeca em um final de tarde, substitui a imagem dele trabalhando com arado puxado por boi que, inclusive, havia sido suprimida em algumas edições anteriores.

Figura 72 – Imagem criada pelo novo ilustrador



Desde a introdução de *Jeca Tatuzinho*, uma das intenções do patrocinador era a de atingir crianças através da distribuição do folheto em escolas. Quarenta anos depois, o *Instituto* permanece interessado pelo público estudantil, tanto que lança, em 1966, como consta na capa, uma “edição especial de Jeca Tatuzinho, sob forma de cartilha, dedicada às escolas. Colaboração do *Instituto Medicamenta Fontoura* na alfabetização da Criança Brasileira.”

Apresentada na capa como “A obra de maior divulgação em todo o Brasil”, a primeira página do folheto é aberta com o título “Aventuras de Jeca Tatuzinho” e a publicação mantém o conteúdo (e o nome Jeca Tatu do personagem), assim como, as ilustrações da revisão de 1958, eliminando, porém, a subdivisão em capítulos.

Reeditado em 1971, duas particularidades caracterizam o folheto como cartilha: o formato (17,5 X 23 cm) e os 12 exercícios situados nos pés de página que, pretensamente, avaliavam a compreensão do texto e a apreensão de detalhes das ilustrações. Cada exercício é patrocinado

por um produto da linha Fontoura, incluindo os inconvenientes (porque dirigidos a adultos) Engov e Boldo Jurubeba.

Figura 73 – Confronto do formato da cartilha com o de outras edições de Jeca Tatuzinho

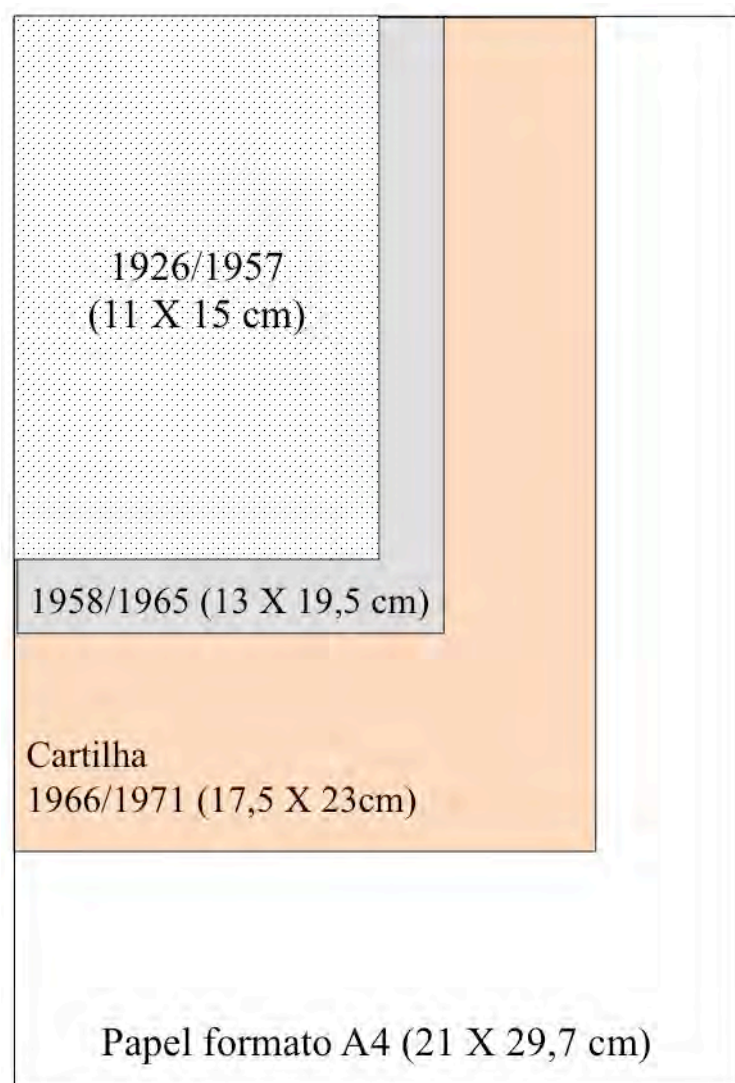


Figura 74 – Capa e página interna das edições de 1966 e 1971 de Jeca Tatuzinho



Formato Cartilha



A representação mais tardia do Jeca é a cinematográfica, criada por Amácio Mazzaropi logo no início do terceiro período de *Jeca Tatuzinho*.

Em 1912, na mesma cidade de São Paulo onde o futuro ator nasceu, o paulista Cornélio Pires fazia sucesso com as suas “conferências humorísticas”, que rapidamente ganharam um formato fixo: “começavam com Cornélio contando histórias, fazendo graça com os costumes

caipiras e com os do povo da cidade. Depois vinham os violeiros e, para terminar, as danças e os fandangos.” (NEPOMUCENO, p. 112).

Pires foi um dos primeiros críticos de *Velha Praga* e *Urupês*, usando, segundo Monteiro Lobato, “argumentos, mais do que frágeis – tolos”. Posteriormente, em carta a Rangel, o escritor menciona Cornélio Pires em termos poucos amistosos, ao mesmo tempo em que reafirma seus princípios antibucólicos, contestando o oportunismo das “conferências”:

A história do caboclismo ... Aquilo (*Urupês*) foi fabricação histórica para bulir com o Cornélio Pires, que anda convencido de ter descoberto o caboclo, como o Nogueira se convenceu de ter descoberto a Pátria. O caboclo de Cornélio é uma bonita estilização – sentimental, poética, ultrarromântica, fulgurante de piadas – e rendosa. O Cornélio vive, passa bem, ganha dinheiro gordo, com as exhibições que faz do “seu caboclo”. Dá conferência a 5 mil réis a cabeça e o público mija de tanto rir [...] Ora, meu *Urupês* veio para estragar o caboclo do Cornélio – estragar o caboclismo. (LOBATO, 2010, p. 321).

Lobato não perturbou a carreira de Cornélio Pires. Também, menos ainda, estragou o caboclismo, que, pelo contrário, frutificou e um dos seus frutos foi Mazzaropi. Depois de trabalhar em teatros e circos, a carreira do ator ganhou impulso em março de 1946, quando passou a comandar, na *Radio Tupi* (S. Paulo), o programa *Rancho Alegre*, que trilhava os caminhos já abertos na década anterior por Cornélio Pires que, das conferências, havia partido para o mercado fonográfico e o rádio.

Rancho Alegre foi, em 1950, adaptado para a televisão na pioneira *TV Tupi* e Mazzaropi abre uma nova frente de trabalho, pouco depois sedimentada por sua atuação no cinema. Em seus dois primeiros filmes – *Sai de Baixo* e *Nadando em Dinheiro*, ambos de 1952 – o ator interpreta pessoas simples e urbanizadas “é só a partir de seu terceiro filme como ator - *Candinho* (1954) - que Mazzaropi começa a viver, na tela, o personagem caipira similar ao que interpretou durante os primeiros anos de sua carreira nos palcos e nas rádios.” (SABADIN, p. 38).

Até 1959 o ator vai intercalando seus dois tipos, o urbano e o caipira, e só no seu nono filme como ator e segundo como produtor, que ele incorpora definitivamente o caipira ingênuo e humilde que iria definir sua trajetória artística.

Exibido em 1960, o filme era *Jeca Tatu* que, nos letreiros originais de apresentação, primeiro esclarecia que era “Uma sincera homenagem ao saudoso Monteiro Lobato”, para em seguida informar:

Esta história é baseada no conto *Jeca Tatuzinho* cujos direitos autorais foram cedidos graciosamente pelo Instituto Medicamenta Fontoura S/A; expresso aqui meu agradecimento – Mazzaropi. (grifo nosso)

Na livre adaptação para o cinema, Mazzaropi e o diretor Milton Amaral mantiveram os três momentos do enredo do folheto e alguns aspectos da narrativa, mas introduziram elementos e personagens que alteraram muitos de seus significados.

No “antes” do folheto “perto (do Jeca) morava um italiano bastante arranjado”. No filme, a propriedade do imigrante é apresentada como a moderna e próspera Fazenda São Giovanni e o Jeca, além de padecer dos mesmos males descritos por Lobato, é agora um sitiante endividado que se vê forçado a entregar parte de suas terras para o credor, o comerciante Bento que, em seguida, sem conhecimento do Jeca, as repassaria para o italiano.

No “durante” a alteração de sentido é marcante. Se, no folheto, quem muda a vida do Jeca é a intervenção sanitária do médico, no filme o segundo momento do enredo é sustentado por uma sequência de cenas que se inicia com a casa do Jeca sendo criminosamente incendiada por enviados do fazendeiro italiano. O fato, relacionado com desavenças sobre o namoro do filho do fazendeiro e a filha do Jeca, desperta a solidária intervenção dos vizinhos. O Jeca, agora transformado em um líder comunitário e intermediado pelo coronel regional, acaba vendendo os votos dos vizinhos para o candidato a deputado, Dr. Felisberto.

No terceiro momento do enredo, o “depois”, o Jeca, como no folheto, é também um milionário. A diferença é na origem do dinheiro, em um ele é fruto do trabalho, em outro, resultado da sua ação discutível. No final feliz, o Jeca continua apoiado pela comunidade que constrói, em mutirão, sua nova e luxuosa casa e não só faz as pazes com o italiano, como permite que sua filha se case com o filho dele. Retribui a fidelidade do cachorro – que habita a “*Brinquinho’s home*” – anda de terno e gravata, embora sem abandonar seu jeito caipira – no falar, no andar, nos trejeitos. Na letra da música que canta para animar uma das cenas finais do filme e diretamente inspirada no folheto – a dos porcos e galinhas usando sapatos –

o Jeca continua Jeca , mas renega sua condição de Jeca Tatu:

*Deixei de ser um qualquer
Já não como mais angu
Hoje sou um coroné
Não sou mais Jeca Tatu.
Meu cachorro estimado
Já deixou de ser sarnento
Tem um terno alinhado
Em seu próprio apartamento
Eu lavo tudo os leitão
Com perfume importado
Quando entram no facão
Sai toucinho perfumado.*

Figura 75 – O Jeca Tatu de Mazzaropi de cócoras e o galo de botas



Fonte: Museu Mazzaropi

O sucesso da versão cinematográfica, com estimados oito milhões de ingressos vendidos, “liga definitivamente Mazzaropi ao Jeca, de maneira que ator e personagem passam a se confundir na percepção do público, assim como Chaplin e Carlitos, Mário Moreno e Cantinflas”. (SABADIN, p. 40, 41). Deste modo, entre 1960 e 1980, Mazzaropi atua e produz outros seis filmes com a palavra Jeca no título, mas, em nenhum deles o protagonista recebe esse nome. Em *O Jeca Macumbeiro*, por exemplo, o personagem principal se chama Pirola e em *O Jeca e a Égua Milagrosa*, seu último filme, Mazzaropi interpreta Raimundo.

A camada ocupada pelo Jeca de Mazzaropi na nossa imaginária cebola é, de um lado, próxima a de *Jeca Tatuzinho*, porque é cômica e fundamentada em dualidades como pobreza/ riqueza e atraso/ modernidade. De outro, é vizinha da camada que reúne representações como a da poesia de Catulo e da música *Tristeza do Jeca*, que interpretam outra faceta, igualmente bucólica, do mesmo caboclo idealizado por Cornélio Pires que tanto incomodou Monteiro Lobato.

3.2: Quarto período: Jeca Tatuzinho no formato quadrinhos (1974/ 1988)

Não temos informações suficientes para afirmar se toda a tiragem ou apenas parte dela, mas é fato que a 35ª e última edição de *Jeca Tatuzinho* foi (também ou unicamente) distribuída como encarte no *Almanaque Fontoura* para o ano de 1974.

Com um casal de jovens montados em uma motocicleta na capa, e a garota na garupa com um vidro de Biotônico no bolso da sua calça jeans, foi nesta edição que o *Almanaque*, até então do Biotônico, ganha o nome de seu patrocinador. Não foi uma simples alteração de título.

O *Almanaque*, editado pelo menos desde a década de 1930, manteve por muitos anos a sua estrutura redacional fundamentada no calendário agrícola, espinha dorsal da publicação. Acompanhando as transformações impostas pelo ambiente econômico e social, as matérias de interesse geral vão ganhando peso até que, em 1974, ao mesmo tempo em que muda de nome, o *Almanaque* anuncia, em seu editorial e no tom ufanista típico do Brasil grande da época, que “o Jeca Tatu, de Monteiro Lobato, torna-se figura cada vez mais rara.”

A tentativa de renovação expressa no nome espelhava também uma alteração nos rumos da empresa. Candido Fontoura morreu no dia 5 de março de 1974, pouco antes de completar 89 anos. Agora um conglomerado formado por pelo menos três companhias (*Instituto Medicamenta*, *Indústrias Farmacêuticas Fontoura-Wytech* e *Produtos Químicos Fontoura*), a gestão dos negócios era profissionalizada e a direção executiva era exercida por Dirceu Fontoura, filho do fundador e há muito tempo envolvido nas atividades empresariais.

Candido Fontoura, embora ainda nominalmente Presidente estatutário das empresas, provavelmente não participava do dia-a-dia, mas nunca deixou de ser uma figura emblemática, sistematicamente referenciada e homenageada, nas manifestações institucionais das companhias por ele controladas.

Jeca Tatuzinho e o *Almanaque* eram mais do que simples veículos de comunicação do *Instituto Medicamenta*. Eram quase que uma expressão da figura pública de Candido Fontoura e – por reverência ou influência direta – ele, de um outro modo, mantinha algum controle sobre as duas publicações. É também sugestiva a coincidência que um tenha deixado

de circular e outro tenha se renovado em períodos próximos ao da morte do patriarca.

Um exemplo da relação entre *Jeca Tatuzinho* e a figura pública de Candido Fontoura é “*Carta às crianças do Brasil*”, publicada na primeira contracapa da edição de 1966 do formato cartilha do folheto. Endereçada, em letra cursiva, à “Criança amiga”, o texto, em letra de imprensa, é aberto por uma alusão a Monteiro Lobato, “grande amigo das crianças” e “grande escritor”. E se encerra com uma mensagem do *Instituto Medicamenta Fontoura* que “carinhosamente” tem como objetivo transmitir uma “lição” que, não só “muito ajudará a criança pela vida a fora” como “garantirá ao Brasil um grande futuro”. A carta, retomando a letra cursiva, é assinada por “Tio Candinho”.

O texto não esclarece que “Tio Candinho” era, o que poderíamos classificar como um heterônimo de Candido Fontoura, ou seja, um nome imaginário que provavelmente ele mesmo inventou (ou fomentou) para se caracterizar, perante a opinião pública, com uma identidade diferente daquela do grande empresário.

A hagiográfica biografia *Candido Fontoura – o homem e sua obra*, de Mário Ferreira Migliano, publicada em 1985, centenário da morte do industrial, trata, em diversas passagens, Candido Fontoura como “Tio Candinho” sem apresentar uma justificativa para o tratamento. O diminutivo “Candinho” pode até ter sido um apelido de infância, mas o complemento “Tio” é logicamente posterior.

O livro lista dezenas de homenagens e títulos de reconhecimentos recebidos por Candido Fontoura no transcorrer de sua vida – desde um pálido diploma de sócio benemérito da *União Farmacêutica de São Paulo* concedido em 1930, até um bem mais representativo título de Cidadão Paulistano que recebeu em 1962, por iniciativa do vereador e radialista Ari Silva. Na transcrição de discursos, uma preocupação é a de destacar as ações de benemerência do homenageado “em favor da criança”, sendo a mais valorizada delas a *Campanha Pró-Monumento de Monteiro Lobato*, liderada por Candido Fontoura com decisivo apoio do amigo Assis Chateaubriand. A campanha, que estimulava doações, foi iniciada logo após o falecimento do escritor, em julho de 1948, e redundou na construção de 366 Postos de Puericultura no estado de São Paulo, transferidos para o governo estadual em 1969. (MIGLIANO, p. 137).

É neste lado benemérito a mais evidente associação entre Candido Fontoura e seu heterônimo: “Essa campanha inspirou-se no coração de Assis Chateaubriand e de ‘Tio Candinho’, nos seus sonhos cívicos de um Brasil vivendo e pulsando feliz através de suas crianças.” (Trecho da notícia da morte de Fontoura, *Diário da Noite* de 06/03/1974 - Ibid., p.137). Na mesma direção, e mais sucinta, a Prefeitura de Bragança Paulista, complementou a placa indicativa da rua Candido Fontoura Silveira, com a seguinte expressão: “Tio Candinho – farmacêutico, industrial e filantropo.” (grifo nosso).

A edição de 1985 do *Almanaque Fontoura* foi dedicada ao fundador da empresa e o verbo da chamada de capa é conjugado no tempo presente: “Tio Candinho está fazendo 100 anos”. Na primeira página interna, o texto informa:

No dia 14 de maio de 1985, Tio Candinho estaria fazendo 100 anos. E certamente estaria feliz com seus milhões de sobrinhos espalhados por este Brasil imenso, sobrinhos espalhados pelo Brasil inteiro que aguardam ansiosos todos os anos a chegada deste fiel companheiro, o Almanaque Fontoura.

Só em seguida explica quem é “o grande homem” e em nota esclarece “Nossa capa: Candido Fontoura, o ‘Tio Candinho’ – tela de Jurandir Campos (genro de Monteiro Lobato) do acervo da sala Monteiro Lobato – existente no escritório da firma em São Paulo”.

Figura 76 – Capa do Almanaque que reproduz tela de J.U. Campos



Fonte: Almanaque do Biotonico – edição de 1985

Sem a presença de Candido Fontoura, o *Almanaque Fontoura*, retomou *Jeca Tatuzinho*, apenas em 1978 e o retorno representou – sintomaticamente, acreditamos – uma tentativa de renovação no personagem.

Anunciada na edição do ano anterior, “O novo Jeca Tatu” foi apresentado em anteposição ao personagem tradicional como um “símbolo que o Biotonico criou, nos primeiros anos da

República, como um elemento de denúncia de uma situação injusta e de fé no futuro [...] aquele homem desanimado, ignorante, era o Brasil de então.” Já a “segunda fase do Jeca Tatu é o Brasil de hoje [...] um País que agora venceu as dificuldades e é respeitado pelo mundo inteiro”.

O “novo Jeca Tatu” assume o nome de Jeca Tatuzinho e é acompanhado por turma de animais humanizados: Socó (um frango), Zé Botina (um porco) e Brinquinho. Sem identificação de autoria e no formato de história em quadrinhos, os traços são alegres, coloridos e contemporâneos. Todo o enredo se desenvolve em quatro páginas e em linguagem predominantemente visual – vinte duas imagens contra um texto composto por oito frases:

1. Jeca Tatuzinho e sua turma eram tão fracos que passavam o dia cochilando sem ânimo. Era a turma mais desanimada do mundo.
2. Uma noite porém, um médico foi pedir abrigo na casa do Jeca.
3. E vendo toda aquela fraqueza, receitou imediatamente Biotonico Fontoura.
4. Três meses depois, ninguém mais conhecia o Jeca que ficou forte como um touro, tomando Biotonico que contém ferro para o sangue e fósforo para os músculos e nervos.
5. E foi assim que Jeca Tatuzinho recuperou o tempo perdido e se transformou no maior fazendeiro da região.
6. E como dizia Monteiro Lobato: “Saúde é grande qualidade de um povo. Tudo o mais vem daí”.
7. Tome Biotonico Fontoura antes das refeições – isso vai mudar a sua vida.

Figura 77 – Montagem com cenas da nova versão de *Jeca Tatuzinho*



Fonte: Almanaque do Biotonico – edição de 1978

O mesmo conjunto de tiras foi publicado na edição de 1979 e, sem justificativa, o “novo Jeca Tatu” desaparece das páginas das seis edições seguintes do *Almanaque Fontoura*. Quem ressuscita, na sétima, a de 1986, é o velho Jeca Tatu.

No Editorial, dirigido ao “querido leitor”, o redator anuncia que o *Almanaque* está trazendo de volta a “famosa ‘Estória do Jeca Tatuzinho’, criação do genial Monteiro Lobato.” Em uma citação explicitamente indicativa da interferência e influência de Candido Fontoura nos rumos de *Jeca Tatuzinho* o texto prossegue afirmando que a “estória” foi “utilizada pelo Dr. Candido” (grifo nosso) no combate das verminoses e do amarelão. O Editorial termina argumentando que “não há quem desconheça o *Jeca Tatuzinho* de tão gratas lembranças de nossa infância e juventude” e que o objetivo da retomada seria exatamente o de “estimular” esta recordação como um modo de “cultivar o que temos de mais caro e tradicional.”

O enredo tradicional de *Jeca Tatuzinho* praticamente não se altera e o que temos de novo é a narrativa apresentada em tiras, como as de histórias em quadrinhos. As imagens foram refeitas por um novo ilustrador, também anônimo, mas a remodelação é conservadora, com diferenças sutis quando confrontadas com as da última edição do folheto. Na tira que introduz o enredo, o desenhista manteve Brinquinho do lado direito do Jeca, mas agora sua postura e expressão denotam o mesmo desanimo do dono. O Jeca continua de cócoras na primeira cena, só que com um cigarro na mão esquerda e as ilustrações visuais subsequentes são adaptações cuidadosas das antigas.

Quanto ao texto, o Dr. muda seu diagnóstico e agora o Jeca sofre de uma incompreensível, não só para ele, “anemia ferropriva”. Esclarecendo que isso quer dizer “fraqueza”, a receita é Biotonico Fontoura e um par de botinas. No restante foram realizados os indispensáveis ajustes do enredo ao reduzido espaço de quatro páginas e no último dos dezessete quadros, é o próprio Jeca quem enuncia a moral da história, mencionando o seu autor original: “ Ter saúde, como disse Monteiro Lobato, é grande qualidade de um povo.”

Figura 78 – Primeira página de *Jeca Tatuzinho* na versão quadrinhos



Fonte: Almanaque do Biotonico – edição de 1985

Esta versão de *Jeca Tatuzinho* foi republicada nas duas seguintes e últimas edições do *Almanaque Fontoura*: as de 1987 e 1988 e o fim da publicação foi precedido e certamente

ocasionado pela morte de Dirceu de Castro Fontoura, filho de Candido, em outubro de 1985, aos 72 anos.

Único herdeiro homem, depois do falecimento de seu irmão mais velho Olavo em 1968, Dirceu se envolveu cedo nos negócios – inicialmente para dirigir a *Rádio Cultura* (S. Paulo) que o pai havia fundado em 1932 e algum tempo depois transferida para Assis Chateaubriand. Como responsável pelas empresas, agora um grande conglomerado, Dirceu mantinha-se vinculado à memória familiar e importantes sustentáculos desta lembrança eram o *Biotônico* e seu *Almanaque*, o folheto *Jeca Tatuzinho* e, por decorrência, Monteiro Lobato. Da primeira página de edição de 1987 do *Almanaque* que comunicou a morte de Dirceu Fontoura, destacamos o trecho:

O Biotônico Fontoura, elaborado por seu pai para salvar a saúde de D. Elvira, sua mãe, sempre foi um dos símbolos cultuados por ele. O velho *Jeca Tatuzinho*, criado por Monteiro Lobato, amigo da família e todas as personagens que deram graça e beleza à divulgação dos produtos Fontoura, lhe fizeram companhia desde a infância e colaboraram na formação de seu caráter.

Algum tempo depois da morte de Dirceu, a família Fontoura terminou por se afastar dos negócios farmacêuticos. O controle do *Laboratório Fontoura-Wyeth* foi transferido para os sócios americanos e as marcas mais valiosas como Biotônico, Engov e Lacto Purga, foram vendidas para o *Laboratório Dorsay*, especializado na produção, promoção e comercialização de medicamentos populares.

Sobre o relacionamento com Monteiro Lobato, sua lembrança foi sistematicamente evocada no *Almanaque* acompanhando, invariavelmente, as muitas referências a Candido Fontoura, sempre no sentido de reconhecimento e gratidão por sua contribuição no processo de comunicação do *Instituto Medicamenta*.

Restaria a questão jurídica sobre o controle dos descendentes de Monteiro Lobato sobre os direitos de uso de *Jeca Tatuzinho*. Os dados conhecidos, confirmados com Joyce Lobato Campos, indicam que o mesmo acordo informal de cessão de direitos entre o escritor e Candido Fontoura foram posteriormente mantidos pelas duas famílias envolvidas.

O que localizamos foi que, talvez por precaução, a marca nominativa Jeca Tatuzinho foi depositada em nome da *Editora Fontoura*, empresa que editava o *Almanaque* em janeiro de 1974 e que o INPI – Instituto Nacional de Propriedade Industrial, concedeu o registro em maio de 1976, com revisões posteriores até 1997.

Figura 79 – Registro no INPI

The screenshot displays the INPI website interface. At the top, there is a navigation bar with links for 'Participe', 'Serviços', 'Legislação', and 'Canais'. Below this, the header identifies the 'Instituto Nacional da Propriedade Industrial' and the 'Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior'. The main section is titled 'Consulta à Base de Dados do INPI' and includes a search filter '» Consultar por: No.Processo | Marca | Titular | Cód. Figura' and a page indicator '1/1'.

The search results for the trademark 'Jeca Tatuzinho' are displayed with the following details:

- Nº do Processo: **006321950**
- Titular: EDITORA FONTOURA LIMITADA
- Marca: JECA TATUZINHO
- Procurador: NÃO DEFINIDO
- Data do Depósito: 15/01/1974
- Data da Concessão: 25/05/1976
- Situação: Extinto
- Apresentação: Nominativa
- Classe Prod./Serv.: 11 : 10
- Natureza: De Produto
- Especificação:

Below the search results, there are sections for 'Petições' and 'Publicações'. The 'Publicações' section contains a table with the following data:

RPI	Data RPI	Despacho	Complemento do Despacho
1391	29/07/1997	700	INCISO I DO ART 142 DA LPI. *INT. IARA S. PINHEIRO
869	16/06/1987	990	
869	16/06/1987	795	
827	26/08/1986	690	

At the bottom of the page, a note states: 'Dados atualizados até **19/04/2016** - Nº da Revista: **2363**'.

4: REPERCUSSÕES E MODOS DE LEITURA DE JECA TATUZINHO:

4.1: Resultados publicitários

O *Instituto Medicamenta Fontoura*, em 1982, centenário do nascimento de Monteiro Lobato, veiculou a informação de que *Jeca Tatuzinho*, em toda sua história, teria atingido uma circulação total e acumulada de 100 milhões de exemplares e o número vem sendo sistematicamente repetido em diferentes livros, teses, dissertações e artigos acadêmicos ou jornalísticos. Evidentemente seria impossível auditar o número para verificar sua plena autenticidade, mas não seria descabido checar, mesmo que minimamente, a sua consistência.

E foi este o exercício que nos propusemos a realizar.

De acordo com o que vimos, foi a partir de 1941 que o patrocinador passou a publicar na capa de *Jeca Tatuzinho* o número de ordem daquela edição e a tiragem acumulada. Como a última versão do folheto, a 35ª de 1973, informava que, até ali, o número era de 84 milhões; uma inferência possível para justificar os 16 milhões de exemplares excedentes, seria a de que, pretensamente, este incremento se explicaria pelas tiragens do *Almanaque Fontoura* nos quais *Jeca Tatuzinho* aparece no formato de história em quadrinhos. Considerando que foram apenas cinco edições já na fase terminal da publicação, parece pouco factível que cada uma delas circularia, em média, com 3,2 milhões de exemplares.

Mas como, de fato, são as edições na forma de folheto as que mais nos interessam, o que resolvemos, no exercício, foi desconsiderar os números do período *Almanaque*, sejam eles quais forem. Ou seja, os 84 milhões de exemplares acumulados até 1973 seriam nosso parâmetro máximo de circulação.

A bases primárias de cálculo das supostas tiragens foram extraídas dos dados informados nas capas das 16 edições que analisamos. As estimativas de circulação de cada edição resultaram de operações simples: ou por mera subtração quando as edições são imediatamente subsequentes ou por subtração seguida de cálculo da média quando os intervalos de tempo envolvem mais de uma edição. Assim, segundo dados constantes das capas, com a edição de número 12 se complementaríamos 10 milhões de exemplares chegando a 12 milhões na 13ª.

Logo, a tiragem desta última edição seria de 2 milhões. Em outro caso, 2,5 milhões separaram a 17ª da 15ª edição. Por decorrência, o número que assumimos foi a da circulação média (1,25 milhão), supondo que a circulações da 16ª e a 17ª se dividiram igualmente.

Com esta metodologia de cálculo, verificamos que entre 1926 e 1966 as tiragens informadas por edição variaram entre 500 mil e 2 milhões de exemplares. Inesperadamente, contudo, em 1971, a circulação teria alcançado 45 milhões, caindo, na edição seguinte, a derradeira de 1973, para 4 milhões.

Para um país, na época, com perto de 95 milhões de habitantes, sendo perto de um terço constituída por analfabetos, os supostos 45 milhões de exemplares de uma única edição de Jeca Tatuzinho são, sem dúvida, superdimensionados.

Tabela 1 - Cálculo das tiragens por edição de *Jeca Tatuzinho*

ano	Jeca Tatuzinho		
	Edição Nº	Tiragem (000)	
		Acumulada	Edição
1926 a 1940	1 a 11		830
1941	12	10000	830
1943	13	12000	2000
1946	14	14000	2000
1947	15	16000	2000
1950	17	18500	1250
1953	19	21000	1250
1956	22	24000	1000
1958	26	26000	500
1959	28	28000	1000
1959	29	29000	1000
1966	33	35000	1500
1971	34	80000	45000
1973	35	84000	4000

Figura 80 – Capas das edições 33 (1966); 34 (1971) e 35 (1973)



A inconsistência do dado de 1971 reforçou a necessidade de um confronto de toda a série histórica com a estimativa do número de crianças ingressantes no ciclo básico, então curso primário, público-alvo prioritário de *Jeca Tatuzinho*.

Por este parâmetro, que estruturamos tendo como base dados disponíveis em fontes oficiais, o que constatamos é um equilíbrio entre a circulação do folheto e a quantidade de alunos ingressantes nas décadas 1941/ 1950 e 1951/ 1960.

As desproporções se localizam nos períodos extremos. No primeiro deles (1926/1940), é flagrante a desproporção a favor de *Jeca Tatuzinho* – estimadas 354.000 crianças ingressaram no ciclo básico, enquanto a circulação média do folheto seria 85% maior (655.000). No segundo a relação se inverte: 2,5 milhões de ingressantes versus uma tiragem média de 660 mil exemplares.

A maior disparidade, porém, estaria nos confrontos das edições de 1971 e 1973, assim:

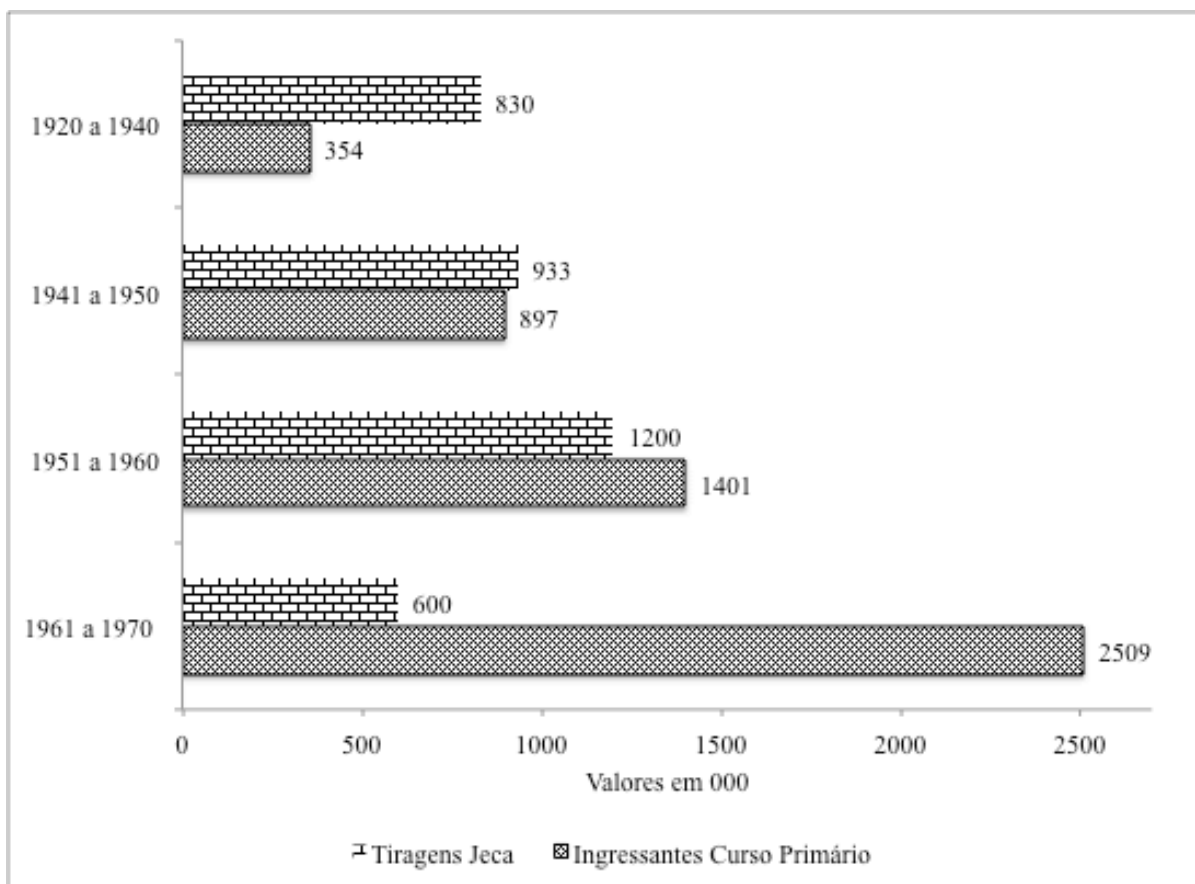
- Pelas projeções que elaboramos o número médio anual de estudantes ingressantes no ciclo básico foi próximo de 2,5 milhões na década 1960/ 1970;
- Especificamente em 1970, o mais próximo de 1971 e 1973 com dados disponíveis, e segundo dados compilados pelo *Ministério da Educação*, o Brasil tinha perto de 14 milhões de alunos matriculados no ciclo básico o que equivaleria, grosso modo, a 3,5 milhões de ingressantes;
- O que os dois parâmetros sugerem é que não seria plausível – por absurdo – aceitar que uma única edição (1971) poderia ter tido uma circulação de 45 milhões de exemplares e que mesmo a outra, (1973) com 4 milhões, parece exagerada.

Tabela 02 - Confronto de tiragens com alunos ingressantes (estimativas)

Período	Médias anuais (000)	
	Tiragens Jeca	Ingressantes Curso Primário
1920 a 1940	655	354
1941 a 1950	933	897
1951 a 1960	1200	1401
1961 a 1970	600	2509

Fontes: IBGE e Ministério da Educação

Figura 81 – Confronto de tiragens com alunos ingressantes (estimativas)



Fontes: IBGE e Ministério da Educação

A supervalorização das tiragens iniciais pode ser confirmada por outro dado. Na nota publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*, em dezembro de 1926, os patrocinadores declararam que a edição era de “avultadíssimos 1 milhão de exemplares”. A informação é incoerente com aquelas arroladas no processo de falência da editora de Monteiro Lobato: 400 mil exemplares encomendados e pouco mais de 240 mil em produção.

O conjunto dos números levantados e processados é, no nosso entender, suficientemente forte para indicar que a somatória das tiragens do folheto *Jeca Tatuzinho* dificilmente ultrapassou a casa dos 30 milhões de exemplares. O dado é uma estimativa resultante do simples ajuste entre as duas dimensões quantitativas intrinsecamente associadas – a da publicação e do seu público. Isto é, se aceitarmos como válidas as tiragens informadas que demonstram

consistência com o parâmetro comparativo (décadas de 1940 e 1950) e corrigirmos as tiragens inconsistentes tendo como referência o número estimado de ingressantes no ensino básico naquele período; chegaríamos a uma soma próxima de 30 milhões de exemplares acumulados, ou 35% dos 84 milhões informados pelo patrocinador.

Na postura agressiva e eficiente do *Instituto Medicamenta* na concepção e execução de sua estratégia de comunicação, cada uma das marcas sempre foi sustentada isoladamente com pequeno suporte da marca corporativa Fontoura. Por isso, a empresa concentrava suas verbas na divulgação individual de produtos, através de campanhas de forte penetração popular, cada uma delas com posicionamento autossuficiente. Em épocas diversas, para diferentes públicos e em vários meios de comunicação, as campanhas seguintes são exemplos da eficaz atuação publicitária das marcas do anunciante:

- No rádio: o jingle de Detefon em ritmo de marchinha carnavalesca (Na sua casa tem barata. Não vou lá [...]);
- Na TV: os comerciais do “be-a-bá” do Biotonico (Be-a-Bá; Be-e-Bé; be-i-Bi...otonico Fontoura), em diferentes versões, uma delas estrelada por Angélica, então uma jovem cantora e apresentadora de programas infantis;
- Na mídia impressa: Os anúncios “A pílula do homem” e “Um antes, um depois” de Engov.

Neste contexto, o papel reservado para *Jeca Tatuzinho* foi o de suporte. Mais do que vender produtos, com exceção do Ankilostomina, o folheto – com a chancela da “marca” Monteiro Lobato e na sua dubiedade infantil/ adulto e comercial/ didática – tinha a proposta de manter um vínculo de proximidade com o mercado, relacionando os produtos entre si e ampliando, por decorrência, a percepção da marca guarda-chuva Fontoura. A mesma função, reservadas as diferenças de conteúdo, tinha o *Almanaque*.

Situado e relativizado o papel estratégico de *Jeca Tatuzinho* no ambiente de comunicação do anunciante, a revisão numérica que apresentamos, apesar da significativa redução na estimativa de circulação, continua demonstrando a importância do folheto como veículo publicitário, principalmente nas décadas de 1940 e 1950, períodos aparentemente áureos de sua cobertura de público.

Por sua originalidade, atratividade e acessibilidade e com seus inferidos trinta milhões de exemplares distribuídos, o folheto certamente cumpriu as expectativas do *Instituto* ou o perspicaz anunciante não teria mantido o veículo por 43 anos consecutivos, sem contar as versões posteriores em quadrinhos.

Outro aspecto decisivo na avaliação positiva de *Jeca Tatuzinho* como recurso publicitário, foi a planejada e insistente preocupação do cliente em manter ativa a distribuição do folheto em escolas, chegando a desenvolver edições especiais com esta finalidade. Além de um incentivo para um retorno imediato em vendas do Biotônico e de apoio indireto na comercialização de produtos voltadas ao público adulto; a iniciativa ampliava o nível de conhecimento dos produtos e reforçava a associação da marca corporativa com a de produtos. Também era um instrumento na construção de um inestimável e intangível patrimônio das marcas fortes: a ligação afetiva com o consumidor.

Anunciada como a “obra de maior divulgação em todo o Brasil”, o “*branded content*” de *Jeca Tatuzinho* era a justificativa adequada para a sua distribuição no ambiente escolar. E a penetração, pelos dados que dispomos, ia além do mero acesso das crianças ao folheto. Em proporções dificilmente quantificáveis – o que só se tornaria possível através de um projeto de pesquisa específico – o folheto era usado como material de apoio ao professor em sala de aula. Esta particularidade, é sugerida ou explicitada em vários depoimentos de pessoas adultas em momentos de recuperação das suas lembranças do tempo de criança. De conhecido, o que temos agora são declarações públicas como a de Edgard Cavalheiro e a de Ziraldo, este em entrevista registrada em documentário produzido em 1988. (AZEREDO, p. 13)

Dos outros trechos de depoimentos que localizamos, os mais representativos são os que Park organizou, sendo que em mais de um deles é mencionada a utilização de *Jeca Tatuzinho* como recurso paradidático como neste de seu Vicente:

– A primeira vez que vi em almanaque foi no orfanato. Acho que era 1928. Eles mostrava pras criança, pra num anda descalça. O que era mais interessante era a história do Jeca Tatu. A professora aproveitava [...]. (PARK, p.174).

Fácil e gratuitamente acessível, mesmo em grandes cidades como São Paulo, além de reforço para adoção de medidas sanitárias, temos pelo menos um indício de que o folheto tinha outra

função, a de apoio em aulas de português. Foi o que levantamos em uma entrevista informal realizada com uma professora aposentada hoje ligada ao *CPP – Centro de Professorado Paulista*, e que, por muitos anos, lecionou em uma escola pública estadual localizada no bairro de Santana (S. Paulo). O que essa professora declarou, e aí o peso decisivo era a “marca” Monteiro Lobato e não as lições de higiene, é que *Jeca Tatuzinho* era regularmente usado ou como texto de ditado ou como exercício de leitura em voz alta.

Ao lado das evidências que apontamos, e dos vários depoimentos positivos, que mencionamos, de dirigentes do *Instituto Medicamenta*, a relevância de *Jeca Tatuzinho* é reconhecida e frequentemente reafirmada por profissionais e estudiosos do mercado publicitário brasileiro. Quer em menções na imprensa como a de Nizan Guanaes; quer em apanhados históricos sobre a atividade de propaganda; quer em avaliações de acadêmicos como a do professor João A. Carrascoza, que considera *Jeca Tatuzinho* uma “obra prima de comunicação”. (CARRASCOZA, p. 69).

Por último, a agência *CBBA* institui, em 1978, o Prêmio Jeca Tatu. A premiação, hoje mantida pela *Associação Latino Americana de Agências de Publicidade (ALAP)*, tem a finalidade de reconhecer e valorizar a linguagem brasileira na propaganda e já receberam o Troféu nomes como Washington Olivetto, Antonio Torres, Mauro Matos, Mauro Salles e Nizan Guanaes. (site: <http://adnews.com.br>)

Em uma publicação da agência, datada como de 1982, que reproduzia integralmente uma das edições de *Jeca Tatuzinho*, justamente para comemorar o centenário de Monteiro Lobato, o fundador da *CBBA*, Renato Castelo Branco, escritor e um dos “pais fundadores” da publicidade brasileira, fez duas afirmações. Na primeira classificou Lobato como “pioneiro no uso da linguagem brasileira de propaganda”. Na segunda, assim justificou o nome da premiação:

Este prêmio instituído pela *CBBA* recebeu o nome de Jeca Tatu como homenagem à obra-prima da comunicação persuasiva de caráter educativo, plenamente enquadrada na missão social agregada ao marketing e à propaganda que é o *Jeca Tatuzinho*. (*CBBA*, folheto promocional)

4.2: Modos de leitura

Para explorar os possíveis “modos de leitura” de *Jeca Tatuzinho* nas diferentes versões em que foi apresentado, partimos da constatação de que *Jeca Tatuzinho*, simultaneamente: (1) falou com as crianças; (2) falou com os adultos como quem fala com crianças; (3) falou com os adultos através das crianças.

Mas, falou o que?

Jeca Tatuzinho é caracterizado pela forte anteposição das duas figuras do Jeca: de “miserável caboclo” a seu contrário, o “rico e poderoso coronel”. As duas faces do mesmo personagem, quando integradas pela ação do médico, constituem a espinha dorsal e a “moral da história” do enredo.

Os capítulos essencialmente instrutivos de *Jeca Tatuzinho*, aqueles que abordam a intervenção do médico (V, VI, VII e VIII) podem ser considerados, portanto, como os decisivos indutores das prováveis leituras do folheto, notadamente na forma de apreensão dos dez capítulos seguintes, os do momento “depois”, nos quais quem “fala” é o Jeca de ressuscitado e positivado pelos critérios de Monteiro Lobato.

Na narrativa da intervenção da medicina na vida do Jeca Tatu, a figura gorda e elegante do médico se contrapõe a imagem frágil e maltrapilha do Jeca. O doutor – que parece ter sido enviado pela “Providencia”, como descreveu o redator da *Fon-Fon!* – surge de maneira inesperada e casual: um dia ele “passava por lá e resolveu abrigar-se da chuva na casa do Jeca – e decide examinar o caboclo amarelo e magro.”

O médico termina por concluir que o Jeca “além de estragado pela pinga, está opilado. Sofre de anquilostomíase, sabe?” Diante das inevitáveis dúvidas despertadas pela improvisada consulta, o doutor explica as características da doença, prescreve os remédios, detalha os seus modos de uso e recomenda impositivamente: “trate de comprar botinas e nunca mais me ande descalço, nem tome pinga, ouviu?”

Ao sair – “a chuva já passou e vou-me embora” – o médico informa que estará de volta em uma semana. Jeca ficou em dúvida, mas resolveu comprar os remédios e um par de calçados porque “ele ficara de voltar”.

O doutor cumpre sua promessa e, no retorno, continua não só reforçando o uso dos produtos Fontoura como insistindo nos seus ensinamentos sanitários, só que agora recorrendo a uma lente de aumento, porque Jeca é “dos tais que só vendo”. Depois de, literalmente, “ver os bichos que tinham saído das suas tripas e dos vermes pequeninos que já tinham penetrado na pele dos seus pés”, Jeca ouve um chamamento, espécie de louvação cientificista e, concorda com o médico, embora sem abandonar, aparentemente, suas crenças religiosas:

- Pois é isso, sêo Jeca, daqui por frente não duvide mais do que disser a ciência.
- Nunca mais! Deus me livre! D’aqui p’ra diante dona Ciência está dizendo, Jeca está jurando em cima! T’esconjuro! E pinga, então, nem p’ra remédio.

O Jeca, que nos capítulos seguintes, ressuscita pelas mãos de Monteiro Lobato não é o mesmo homem sanitariamente reformado, mas um outro homem. O Jeca curado do amarelão e livre dos vermes, abandonou a bebida e passou a calçar botinas. As condições são apresentadas como necessárias, mas não suficientes para mudar a vida do personagem.

Foi o trabalho um dos grandes fatores de transformação no perfil do Jeca. No “antes”; ele foi quatro vezes acusado de vagabundo. No “depois”, não só a “preguiça desapareceu”, como o italiano que, no “antes”, era um exemplo de entrega ao trabalho, agora está espantado com a “fúria” empreendedora do Jeca e passa a admirá-lo – agora ele era um dos deles.

Jeca não só aderiu aos valores do trabalho, queria mais:

E se alguém lhe perguntava:

- Mas para que tanta roça, homem?

Ele respondia:

- É que agora quero ficar rico. Não me contento mais em trabalhar para viver. Quero cultivar todas as minhas terras, e depois formar aqui duas colossais fazendas – a Fazenda Ankilostomina e a Fazenda Biotonico Fontoura. E hei de ser coronel [...]

Com os remédios, os hábitos sanitários, a dedicação ao trabalho e a ambição, o Jeca Tatu se integra radicalmente ao mundo do qual – na visão de Monteiro Lobato – antes fugia:

À medida que o progresso vem chegando com a via férrea, o italiano, o arado, a valorização da propriedade, vai ele refugindo em silêncio, com o seu cachorro, o seu pilão, a picapau e o isqueiro, de modo a sempre conservar-se fronteiriço, mudo e sorna. Encosorado numa rotina de pedra, recua para não adaptar-se. (LOBATO, 1959, p. 271).

A forma que o Jeca Tatu, em *Jeca Tatuzinho*, encontrou para se integrar ao universo que antes refutava, é a exata representação do moderno que Lobato foi, em oposição ao modernista que ele não foi, retomando opinião de Antonio Candido.

Para Monteiro Lobato, o *Furacão na Botocúndia*:

O atraso do país só seria superado pelo trabalho racional e aposta na modernização. Sua luta pela adoção de processos científicos em todos os níveis da atividade humana encontrou a síntese em Henry Ford.

O (por ele) modelo sonhado inseria-se em um tipo de capitalismo onde os conceitos marxistas clássicos de mais valia e lutas de classe estavam fora de cogitação. “Indústria não é, como se pensava, um meio empírico de ganhar dinheiro; é o meio científico de transformar os bens naturais da terra em utilidades de proveito geral, com proveito geral.” (AZEVEDO; CAMARGOS; SACHETTA, p. 105, 106).

Não por acaso, em *Jeca Tatuzinho*, o Jeca Tatu que Lobato acreditava ter ressuscitado tinha um “caminhão Ford”; “só pensava em melhoramentos, progressos, coisas americanas”; passou a falar inglês “a língua dos bifos para ir até os Estados Unidos para ver como ia a coisa lá!”; parecia um “estranha legítimo”; tudo na sua fazenda acontecia “por meio do rádio e da eletricidade” e poderia “ver, por meio da televisão, o que seus camaradas estavam fazendo.”

No “depois”, o Jeca Tatu, uma corporificação do caboclo antibucólico, seria:

- sonante, de um lado, com o perfil de uma sociedade que começava ganhar contornos modernizadores em meados dos anos de 1920 e que corresponderia ao Jeca aspiracional proposto por Lobato, ele mesmo um reflexo e um intérprete desta corrente;
- dissonante, por outro lado, com o imaginário do caipira, solidamente expresso no bucolismo que Lobato se propôs a radicalmente derrotar e não a moderadamente renovar;

Muitos teóricos, em diferentes áreas do conhecimento, vem se ocupando com a questão do imaginário, dentre eles Bronislaw Backzo (formulador da ideia de comunidade de sentidos), Gaston Bachelard, Gilbert Durand e Michel Maffesoli.

Cada um deles assume uma noção distinta do que seria o imaginário e estamos assumindo como mais pertinente uma delas, a de Mafessoli:

O imaginário é o estado de espírito de um grupo, de um país, de um Estado-nação, de uma comunidade, etc. O imaginário estabelece vínculo. É cimento social. Logo, se o imaginário liga, une numa mesma atmosfera, não pode ser individual.

Não é a imagem que produz o imaginário, mas o contrário. A existência de um imaginário determina a existência de conjuntos de imagens (MAFESSOLI, 2001, p.s.n).

O antropólogo Roberto DaMatta, em *Carnaval, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*, de algum modo reafirmando as colocações de Raymond Williams sobre a permanência de determinados modelos de representação, afirma: “Os mitos de nossos heróis de televisão têm os mesmos componentes dos mitos contados ao pé do fogão nas nossas casas e fazendas, e é, por seu turno, o mesmo mito dos nossos avós navegadores que, por sua vez, é o mesmo mito de nossas sociedades.” (DAMATTA, p. 259).

Um destes heróis é Pedro Malasartes que o antropólogo classifica com o paradigma do chamado malandro, um dos três modos de ocupação mítica do espaço social brasileiro. Os outros dois seriam, o caxias e o renunciador. (Ibid., p. 268).

A associação do herói com o imaginário caipira é recorrente, como demonstra, por exemplo o filme Pedro Malasartes que Mazzaropi estrelou e produziu, em 1960, o primeiro depois de Jeca Tatu.

DaMatta, localiza a origem de Malasartes na idade média portuguesa e destaca alguns aspectos que podem ser associados com o imaginário caipira, por exemplo:

- Bipolaridade trabalho/ preguiça;
- Capacidade de transformar desvantagem em vantagem – expressão do poder dos fracos;
- Valorização do indivíduo e não do grupo;

- Uso da astúcia, esperteza e vivacidade como instrumento de oposição;
- Não integração ao universo formal de trabalho;
- Espírito errante e aventureiro;
- Características pessoais ligadas com candura/ inocência;
- Sem ambição e/ou intenção de substituir ou se tornar patrão;
- Tendência em agir no limiar do permitido. (p. 229 – 299)

Roberto DaMatta, ao encerrar suas colocações sobre Pedro Malasartes, deixa flagrante o que interpretamos como uma irremediável oposição entre o Jeca Tatu descrito no “antes” de *Jeca Tatuzinho* e o seu contrário idealizado no “depois”:

Sua escolha, sejamos finalmente claros, é da esfera intermediária, aquela zona de inconsistência onde não ter caráter significa justamente o inverso: ser um homem de caráter e nunca, jamais, pretender reformar o mundo apresentando-se como grande exemplo. Este, creio, é o paradoxo final dos Malasartes e dos malandros.” (Ibid. p. 301).

Contido no imaginário representado por Pedro Malasartes – além do Jeca malandro de Mazzaropi e o ingênuo das caricaturas – está o Jeca bucólico expresso na poesia de Catulo e na música Tristeza do Jeca, um dos lados da oposição campo/ cidade relatada por Williams.

Nas palavras de DaMatta, “no mundo da malandragem, o que conta é a voz, o sentimento e a improvisação: aquilo que, em nossa sociedade, é definido como pertencente ‘ao coração’ e ‘ao sentimento’. Vale, assim, o que está lá dentro, dentro das emoções e do coração. No mundo da malandragem, o que conta é o coração.” (Ibid. p. 265).

As duas possibilidades de representação do Jeca – a sonante e a dissonante com o imaginário caipira – remetem a outra noção que é a da identidade social ou nacional, na medida em que as representações do caboclo ou do caipira podem ser interpretadas como propostas identitárias, que é o que não deixam de demonstrar todas polêmicas geradas por *Urupês*, bem como suas repercussões.

Stuart Hall entende que “o conceito de identidade é demasiadamente complexo, muito pouco desenvolvido e muito pouco compreendido na ciência social contemporânea para ser definitivamente posto à prova.” (HALL, p. 9)

Na impossibilidade de unanimidade, e na trilha do que já vínhamos seguindo, optamos por adotar conceitos de dois estudiosos: Roger Chartier e Zygmunt Bauman.

O historiador francês aproxima a noção de identidade à de representação. Nesta ótica, afirma que “a noção de representação permite articular três modalidades de relação com o mundo social.” Na primeira delas, “as representações estariam na base do trabalho de classificação e delimitação que produz as configurações intelectuais múltiplas, através das quais a realidade é construída pelos diferentes grupos sociais.” Na segunda, as representações suportam as “práticas que visam fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo e significar simbolicamente um estatuto e uma posição.” Finalmente, na terceira e última modalidade de relação com o mundo, as representações correspondem a “formas institucionalizadas e objetivadas, graças às quais uns ‘representantes’ (instâncias coletivas ou pessoas singulares) marcam de forma visível e perpetuada a existência do grupo, da classe ou da comunidade.” (CHARTIER, 1991, p.6).

O sociólogo polonês Zygmunt Bauman, por sua vez, entende que a ideia de identidade nacional não foi naturalmente gestada e incubada na experiência humana, não emergiu dessa experiência como um “fato da vida” auto evidente. A identidade, uma “invenção e não uma descoberta” pode ser uma “escolha entre alternativas” e que, portanto, as identidades “não tem a solidez de uma rocha, não são garantias para toda a vida, são bastante negociáveis e revogáveis[...]” Por decorrência, uma vez escolhida uma alternativa de identidade, a questão seguinte seria a de quanto tempo se apegar a ela. (Bauman, p. 17 - 22)

Superpondo os pontos de vista dos dois pensadores, as conceituações de Chartier instrumentalizam as de Bauman. Se, como quer Chartier, uma representação “faz reconhecer” uma identidade; e se são várias as representações disponíveis em um mesmo momento histórico e em uma mesma sociedade; a escolha de uma entre várias alternativas de representação, como supõe Bauman, equivale à escolha de uma identidade. Isto em uma perspectiva estática. Mas como as escolhas são dinâmicas, o surgimento de novas representações podem implicar em seleções de novas identidades.

Exposto e analisado o ponto chave na estrutura narrativa de *Jeca Tatuzinho*, um importante condicionante no modo de leitura do folheto, procuramos identificar outras falas com capacidade de interferência nas maneiras de ler.

A tabela a seguir apresentada é uma síntese das mudanças ocorridas nas “falas” nos quatro períodos da trajetória de *Jeca Tatuzinho*. Como se vê, a estrutura narrativa do folheto, fundamentada na distribuição do texto em 18 pequenos capítulos, praticamente não muda, assim como o número de ilustrações, uma por capítulo na maior parte das edições. As grandes alterações foram nas características do objeto e no projeto gráfico que vão se modificando, em função, de um lado, da tendência de redução de custos expressa pelo número de páginas e, de outro lado, da evolução dos sistemas de impressão e acabamento. Quanto às duas versões do enredo no formato quadrinhos, elas, além de efêmeras, foram veiculadas já em um momento de declínio do *Almanaque Fontoura* que tentava recuperar sua penetração, procurando se transformar, sem sucesso, em um veículo de interesse geral.

Tabela 03 - Mudanças na trajetória de *Jeca Tatuzinho*.

Período	Ilustrador	Ano	Edição Nº	Nº de		Nº de páginas		Tamanho (cm)	Nº de Cores	Tipo papel
				Capítulos	Ilustrações	Texto	Total			
1926/1939	K.Wiese	1926/ 1939	1ª a 10ª	18	18	36	40	11,5x16	1	jornal
1940/1957	J.U.Campos	1940	11*	18	18	36	40	11x15	2	jornal
		1941	12							
		1943	13							
		1946	14	18	16	23	28			
		1947	15							
		1950	17							
1953	19									
1956	22									
1958/1965	??????	1958	26	18	18	12	16	13X19,5	4	jornal
1959		28								
1959		29								
1966/1973	??????	1966	33	s/divisões Cartilha	18	12	16	17,5X23	4	brilhante jornal brilhante
		1971	34							
		1973	35							
1978/1979	??????	Quadrinhos Renovado		—	22	4		—	4	Almanaque
1986/1988		Quadrinhos Tradicional		—	20	4		—	4	

(*) - Edições não numeradas na capa. A de 1941 foi numerada como a 12ª

Bem situadas as “falas” de *Jeca Tatuzinho*, partimos para a análise dos “modos de leitura” ou de interpretação destas “falas”. Continuamos considerando a superposição da materialidade do texto com a textualidade do livro, sempre buscando apoio nas formulações de Roger Chartier.

Boa parte dos pressupostos conceituais do historiador francês poderiam ser condensados em duas passagens de *Os desafios da escrita*. A primeira é uma citação a Jorge Luis Borges que

abre um dos capítulos do livro: “Uma literatura difere de outra posterior ou anterior, menos pelo texto que pela maneira de ser lida.” (CHARTIER, 2002b, p. 101).

A segunda é decorrente de suas observações sobre um ensaio de Roland Barthes que trata da onipotência do leitor e a morte do autor. Na conclusão de seus comentários, Chartier afirma: “a posição de leitura era assim compreendida como o espaço no qual o sentido plural, móbil, instável é reunido, em que o texto, seja ele qual for, adquire sua significação” (CHARTIER, 2002b, p. 102).

Aceito, pela ordem, (a) que o texto não é o texto ele mesmo, mas o conjunto decorrente da “materialidade do texto e a textualidade do objeto”; (b) que o texto “anterior ou posterior” é menos importante do que “a maneira como ele é lido” e que (c) a significação é “plural, móbil e instável”; faz sentido uma alteração na indagação, ao invés de: O que *Jeca Tatuzinho* fala?; a pergunta seria: O que os leitores entenderiam quando *Jeca Tatuzinho* fala?

Ou, O que os leitores entenderiam da mesma fala de *Jeca Tatuzinho* em cada uma das suas “posições de leitura” ou nos diferentes “espaços de tempo” que ocupou?

Localizamos em outros conceitos defendidos por Chartier pistas sugestivas de prováveis condicionantes dos “modos de leitura” de *Jeca Tatuzinho* em seus vários períodos. A referência, agora, é a já citada análise do historiador sobre *Chapbooks*, exemplares de *Bibliothèque Bleue* e Livros de Cordel. Três destes fatores condicionantes seriam:

- (1) – O folheto *Jeca Tatuzinho* era distribuído gratuitamente e seu formato era desprezível e pouco cerimonioso. Não lembrava um livro, sugeria consumo imediato e não precisava ser guardado em um lugar especial. O fato de ter um formato que aparentava ser “sem cerimônia” pode ter funcionado como um convite para uma leitura divertida e espontânea: mais como uma (rara) opção de lazer do que uma (chata) obrigação escolar ou social. Como escreve Chartier, “as particularidades formais, ou tipográficas no sentido lato do termo, podem significar uma leitura ‘popular’, entendida como um relacionamento com o texto distinto da cultura letrada.” (CHARTIER 2002a, 131).
- (2) – Sobre transposições e transformações de sentido, Chartier afirmou: “Muito dos *Chapbooks* eram livres adaptações de textos já editados e a passagem de uma forma a

outra era marcada por supressões, omissões e alterações de sentido.” (ibid., p.129). O Jeca Tatu de *Urupês* era, basicamente, o mesmo descrito em *Jeca Tatuzinho*, mas as alterações de linguagem e de formato, seguramente, atenuaram a contundência e alteraram o sentido da leitura;

- (3) – A população-alvo do folheto *Jeca Tatuzinho* era assemelhada a dos *Chapbooks* e seus correlatos franceses e espanhóis e, com certeza, se encaixaria em um pressuposto de Roger Chartier: “ [...] maneira de ler que não é de modo algum a das elites letradas, familiarizadas com o livro, hábeis na decifração dominando os textos no seu todo. Essa outra leitura parece satisfazer-se com uma coerência global mínima e pode ser descontínua, salteada, que se acomoda às rupturas e às incoerências.” (Ibid., p.130). Dada a penetração e exposição massiva de *Jeca Tatuzinho* em farmácias e outros ambientes e a repetição sistemática de uma mesma e sugestiva capa; a fragmentação radical da leitura pode ter gerado uma espécie de “leitura pelo não leitor”, ou seja, uma interpretação de seu conteúdo a partir de um quadro informativo mínimo.

Estes três eixos podem ser rotulados como genéricos porque são aplicáveis a muitas das outras publicações catalogadas como de “leitura popular”. Em complemento, poderíamos adicionar outros que seriam aplicáveis especificamente a *Jeca Tatuzinho* – específicos, portanto.

Para organizar este segundo bloco, recorreremos a dois registros diferentes, que já citamos, e que são as notas publicadas na revista *Fon-Fon!* e no jornal *Estado de S. Paulo*, ambas de 1926, ano de lançamento de *Jeca Tatuzinho*. Os dois artigos tem um indisfarçável tom de “*press-release*” e foram redigidos por jornalistas e não por pessoas que poderiam ser classificadas como potenciais leitores. Mesmo assim, entendemos que eles podem ser aceitos como sugestões ou indicações de “modos de leitura” na medida em que os redatores, como seria natural, teriam procurado captar o que o folheto teria de interessante e atrativo para seu público leitor e, também, quais teriam sido as intenções de seu patrocinador.

A revista carioca classifica *Jeca Tatuzinho* como uma “pequena novela [...] (escrita para) preconizar as virtudes de dois preparados daquele estabelecimento (*Instituto Medicamenta*)

Ankilostomina e Biotonico Fontoura”. Faz, em seguida, um relato do enredo em uma linguagem próxima da que, supostamente, faria uma criança:

Trata-se de uma história simples de um pobre caboclo que, depois de viver muito tempo enfermo, sofrendo dolorosamente na pobreza de sua casinha de palha na roça, foi, um dia, aconselhado por um médico que a Providencia lhe mandou, a usar a Ankilostomina e o Biotonico Fontoura que o curaram completamente, deixando-o forte, corado, esperto e ... até valente.

Então o antigo enfermo resolveu desforrar o tempo perdido e começou a trabalhar ativamente, a aproveitar melhor a terra que possuía. Fez-se rico. Tornou-se poderoso. Virou coronel... E até morrer foi um grande protetor de outros Jecas que, como ele, precisavam sarar por meio da Ankilostomina e do Biotonico Fontoura. (*Fon-Fon!* 24/04/1926)

Enquanto *Fon-Fon!* destaca o sentido comercial da iniciativa dos srs. Fontoura e Serpe, O *Estado*, que cataloga *Jeca Tatuzinho* como um conto, ressalta duas outras particularidades: a linguagem e a pretensão instrutiva da peça publicitária.

Neste conto, ao lado das situações cômicas, que prendem irresistivelmente a atenção dos pequeninos leitores, há uma dose sabiamente calculada de ensino prático de higiene, por tal forma que, lido uma vez por qualquer criança, nunca mais será apagado da memória os seus salutareos preceitos. (*O Estado*, 18/12/1926)

As duas notícias, em conjunto, viabilizaram a identificação de cinco fatores específicos que complementam os três genéricos e, assim numerados em sequência:

- (4) – Jeca Tatuzinho, conto ou novela, é uma peça ficcional e a relação de cumplicidade com o leitor se estabelece a partir de uma linguagem cômica, humorística, que não só justifica como escancara os exageros, principalmente os do momento “depois”, quando Jeca vira “[...] até valente”. Enfim, a linguagem de Monteiro Lobato e as imagens por ele encomendadas são propositadamente fantasiosas ou fabulosas no significado de produtos de uma fábula;
- (5) – No formato “*branded content*” de Jeca Tatuzinho, os interesses comerciais do patrocinador são articulados com intenções didáticas, instrutivas, e o leitor – assim como os redatores de *Fon-Fon!* e do *Estado* – pode apreender ou valorizar de forma distinta um ou outro bloco de argumentação;

- (6) – As crianças formavam uma parcela importante da audiência de *Jeca Tatuzinho* e poderiam reter significações não utilitárias, afetivas e esta circunstância define um modo diferenciado de leitura da peça publicitária;
- (7) – O Jeca representado em *Jeca Tatuzinho* integra um conjunto maior de representações do Jeca e dele não deve ser completamente dissociado porque, embora distintas entre si, todas as imagens se referem a declinações de um mesmo personagem. Por decorrência, o leitor pode aceitar ou refutar o Jeca reformado e antibucólico em função de suas escolhas identitárias naquele momento histórico;
- (8) O mesmo processo de seleção de identidades, implica em graus dinamicamente variáveis de aceitação ou rejeição de qualquer representação do Jeca na medida em que passam a ser oferecidas outras representações socialmente competitivas.

Os oito fatores que identificamos e arrolamos condicionariam de forma conjunta qualquer período dos “modos de leitura” de *Jeca Tatuzinho*. O que variaria, então, não seriam propriamente os fatores – eles estariam presentes o tempo todo – mas sua intensidade, com cada um deles ganhando maior ou menor ênfase na medida das flutuações de pluralidade, mobilidade e volatilidade impostas pelo tempo.

Modos De Leitura – Primeiro Período

Expostas as diretrizes de análise, podemos expor quais teriam sido os prováveis “modos de leitura” de *Jeca Tatuzinho* no seu primeiro “espaço de tempo”, de 1926 a 1939, ou uma fase próxima a esta – do final da República Velha aos anos de consolidação do Governo Vargas.

Neste primeiro período – como se vê nas tabelas que descrevem a estrutura narrativa e apresentam os dados estimados de circulação – as edições não eram datadas e numeradas. A partir de informações das capas de versões do período posterior, inferimos que teriam sido dez as edições ilustradas por K. Wiese. No confronto com dados disponíveis sobre alunos ingressantes no ciclo básico, concluímos que as informações sobre tiragens teriam sido superestimadas pelo *Instituto Medicamenta*, mas, mesmo assim, tudo indica que a penetração tenha sido expressiva, com perto 350 mil exemplares por edição.

O folheto publicitário, como procuramos demonstrar, nem foi uma ideia repentina e descontextualizada de Monteiro Lobato, nem a sua produção decorreu de uma decisão irrefletida de Candido Fontoura. Longe disso.

No relativamente longo período de hibernação, perto de sete anos, criador e patrocinador tiveram tempo mais do que suficiente para refletir, discutir e avaliar a pertinência das prováveis repercussões do lançamento de *Jeca Tatuzinho*. E como é comum no processo decisório de peças publicitárias, a prioridade deve ter sido a análise do cenário de curto prazo, baseada nas circunstâncias que poderiam imediatamente facilitar ou dificultar a aceitação do folheto.

Em termos objetivos, Fontoura e Lobato tinham a seu favor a oportunidade da iniciativa. O amarelão era, factualmente, uma questão de saúde pública; a sociedade, ou uma parcela expressiva dela, certamente permanecia mobilizada e sensibilizada pelo ativo e influente campanhismo sanitaria e o *Instituto Medicamenta*, economicamente fortalecido, atuava nacionalmente, contava com um amplo e diversificado portfólio de produtos e tinha um bom trabalho de divulgação junto à classe médica.

Os higienistas mais próximos de Lobato – Pena, Neiva e Khel – mantinham-se em posições de evidência, principalmente no início do Governo Vargas, e toda a extensa rede que sustentava o movimento sanitaria pode ter sido mobilizada para facilitar de algum modo a difusão de *Jeca Tatuzinho* e suas noções básicas de higiene.

Neste contexto, os capítulos didáticos, que narram a intervenção do médico (V, VI, VII e VIII) teriam exercido importante influência na determinação dos aspectos que seriam predominantes nas prováveis leituras do folheto neste período. Ou, em outras palavras, se na volatilidade do “espaço de tempo” os fatores intervenientes agem com intensidade variável, neste primeiro período, o sentido instrutivo do “conteúdo de marca” seria um dos atributos prevalentes na maneira de ler *Jeca Tatuzinho*.

“Um país não vale pelo tamanho, nem pela quantidade de habitantes, vale pelo trabalho que realiza e pela qualidade de sua gente.” Este resumo da moral da história de *Jeca Tatuzinho*, exposta no capítulo 18 pelo narrador do enredo – médico (Primeiro período) e/ou professor (outros períodos) – bastante atrelada à intervenção do médico, pelo seu sentido didático, também, pode ter prevalecido neste momento e permanecido como relevante nos seguintes.

Outra questão a ser considerada nas possíveis maneiras de ler o folheto é:

Diante da dissonância entre o Jeca reformado de Lobato e o Jeca bucólico/ malandro do imaginário e das diferentes possibilidades de leitura admitidas por Chartier, com qual Jeca o leitor teria mais probabilidade de se identificar, nas imediações do ano em que *Jeca Tatuzinho* foi lançado?

Jorge Nagle, autor de *Educação e Sociedade na Primeira República*, situa a década de 1920 como um período de transição:

- No campo político – etapa de passagem da “política de governadores” à Aliança Liberal e à Revolução de 1930;
- No campo social – na década de 1920 surgem as primeiras tendências da quebra da rigidez da estratificação social, indispensável para a posterior formação de uma sociedade de classes, fundamentada em um novo modelo de estratificação social;
- No campo econômico – neste momento histórico o ambiente agrário/ comercial começa a dar lugar a um cenário urbano/ industrial. Nestes anos, assinala Nagle, o país se prepara para instalar as futuras bases do capitalismo. (NAGLE, p. 11- 46).

Entendemos que *Jeca Tatuzinho* se ajustaria à transitoriedade do conjunto das características mencionadas por Jorge Nagle, assim:

- O conteúdo do folheto é uma crítica ao ruralismo ;
- É clara a proposta de ascensão social;
- O imigrante não só está presente, como é colocado como exemplo a ser seguido;
- Alguns valores urbanos, particularmente os associados com tecnologia, são adotados com entusiasmo pelo agora fazendeiro Jeca Tatu.

Acreditamos, contudo, que a maior parte da audiência do folheto estaria mais perto de refutar do que aceitar esta possibilidade de identificação. E por dois motivos. Primeiro, pela própria característica de instabilidade e fragilidade típica dos momentos de transição. Segundo, pelas circunstâncias que definiam a identidade nacional naquela etapa histórica.

Entre as alternativas, portanto, representadas pelo Jeca bucólico e pelo Jeca antibucólico, a tendência majoritária seria pela escolha do Jeca bucólico porque, era esta a representação mais próxima da identidade proposta como nacional, em meados da década de 1920.

No livro *Brasil: uma biografia*, Lilian M. Schwarcz e Heloisa M. Starling lembram que a “representação romântica do indígena como símbolo nacional” foi encampada por D. Pedro II que assumiu uma postura mais ativa junto à Academia Imperial de Belas Artes e ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, “quiça a instituição que mais se empenhou em forjar uma identidade para o país”. (SCHWARCZ; STARLING; p. 285, 288).

O índio, apesar de crítica transitoriamente adotada por alguns caricaturistas, terminou por não se definir, é o que entendemos, como uma representação massiva da identidade brasileira. Mas o que o indianismo não fez, o seu sucedâneo na visão de Monteiro Lobato, o “caboclismo”, fez. Talvez por isso, as repercussões a *Urupês* foram tão violentas e a popularidade do Jeca tenha se imposto de forma tão rápida e intensa.

Em *O Povo Brasileiro – A formação e o sentido do Brasil*, Darcy Ribeiro afirma que a formação da população brasileira pode ser explicada pela multiplicação e difusão de vários núcleos que ele chamou de “ilhas-Brasil”, representadas por diferentes culturas:

A crioula, que se desenvolveu nas terras frescas e férteis do Nordeste; a caipira, da população das áreas de ocupação dos mamelucos paulistas; a sertaneja, que se funde e difunde através dos currais de gado, desde o Nordeste árido até os cerrados do centro-oeste; a cabocla das populações da Amazônia e a gaúcha do pastoreio nas campinas do Sul. (RIBEIRO, 2005, p. 200).

A designação “ilhas” faz bastante sentido quando aplicado a um período pré-identitário. Ou seja, como a referência identitária é sempre o “outro”, as diferentes identidades foram se estabelecendo na medida em que as ilhas passaram a se comunicar entre si, tornando, assim, possível a comparação entre um “eu” coletivo e outro “eu” coletivo. Nesta perspectiva, o desenvolvimento das identidades variou na razão direta do crescimento da possibilidade de distribuição dos produtos culturais e da implantação dos meios de comunicação de massa.

Como lembra Rosa Nepomuceno em *Música Caipira – da Roça ao Rodeio*, no início do século 20, eram pouco nítidas as fronteiras entre o caipira paulista e o sertanejo nordestino. (NEPOMUCENO, p. 106) .

É como se as ilha-sertaneja e a ilha-caipira formassem uma espécie de sub-arquipélago, indistintamente conhecido como caboclo, sertanejo ou sertanista. O sertão nordestino e a roça paulista se confundiam porque tinham (ou pareciam ter) pontos comuns e os ingredientes dos dois imaginários só mais tarde iriam se distinguir.

Na ilha-caipira, digamos assim, Cornélio Pires, como vimos, era um grande divulgador da cultura regional e terminou bancando, do próprio bolso, com ele mesmo se encarregando do lançamento, vendas e distribuição dos primeiros discos de música caipira, em maio de 1929, pela gravadora *Colúmbia*. Depois de rapidamente esgotadas as 30.000 unidades colocadas à venda, a gravadora colocou no mercado, até maio de 1931, outros 43 discos, produzidos por Cornélio, mas financiados e distribuídos pela empresa. (Ibid., p. 110, 111).

No Rio de Janeiro, o maranhense Catulo fazia escola depois do sucesso de *O Luar do Sertão*, música que compôs em parceria com João Pernambuco, em 1910. Um dos seus admiradores era Pixinguinha, carioca da Piedade, que “seduzido pela música de Catulo, por todos aqueles signos do norte, criou o grupo *Caxangá*, com direito a chapéu de palha, em 1914.” (Ibid., p. 106).

Jararaca (alagoano) e Ratinho (pernambucano); Hekel Tavares (alagoano e autor, dentre outras, de *Casa de Caboclo*) e mesmo Ari Barroso (*No Rancho Fundo*); são outros exemplos da penetração e incorporação nacional da, inicialmente indistinta, identidade “sertanista”. (Ibid., p. 106, 109, 113).

Outro caso, conforme indicam João Máximo e Carlos Didier em biografia do compositor, é Noel Rosa que, antes de ser o Poeta da Vila, integrou o *Bando dos Tangarás* ao lado dos cariocas Almirante e Braguinha (ou João de Barro, nome que criou para participar do grupo) e pelo potiguar Henrique Brito. A primeira composição que Noel classificou como sua foi a toada *Festa no Céu* que, apresentada como “nordestina”, começava assim:

*O leão ia casá
Com sua noiva leoa
E São Pedro, pra agradá
Preparou uma festa boa
Convidando os bicho macho
Que levasse todas dama
Que existisse cá por baixo [...] (MÁXIMO - DIDIER; p. 108)*

Se outros brasileiros, além de nordestinos e caipiras, compunham e cantavam, devidamente caracterizados, a música até então catalogada como sertaneja; é sinal, no nosso entender, de que uma identidade social regional estava se impondo.

Mas quando estes mesmos brasileiros, paulistas ou não, do mesmo modo se mostram para estrangeiros, é sintoma de que a identidade regional foi assumida como nacional.

Foi o que ocorreu em diversas ocasiões com o grupo *Oito Batutas*, orquestra formada, em 1919, por integrantes do *Grupo Caxangá* que, com roupas de caipira, interpretavam, dentre outras, canções sertanejas e cateretês. E assim se apresentaram no Rio de Janeiro, em 1920, para os reis da Bélgica, no *Pavilhão da General Motors* e na embaixada norte-americana durante as comemorações do Primeiro Centenário da Independência, além de, algum tempo depois, excursionarem para a França, com direito à presença da família real brasileira na plateia. (NEPOMUCENO, p. 253).

Modos De Leitura – Segundo Período

O segundo “espaço de tempo” de *Jeca Tatuzinho*, que foi de 1940 a 1957, cobre um período relevante da trajetória do folheto – ao todo 12 edições; temporalmente dispersas, ou seja, sem concentração em anos específicos; estimadas tiragens médias próximas de 1 milhão de exemplares por edição e com ampla possibilidade de cobertura de público como mostra a relação equilibrada entre tiragens e alunos ingressantes no ciclo básico.

Estes indicadores positivos, possivelmente, refletem a riqueza e a diversificação dos prováveis “modos de leitura” do folheto, tanto no que se refere ao seu conteúdo didático, quanto ao associado com a recepção do Jeca Tatu recuperado por Monteiro Lobato.

O contexto social da época foi um incentivo à leitura dos quatro capítulos caracterizadamente instrutivos de *Jeca Tatuzinho*, inclusive em salas de aula, pela estreita ligação entre Saúde e Educação, a partir do primeiro Governo Vargas.

Belisario Pena – que tinha como principal bandeira a intervenção federal nas ações sanitárias – dirigiu interinamente, quando da sua criação, O *Ministério de Educação e Saúde Pública* e a nomeação, em 1934, de Gustavo Capanema consolidou a integração entre as duas grandes

áreas, como prova a instituição, em 1941, do *Serviço Nacional de Educação Sanitária*. A vinculação entre saúde e educação perdurou por pelo menos três décadas, de acordo com matéria publicada em um dos boletins informativos da *Fundação Oswaldo Cruz*:

Foi um momento em que a saúde passou a ser vista como uma questão pedagógica, tão importante como a alfabetização. A higiene era o conceito central que orientava as políticas no setor, contribuindo para o fortalecimento de práticas preventivas. Esse modelo atravessou as décadas de 1930, 40 e 50, e perdurou até mesmo depois de 1953, quando foi criado o *Ministério da Saúde*. (www.invivo.fiocruz.br)

Paralelamente, com o avanço da Era Vargas, vai gradativamente se ampliando a possibilidade de identificação do público leitor com o Jeca descrito por Lobato nos capítulos que constituem o “depois” de *Jeca Tatuzinho*.

Em primeiro lugar porque se concretizam, pelo menos em parte, as mudanças nos campos político, econômico e social que já se prenunciavam, segundo Jorge Nagle, na década de 1920; o que, como vimos, tornaria mais tangíveis algumas propostas do folheto, como a da ascensão social, principalmente.

Em segundo lugar porque os valores que emergiram com Getúlio Vargas são consistentes com o pensamento modernizador de Monteiro Lobato, implícito no perfil que ele atribuiu ao seu Jeca Tatu reformado, descrito em *Jeca Tatuzinho*.

Independentemente das aproximações e desavenças com Getúlio Vargas – principalmente no caso da exploração do petróleo que implicou, inclusive, na prisão do escritor em 1941 – muitas das ideias de Monteiro Lobato eram próximas das que sustentavam a ideologia desenvolvimentista do político. O nacionalismo, a crença no poder transformador industrialização e a mentalidade positivista seriam três delas.

Em conjunto com o intervencionismo pró-crescimento, seriam estes os fatores que explicam e constituem, o desenvolvimentismo varguista na visão do economista Pedro Cesar Dutra Fonseca. Para ele, no primeiro Governo Vargas, “mais do que progresso ou evolução, o desenvolvimento torna-se o fim último da ação estatal, supõe colocar todos os instrumentos e meios para a consecução de um objetivo bem definido: o crescimento da economia (e não mais a evolução moral ou intelectual).” (BASTOS; FONSECA, p.22, 68).

A exaltação ao trabalho é outro ponto em comum entre os valores presentes, implícita ou explicitamente, em *Jeca Tatuzinho* e os cultuados na Era Vargas. Aqui vale mencionar a esclarecedora e sempre lembrada ação de censura do *DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda*, que forçou Wilson Batista a alterar a letra de *O Bonde de São Januário*.

Do original:

*O bonde de São Januário
leva mais um sócio otário
só eu não vou trabalhar*

Para:

*O bonde de São Januário
leva mais um operário
sou eu que vou trabalhar*

(educador.brasilecola.uol.com.br)

A aderência de *Jeca Tatuzinho* a um novo quadro de valores, provavelmente implicou no arejamento das suas maneiras de ler, com superposição e não eliminação de leituras anteriores. Com isso, o modo antibucólico de leitura do folheto passaria a conviver mais equilibradamente com o modo bucólico, antes preponderante.

E isto porque, na nossa hipótese, o primeiro período Vargas, em um movimento independente daquele que descrevemos, também propiciou o florescimento e desenvolvimento de diversas identidades sociais, inclusive a sertanista ou caipira.

Ao lado da expansão da infraestrutura rodoviária e ferroviária, é a partir de 1930 que os meios de comunicação aceleram a interligação das ilhas-Brasil. Com a regulamentação da veiculação de propaganda comercial, em meados dos anos de 1930, o rádio se fortalece e o Brasil passa a contar com um meio de ampla cobertura, tanto territorial como populacional, com a incorporação de analfabetos e habitantes do interior do país ao mercado de consumo, mais um empurrão nos negócios do *Instituto Medicamenta*, contumaz anunciante do meio.

Como é praticamente consenso entre os estudiosos, o rádio firmou-se nos finais dos anos 1930, adquirindo, a partir daí, uma vasta penetração e influência, apoiado na grade padrão de programação das emissoras líderes em audiência, como a *Rádio Nacional*.

Paralelamente, ao contrário do que normalmente se acredita, mesmo no Estado Novo o controle e a censura não seriam tão impositivos no rádio como foram em outros meios. É o

que destacou Paulo Sergio Pinheiro na sua análise do livro *Por Trás das Ondas da Rádio Nacional* de Miriam Goldfeder. Para ele, o que a autora demonstra é que “a massa de ouvintes tinha alguns mecanismos de intervenção na programação apresentada e a ideologia da *Rádio Nacional* era muito mais difusa, mais espontânea, menos elaborada”. (Goldfeber, s/p)

Assim, pelos números compilados por Luis Carlos Sandroni e Sonia Virginia Moreira, em 1945, apenas 4% da programação semanal da *Rádio Nacional* era formada por programas educativos. Prevalciam os programas de música variada (27%), os de radioteatro e variedades (cada um com 14%) e os de música popular brasileira (11%). (MOREIRA, SANDRONI, p. 54).

Assim, pelos números compilados por Luis Carlos Sandroni e Sonia Virginia Moreira, em 1945, apenas 4% da programação semanal da *Rádio Nacional* era formada por programas educativos. Prevalciam os programas de música variada (27%), os de radioteatro e variedades (cada um com 14%) e os de música popular brasileira (11%). (MOREIRA; SANDRONI, p. 54).

Em programas como *Instantâneos Sonoros do Brasil*, *Aquarelas do Brasil* (os dois de variedades) e *Quando Canta o Brasil*, a cultura popular, o folclore (nos termos da época) e as músicas regionais, tinham amplo destaque. (AGUIAR, p. 41, 42)

Em acepção ampla, a cultura caipira vai, paulatinamente, se separando da nordestina e não só mantém como amplia seu espaço. Os programas de rádio são prova disso. Renato Murce mantém o programa diário *Alma do Sertão*, patrocinado pela Caninha Tatuzinho, com um repertório de modas de viola, canções sertanejas, cenas e músicas caipiras. O programa *Alvarenga e Ranchinho* era semanal e a dupla, apesar de crítica ao governo e alvo de censura, foi recebida, em abril de 1939, no Palácio do Catete por Getúlio de Vargas e o presidente cancela a censura: “Podem fazer o quiserem, ninguém mais irá incomodá-los”. E Ranchinho mais tarde, declarou: “– Mas sem censura, perdeu a graça falar de Getúlio.” (Ibid. p. 43, 63).

Rearranjado em 1958, dois anos depois da posse de Juscelino Kubitschek e por critérios definidos unicamente pelo *Instituto Medicamenta*, são perceptíveis os sinais de declínio de *Jeca Tatuzinho* no seu último período no formato folheto.

Com o enredo agora ocupando metade das páginas da sua versão anterior (de 23 para 12), sabemos que teriam sido dez as edições de *Jeca Tatuzinho* entre 1958 e 1973, sendo sete entre 1958 e 1965 e apenas três entre 1966 e 1973. A circulação média estimada por edição não teria ultrapassado os 600 mil exemplares, em contraposição aos projetados 2,5 milhões de alunos ingressantes por ano no ciclo básico de ensino.

Com propensão a acomodar a audiência de *Jeca Tatuzinho* no público infantil, como demonstram as edições das cartilha de 1966 e 1971, o que se confirmaria na frustrada tentativa de atualização, como história em quadrinhos, em 1977; não é despropositada a hipótese de que o, então poderoso, *Instituto Fontoura* tenha mantido artificialmente o folheto nos seus anos terminais, muito mais em deferência a seu fundador, Tio Candinho, do que por uma real necessidade de mercado.

O desenvolvimentismo de Vargas, se, de um lado, contribuiu para enriquecer os modos de leitura do *Jeca Tatuzinho*, por outro, introduziu e de forma irreversível, duas tendências que agiriam em sentido inverso: a industrialização e a urbanização.

Pelos dados disponíveis compilados e homogeneizados pela *FIESP – Federação da Indústria do Estado de São Paulo*, a participação da indústria de transformação no PIB – Produto Interno Bruto, que era próxima de 11% no final do primeiro governo Vargas, evolui para perto de 14% no início dos anos JK, ao redor de 19% no início da ditadura militar, chegando a um percentual ao redor de 25%, em 1973, até alcançar um pico histórico de 27%, em 1985. (site: rgellery.blogspot.com.br).

Em sintonia com a mudança do perfil da economia brasileira, a população rural se movimentava em direção inversa ao do crescimento da indústria. É o que demonstram os dados do IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística coletados nas datas dos levantamentos censitários. Em 1940, 69% da população residia na área rural; em 1950, o

índice não se alterou substancialmente e foi para 66%. Depois disso a queda foi substancial: 55% em 1960; 46% em 1970; 32% em 1980 e 23% em 1991. (site: anissamarques.blogspot.com.br).

Evidentemente, os processos interligados de urbanização e industrialização, devem ser compreendidos além de suas repercussões objetivas e interpretados em suas dimensões simbólicas. Como bem situaram Santos e Carniello, “o fenômeno precisa ser compreendido como um processo de reconfiguração tanto do urbano quanto do rural, que se relacionam não em uma perspectiva dicotômica, e sim em uma relação de complexidade.” (CARNIELO; SANTOS, p. 1, 2).

Diante das reelaborações simbólicas, as diferentes representações do Jeca passaram por uma inevitável revisão nos seus modos de leitura.

O Jeca bucólico de músicas como a *Tristeza do Jeca*, viveu momentos de marginalidade, certamente acompanhando as mesmas dificuldades da música caipira como um todo. Se referindo ao final da década de 1950, Rosa Nepomuceno assim se posicionou: “os gêneros sertanejos disputavam espaços com os da cidade, em desvantagem, no rádio e na televisão. Sua música foi empurrada aos poucos das salas de visita para o quintal, embora mantivesse um enorme público, a maior parte de origem rural.” (NEPOMUCENO, p.159).

O Jeca sinônimo de povo das caricaturas, praticamente saiu de cena com o ocaso e desaparecimento da revista *Careta* que deixou de circular em novembro de 1960. Passam a prevalecer, como representações caricaturais do povo brasileiro, tipos urbanos e naturais do Rio de Janeiro como Zé Carioca e Amigo da Onça.

Zé Carioca apareceu pela primeira vez em 1942, no curta-metragem de animação *Alô Amigos*, uma produção dos *Studios Disney*, como um dos resultados da política de boa vizinhança que os Estados Unidos implantou por ocasião da Segunda Guerra. Joe Carioca, assim chamado pelos norte-americanos, estreou uma tira de jornal e apareceu nas páginas do gibi *Walt Disney's Comics*. Só depois, em meados dos anos de 1950, adaptado por roteiristas brasileiros ou sul americanos, Zé Carioca passa a ser publicado em revistas brasileiras. (Revista Um Brasileiro Chamado Zé Carioca, p.5)

A partir de uma compilação de diferentes referências, sobre o trajeto do Amigo da Onça podemos afirmar que a mesma expressão “malandro simpático”, que Walt Disney usou para caracterizar Zé Carioca, serviria para designar o personagem, criado por Péricles Maranhão e lançado em outubro de 1943 nas páginas da revista *O Cruzeiro*. Publicado como charge semanal, o personagem acompanhou o crescimento de circulação da revista, que chegou a atingir uma tiragem próxima de 900 mil exemplares, em 1957. Depois da morte de Péricles, em 1962, e no auge de sua popularidade, o Amigo da Onça foi desenhado por outros ilustradores, sendo Carlos Estevão o mais notório deles, e sobreviveu, de modo descontínuo, no formato de tiras ou desenhos de animação, até a década de 1990.

Outro fator que pode ter contribuído para um deslocamento nas leituras do Jeca como sinônimo de caipira foi a consolidação, a partir de meados da década de 1950, do tipo sertanejo nordestino criado, pouco tempo antes, por Luiz Gonzaga. Esta “invenção”, que definitivamente separou os dois imaginários, foi assim descrita por José Miguel Wisnik:

Não há dúvida de que Luiz Gonzaga pôs o Nordeste na “mídia”, no final dos anos 1940, ao traduzir as culturas orais do universo agropastoril do couro e do gado, do semiárido nordestino, para a linguagem dos meios de massa, isto é, para o formato cancional dos auditórios das rádios e do disco. Para isso ele teve que reinventar esse Nordeste, ou, em outras palavras, inventar um gênero midiático-musical com a respectiva instrumentação, um estilo, uma poética, um layout. Onde violas de cantadores, danças, toadas, aboios e emboladas coubessem, compactados, em dois minutos e meio de eficácia e sedução. (A Invenção de Luiz Gonzaga, www.sescsp.org.br)

De todas as versões do Jeca Tatu, foi seguramente a de Mazzaropi, em seus inúmeros filmes, a que melhor apreendeu e capitalizou este momento de transitoriedade da sociedade brasileira. Primeiro, porque revelou o conflito e a dificuldade de adaptação da cultura caipira ao universo urbano e, ao fazer isso, demonstrou ampla capacidade de identificação:

O ambiente social representado nos filmes de Mazzaropi é semelhante às referências culturais e sociais de parcela da população brasileira que deixou o campo e passou a habitar as cidades. O sucesso do ator e cineasta está ligado a competência de identificar as preferências cinematográficas dos espectadores que acompanhavam a sua produção, não ignorando o conteúdo cultural específico ao público alvo (CARNIELO e SANTOS, p.7)

Segundo, porque, ao reforçar o traço matreiro e divertido do imaginário caipira – seu lado “malandro”, enfim – ajudou a aplainar, suavizar e tornar mais palatáveis as dificuldades e

desajustes de parcela considerável de seu público potencial: “os personagens de Mazzaropi são astutos e saem desta posição para superar as dificuldades, muitas vezes simulando ignorância para conquistar vantagem nas situações vivenciadas.” (CARNIELO, SANTOS, p. 9).

Em um dos trechos de *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*, um dos personagens diz: “Aqui você tem que correr o mais que pode para ficar no mesmo lugar. Se quiser ir a alguma outra parte, tem que correr no mínimo duas vezes mais rápido.”

Jeca Tatuzinho permanecia imóvel – no conteúdo, na forma, no formato gráfico – enquanto seus leitores corriam. E corriam modificando os modos de leitura. Transpondo sentidos, salteando e fragmentando a leitura, reelaborando conteúdos.

Uma das possibilidades da leitura “descontínua, salteada” preconizada por Chartier, se levada a extremos, é a da leitura pelo não leitor.

Como destaca Sabadin em sua dissertação sobre Mazzaropi, o outro lado do sucesso de público era a indisposição da crítica e de determinadas parcelas da sociedade com os filmes estrelados pelo ator, percebidos como “demasiadamente simplórios, repetitivos, alienados ou simplesmente de baixa qualidade tanto técnica como dramaturgicamente.”(SABADIN, p. 63).

No mesmo texto, o pesquisador cita um artigo de jornal, assinado por Nino Cesar Abreu, que estabelece uma relação entre o cinema de Mazzaropi e a iconografia do teatro, do circo e a do “almanaque de farmácia”:

Sendo síntese audiovisual de todas as formas de representação do caipira, encontram correspondência em Mazzaropi desde a iconografia de almanaque de farmácia à tradição teatral e circense. Ele materializou um estereótipo que veio ocupar um espaço carente no cinema brasileiro e no inconsciente [sic] popular. (p. 85).

É cabível aceitar que nem todos os que criticavam Mazzaropi assistiam seus filmes – o famoso “não vi e não gostei” – assim como o crítico não obrigatoriamente frequentava circos ou lia almanaques de farmácia. A simples exposição do provável leitor a um exemplar de *Jeca Tatuzinho*: nome, características do objeto gráfico, capa e primeira página – a do Jeca de cócoras – seria suficiente para reforçar o estereótipo do caipira. O que prevaleceria, neste caso, como resultado de uma fragmentação radical no processo de leitura, seria a textualidade do objeto e não a materialidade do texto.

Entre os leitores que – de um outro modo – leram *Jeca Tatuzinho*, a nossa hipótese é a de que, neste período, foram predominantes os modos de leitura menos literais, isto é, os modos fabulares e afetivos teriam sido mais importantes que os modos informativos de leitura.

Nas décadas de 1960 e posteriores, as questões sanitárias eram tratadas em outra perspectiva, tinham outros protagonistas e, as prioridades, pelo menos em uma parte expressiva do território brasileiro, não eram mais focadas no combate ao amarelo. O Sujismundo, como instrumento de ação educativa, fazia mais sentido que o Jeca Tatu.

Ao mesmo tempo, as regras do jogo de identificação entre o leitor e o Jeca reconstituído por Lobato não deixaram de vigorar e possivelmente continuavam valendo como condicionantes dos modos de leitura do momento “depois” de *Jeca Tatuzinho*.

O que supomos é que, neste terceiro período, um outro modo de leitura dos mesmos capítulos pode ter adquirido mais ênfase. Este outro modo equivaleria a uma maneira fabular ou “malandra” de ler o folheto e entrariam em cena aí o modo de leitura que Chartier caracterizou como “popular”, de “coerência global mínima” e reforçada, em *Jeca Tatuzinho*, pela linguagem cômica e pelas ilustrações fantasiosas.

Duas imagens são fundamentais para apoiar a leitura “malandra” e, a do Jeca lutando com a onça, é a primeira delas. Rolando Boldrin, ao comentar os “causos” que conta em seu programa de televisão, classificou os episódios com onça como típicos de “causos” descaradamente mentirosos. É como se Monteiro Lobato, ao demonstrar a “valentia” do seu Jeca, estivesse sublinhando ainda mais o grau de faz-de-conta de seu enredo.

A outra cena, presente em todas as versões do Jeca, inclusive nas duas em formato quadrinhos e, o que é significativo, na cinematográfica de Amácio Mazaroppi, é a dos porcos e galinhas calçando botinas.

Os efeitos cômico e cênico das duas ilustrações – a da onça e a dos animais calçados – em um tom marcadamente infantil e ingênuo, reforçaria a leitura de adultos na situação de crianças, desvinculando-os de qualquer possibilidade de assumir o Jeca como um exemplo a ser seguido. Ou seja, nesta leitura a identificação não seria com o Jeca patrão, mas com o Jeca, esperto, malandro, contador de vantagens.

Entre as crianças, o mesmo processo de retenção fabular de certas cenas em detrimento de outras e de reelaboração de enredo, também pode ter se intensificado nos dois últimos períodos de *Jeca Tatuzinho*. Cada vez mais distante da possibilidade de ficcionalmente retratar uma realidade imediata, e até por sua estética anacrônica, é bem possível que o enredo fosse lido como que precedido, por um inexistente Era uma vez.

(Era uma vez...) Um pobre caboclo chamado Jeca Tatu que morava no mato em uma casinha de sapé...

O anunciante parecia contar com a capacidade de fixação do enredo de *Jeca Tatuzinho* na memória dos seus leitores, notadamente crianças, que não esqueceriam, na vida adulta, as lições de higiene recomendadas pelo médico.

Como poderiam reter, também, acrescentamos, significações não utilitárias, mas afetivas. Nesta direção, é eloquente o depoimento de Edgard Cavalheiro: “O exemplar de *Jeca Tatuzinho* distribuído pela humilde farmácia da vila, fora o meu primeiro livro de leitura, a primeira história a me embalar a despreocupada infância. (Ele me abriu) as portas mágicas do mundo encantado dos livros”. (CAVALHEIRO, 1955, p. 11).

A afetividade, por sua natureza, é um elemento difícil de ser captado em depoimentos de consumidores, quando o tema é o relacionamento com marcas, produtos e serviços. Nestes momentos, a tendência é de racionalização e as pessoas normalmente falam o que elas pensam, enquanto, na vida diária, elas fazem o que sentem, muitas vezes em desacordo com o que elas racionalmente acreditam.

A participação de *Jeca Tatuzinho* na valorização das marcas por ele anunciadas é, portanto, de difícil dimensionamento, mas entendemos que o modo afetivo de leitura do enredo pode ser transferido para o processo de apreensão do discurso da parte “branded” do conteúdo da peça publicitária. Ou seja, uma coisa é acreditar racionalmente nos poderes fortificantes do Biotônico Fontoura e outra é comprar um frasco do produto na farmácia e levar para casa impulsionado por uma vaga e indefinível nostalgia dos tempos de criança. Outra coisa, ainda, seria admitir, para você mesmo e para um pesquisador, ter sido esta uma das razões de compra do produto.

Além das palavras, uma das maneiras de indiretamente aquilatar o envolvimento afetivo do despretenso e acessível *Jeca Tatuzinho* na despreocupada rotina das crianças de diferentes gerações é a interferência direta de muitas delas no objeto promocional. Ou simplesmente escrevendo o nome na capa, ou preenchendo exercícios da cartilha ou colorindo imagens originariamente em preto & branco.

Figura 82 – Intervenções de crianças em exemplares do Jeca Tatuzinho



A seção também produz anemia, moleza e esse desânimo do amarelão; mas é diferente. Conhece-se a maleita pelo arrepio ou calafrio que dá, pois é uma febre que vem sempre em horas certas e com muito suor. Quem sofre de amarelão sara com a ANKILOSTOMINA FONTOURA. Eu vou curar você. O doutor receitou-lhe um vidro de ANKILOSTOMINA FONTOURA, para tomar assim: seis comprimidos hoje pela manhã e outros seis amanhã de manhã. — Faça isso duas vezes, com espaço de uma semana. E de cada vez tome também um purgante de sal-amargo, se duas horas depois de ter ingerido a ANKILOSTOMINA não tiver evacuado. E trate de comprar um par de botinas e alguns vidros de BIOTÔNICO e nunca mais me ande descalço, nem beba pinga, ouviu? — Ouvi, sim, senhor!

— Pois é isso, rematou o doutor, tomando o chapéu. A chuva já passou e vou-me embora. Faça o que mandei, que ficará forte, rijo e rico como o italiano. Na semana que vem estarei aqui de volta. — Até por lá, "seu" doutor! Jeca ficou cismando. Não acreditava muito nas palavras da Ciência, mas por fim resolveu comprar os remédios, e também um par de botinas ríngideiras. Nos primeiros dias foi um horror. Ele andava pisando em ovos. Mas acostumou-se, afinal. Quando o doutor voltou, Jeca estava bem melhor, graças à ANKILOSTOMINA e ao BIOTÔNICO. O doutor mostrou-lhe com uma lente o que tinha saído das suas tripas: — Veja, "seu" Jeca, que bicharia tremenda estava você a criar na barriga! São os tais ancilóstomos, uns bichinhos dos

EXERCÍCIO IV COLOQUE AS SENTENÇAS NA ORDEM DIRETA:

- 1 - Acheu magro e amarelo doutor muito o Jeca-Tatu.
- 2 - Está você amigo Jeca doente.
- 3 - Amarelão sofre de você Jeca.
- 4 - ANKILOSTOMINA FONTOURA amarelão quem sofre cura de.
- 5 - BIOTÔNICO o doutor também Jeca ao receitou.
- 6 - Jeca pinga proibido foi de beber.

1 - O doutor achou Jeca-Tatu muito magro e amarelo.
2 - Amigo Jeca, você está doente.
3 - Jeca, Jeca, você de amarelão.
4 - Quem sofre de amarelão cura Ankilostomina.
5 - O doutor receitou também Biotônico ao Jeca.
6 - Foi proibido Jeca de beber pinga.

Lá em casa todo mundo é forte, alegre e tem muito apetite... A gente toma

ÁGUA INGLESA FONTOURA

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A edição de 1974 do *Almanaque Fontoura* é aberta por uma espécie de editorial, ilustrado por uma foto da praça dos Três Poderes de Brasília. Com o título “Prepare seu filho para o futuro do Brasil”, o texto, em tom otimista e ufanista, começa afirmando: “Neste país de mais de 100 milhões de habitantes, seu filho poderá ser um homem importante. O Brasil de hoje oferece ao seu jovem possibilidades ilimitadas”. Após se referir ao crescimento do país e ao desenvolvimento da indústria farmacêutica, vem as observações: “O brasileiro de hoje sabe que só com saúde pode melhorar a própria vida e desenvolver o país. O Jeca Tatu, tradicional personagem de Monteiro Lobato, torna-se figura cada vez mais rara.” (grifo nosso)

Parece que o Instituto estava sendo sincero, porque tentou, em seguida, renovar o Jeca. Mas não se manteve crédulo por muito tempo, e retomou, pouco tempo depois, o velho personagem de Lobato.

Não podiam estar mesmo extremamente seguros, na medida em que quase 45 anos depois, um ex-presidente da República, otimista por obrigação, admite que “ainda devem existir Jecas por aí”. A declaração aconteceu no último domingo de 2017, quando Fernando Henrique Cardoso, começa sua coluna no jornal *O Estado de S. Paulo*, afirmando:

Quando eu era criança havia um ditado que insistia em que “ou o Brasil acaba com a saúva ou a saúva acaba com o Brasil”. Eram tempos do Jeca Tatu, figura mítica que habitava os campos brasileiros. Ainda devem existir jecas-tatus por este mundo afora, (grifo nosso) mas sua imagem esmaeceu no imaginário brasileiro. Havia o drama dos pés descalços; mesmo no Rio, onde passei a meninice e não havia muita gente descalça, muitos usavam tamancos. O bicho do pé era uma preocupação dos que iam às fazendas. Depois veio a leva das “havaianas” e se tornou gente sem sapato, As saúvas devem continuar existindo...(Estadão, 3/12/2017 – grifos nossos)

A referência de Fernando Henrique ao “drama dos pés descalços” pode ser interpretada como uma citação indireta a *Jeca Tatuzinho*, na medida em que o “drama” é um tema reiterado no enredo – no “antes” o Jeca está sempre descalço; na intervenção do médico merece destaque a ilustração do exame dos pés com uma enorme lente de aumento e a recomendação do uso de “botinas cantadeiras” e no “depois”, além de sempre aparecer calçado, uma cena de destaque é o dos animais com botinas.

Somada com os depoimentos e evidências que levantamos e examinamos, suposições como esta reforçam nossa impressão de que faz sentido a ideia central desta dissertação: a de que parcela significativa da explicação da permanência do Jeca como “feito cultural” – e, portanto, parte integrante a história cultural do Brasil – está em uma de suas representações, justamente a contida no folheto publicitário *Jeca Tatuzinho*.

Resultado direto de uma articulada cadeia de interesses – políticos, técnicos, econômicos, mercadológicos – e refletindo o senso de oportunidade, tanto do publicista e publicitário Monteiro Lobato, como do industrial e farmacêutico Candido Fontoura; *Jeca Tatuzinho* não deixa de ser uma síntese possível de um país contrastado que trocou a Ankilostomina por um par de sandálias Havaianas.

Um Brasil de contrastes sintetizado em um personagem contrastado – igual a si a seu contrário – e que, concebido para ser temporário acabou permanecendo – como no país que Carlos Vogt descreveu como aquele em que o temporário segue permanente e o permanente permanece temporário.

Indissociável da figura de outros Jecas – o dos sanitaristas, o de Rui Barbosa, o de Catulo, o dos compositores, o dos caricaturistas, o do cinema – o Jeca de *Jeca Tatuzinho* reflete um povo que, talvez por consciência da própria fragilidade, não se enxerga em personagens que parecidos com os altivos e bem alimentados Tio Sam e John Bull.

A união cimentada por papéis complementares entre Candido Fontoura e Monteiro Lobato, funcionou quando transferida para o universo dos negócios. Lobato agradeceu o amigo, ao mesmo tempo em que exercia adequadamente suas duplas aptidões de publicista e publicitário. Fontoura, por seu turno, desfrutou, de um lado, da “marca” Lobato e, de outro, contribui para aumentar a sua exposição pública. Afinal 30 milhões de exemplares distribuídos também em escolas, território natural do público-alvo potencialmente consumidor de livros infantis, seria ainda hoje um número significativo.

O *Instituto Medicamenta* parece que mais acertou do que errou no sempre cauteloso processo de alterações em *Jeca Tatuzinho* ou o folheto não teria tido o reconhecimento que teve do mercado publicitário. Apesar disso, o conservadorismo se transformou em imobilismo e a partir de certo ponto a empresa aparenta ter se preocupado mais com Tio Candinho do que com seus potenciais leitores.

A engenhosa forma que Monteiro Lobato encontrou para criar o “branded content” de *Jeca Tatuzinho*, superpondo didatismo com diversão, possibilitou uma diversidade de públicos: as crianças lendo como crianças e os adultos lendo ou como crianças ou através delas.

F.H.C , no seu artigo, embaralhou a “figura mítica” do Jeca Tatu com o Jeca de carne e osso que ele conheceu “usando tamancos”. Os “modos de leitura” de *Jeca Tatuzinho* também se acomodaram neste nebuloso espaço de convivência que reunia o Jeca real com o Jeca formatado pelos valores antibucólicos de Lobato e este mesmo Jeca ressuscitado com seu contrário, o Jeca bucólico do imaginário caipira.

Luce Giard, na introdução de *A Invenção do Cotidiano*, de Michel de Certeau, afirma que perspectiva que fundamenta o livro é a de que para compreender a re-apropriação o pesquisador deve estar atento não ao consumo supostamente “passivo dos produtos recebidos, mas na criação anônima dos consumidores, nascida da prática do desvio no uso desses produtos”. (CERTEAU, p. 13)

O leitor de *Jeca Tatuzinho* primeiro aceitou a aparente irrecusável oferta de receber gratuitamente um texto de Monteiro Lobato, fácil de ser entendido, repleto de desenhos criados por ilustradores competentes, bem impresso e em formato adequado. E leu esse conjunto, não apenas o texto, à seu modo, superpondo a “materialidade do texto com a textualidade do objeto” e criando através de re-apropriações.

O leitor, por ora aceitou passivamente, porque era útil e conveniente, o discurso autoritário dos sanitaristas/higienistas/higienistas; por ora rejeitou, pela inconveniência, o Jeca ambicioso, trabalhador, empreendedor e patrão; por ora se identificou, por desejo de ascensão social, com o Jeca elaborado por Lobato; por ora, por esperteza, leu malandramente as exageradas e despropositadas ações do Jeca sanitarizado; por ora, leu sem ler e reforçou seus preconceitos. Por ora simplesmente se divertiu e, afetuosamente, imaginou que um dia poderia comprar aqueles produtos Fontoura para ter em casa.

Quem certamente melhor interpretou os dualismos do Jeca Tatu foi Gilberto Gil que na música *Jeca Total*, gravada em 1975, admite os vários Jecas fragmentados nos diferentes “espaços tempo” dos vários Brasis e propõe um Jeca incorporado, totalizado.

Presente, passado. Doente curado. Mito da mitologia brasileira. Um ente querido. Um tempo perdido. Glória, decadência, memória.

De um lado:

*Jeca Total deve ser Jeca Tatu. Representante da gente na sala. Defronte da televisão.
Assistindo Gabriela.*

De outro:

*Jeca Total deve ser Jeca Tatu. Representante da gente no senado, Em plena sessão,
Defendendo um projeto. Que eleva o teto salarial no sertão*

Na sala ou no senado, todos parecem:

Viver tantas cores. Dores da emancipação.

Enfim, nas últimas 4 linhas da letra, Gilberto Gil reitera a associação:

Jeca Total deve ser Jeca Tatu

Jorge Salomão

Jeca Total Jeca Tatu Jeca Total Jeca Tatu

Jeca Total Jeca Tatu Jeca Total Jeca Tatu

Gilberto Gil, no livro *Todas as letras*, explica que “pensou Jeca Total no contexto do encaminhamento evolutivo dos vários Brasis no sentido campo-cidade, vindo daí a ideia de traçar um risco do Jeca Tatu a um personagem ligado já a um tempo de mudanças técnicas e socioculturais recentes que seria o Jeca Total”. A música seria, então, “uma metáfora da, ainda que penosa e minimamente processada, emancipação do homem do povo no Brasil dentro do ciclo histórico de politização das massas”. (GIL, p. 171)

É duvidoso afirmar que, hoje, a emancipação prevista por Gil tenha se completado. Para o cientista social José de Souza Martins, ela, na verdade, estaria bem distante:

[...] A república não só inventou um republicanismo falso e oligárquico como inventou um povo de ficção, completamente artificial [...] O povo não conta. [...] Fomos historicamente educados para temer, obedecer e calar. Não é acidental que na história deste país as revoluções sejam revoluções de quem manda e de quem é mandado”. (Jornal Valor, 26/05/2017)

Se Martins estiver certo, esta dificuldade do brasileiro se expressar como povo, seria explicativa da relativamente baixa exposição, no confronto com outras, do Jeca das caricaturas, justamente a mais próxima de representar a população como um todo.

Estas interpretações díspares, justificariam, no nosso entender, uma possível evolução do nosso projeto pesquisa que teria como objetivo aprofundar a compreensão de como seria compreendida hoje a “figura mítica” do Jeca Tatu.

Demos um passo ao situar em diferentes “espaços tempo” uma importante representação do Jeca, a contida em *Jeca Tatuzinho*, mas reconhecemos que uma pesquisa de natureza qualitativa enriqueceria o entendimento de como estaria se processando atualmente o jogo de re-apropriações implícito em qualquer tentativa de identificar os “modos de leitura” do ainda possivelmente presente imaginário do Jeca Tatu.

Ele teria de fato “Esmacido”? “Totalizado”? permanecido como sinônimo de um “Povo que não conta”?

Como já foi preliminarmente discutido com os integrantes da banca de Qualificação, um público a ser incluído na amostra seria o formado por pessoas mais velhas que tiveram oportunidade de conviver com as diferentes representações do Jeca, inclusive a de *Jeca Tatuzinho*. Este segmento poderia ter a função de “grupo de controle” que serviria como padrão de comparação com a atual percepção do Jeca junto a pessoas mais jovens que não tiveram contato com o folheto ou com Mazzaropi, mas formaram a audiência de novelas como *Êta Mundo Bom*, são fãs do Sertanejo Universitário e assistem shows em que cantores como Michel Teló interpretam músicas como *A tristeza do Jeca*.

Outra frente possível de estudo, que, na verdade, já iniciamos, seria a de posicionar e interpretar com mais clareza o papel da ilustração e de outros recursos gráficos e visuais nos “modos de leitura” de veículos preponderantemente populares como *Jeca Tatuzinho*. Como mencionamos no texto da dissertação, resultado também de sugestões decorrentes do processo de Qualificação, nos aproximamos de Joyce Lobato Campos, neta de Monteiro Lobato e filha de J.U. Campos, coletamos seu depoimento sobre as atividades do pai e constituímos um acervo digitalizado de documentos, fotos e trabalhos do artista plástico e ilustrador. Em conjunto uma possibilidade de pesquisa seria a de aprofundar o conhecimento sobre a, até

aqui pouco conhecida, vida pessoal e profissional de Kurt Wiese, o primeiro ilustrador de *Jeca Tatuzinho*.

FONTES E REFERÊNCIAS

Jeca Tatuzinho – folheto publicitário

2 edições sem data e indicação de número de ordem, seguramente publicadas entre 1926 e 1939. Ilustradas por Kurt Wiese.

1 edição sem data e número de ordem, provavelmente publicada em 1940. Ilustrada por J.U.Campos

Edições de:

1941 (12ª edição) - Ilustrada por J.U.Campos. Formato convencional.

1944 (13ª) - Ilustrada por J.U.Campos. Formato convencional.

1947 (15ª) - Ilustrada por J.U.Campos. Formato convencional.

1950 (17ª) - Ilustrada por J.U.Campos. Formato convencional.

1953 (17ª) - Ilustrada por J.U.Campos. Formato convencional.

1956 (22ª) - Ilustrada por J.U.Campos. Formato convencional.

1958 (26ª) - Ilustrador não identificado. Formato convencional.

1959 (28ª) - Ilustrador não identificado. Formato convencional.

1959 (29ª) - Ilustrador não identificado. Formato convencional.

1966 (33ª) - Ilustrador não identificado. Formato cartilha.

1971 (34ª) - Ilustrador não identificado. Formato cartilha.

1973 (35ª) - Ilustrador não identificado. Folheto encartado no Almanaque Fontoura de 1974. Formato convencional

Jeca Tatuzinho – formato história em quadrinhos

Almanaque Fontoura 1979. Ilustrador não identificado

Almanaque Fontoura 1984. Ilustrador não identificado

Jeca Tatuzinho – livro (sem patrocínio comercial)

LOBATO, Monteiro. **Jeca Tatuzinho**. Ilustrações de Kurt Wiese. 1. ed. São Paulo: Cia. Gráfico-Editora Monteiro Lobato, 1924.

LOBATO, Monteiro. **Jeca Tatuzinho**. Ilustrações de Kurt Wiese. 2. ed. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1930.

Almanaque do Biotônico / Almanaque Fontoura – Edições avulsas

1920, 1936, 1937, 1938, 1940, 1941, 1942, 1943, 1944, 1945, 1955, 1957, 1958, 1974, 1978, 1985, 1986, 1987, 1988.

Jornal “Folha da Noite”/ “Folha de S. Paulo” – Edições dos dias

09/10/1921

04/03/2017

Jornal “O Estado de S. Paulo” – Edições dos dias

11/11/1914

23/12/1914

17/03/1918

18/03/1918

19/03/1918

20/03/1918

21/03/1918

22/03/1918

23/03/1918

04/04/1918

08/04/1918

20/04/1918

25/04/1918

13/05/1918

15/05/1918

24/05/1918

03/06/1918

28/06/1918

16/10/1923

18/12/1926

03/12/2017

Jornal “Valor Económico” – Edição do dia - 26/05/2017

Revista “Careta” – Edições dos dias

06/08/1920

03/04/1920

Dezembro de 1950

Revista “D. Quixote” – Edições dos dias

15/02/1895

18/11/1925

Revista “Fon-Fon!” – Edições dos dias

22/02/1908

17/07/1909

11/09/1909

17/05/1019

17/04/1920

08/05/1920

24/04/1920

Revista Ilustrada – Edição do dia – 21/06/1876

Revista “O Malho” – Edições dos dias

17/04/1919

07/06/1919

21/01/1920

22/05/1920

19/06/1920

25/12/1920

Revista “O Parafuso” – Edição do dia – 11/08/1917

Um brasileiro chamado Zé Carioca, Revista em quadrinhos. São Paulo: Edit. Abril, 2015

Sites

<https://largodoscorreios.wordpress.com/2013/03/21/uma-data-de-datas-xvi-rafael-bordalo-pinheiro/>

<http://www.fiocruz.br/ioc/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?sid=289>

www.chiquinhagonzaga.com/acervo/?page_id=2

(https://pt.wikipedia.org/wiki/Editora_Melhoramentos).

<http://adnews.com.br/negocios/nizan-guanaes-recebe-premio-jeca-tatu-na-proxima-terca.html>

<http://www.arbasp.com.br/index.php?area=editorial>

http://www.avozdapoesia.com.br/autores.php?poeta_id=235

(<http://www.invivo.fiocruz.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?tpl=home>)

<http://educador.brasilecola.uol.com.br/estrategias-ensino/musica-censura-na-era-vargas.htm>

<http://rgellery.blogspot.com.br/2013/08/mais-uma-tese-para-queda-da.html>

Referências bibliográficas

AGUIAR, Ronaldo Conde; Almanaque da Rádio Nacional; Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.

ALONSO, Geraldo e GOULART, Paulo Cesar. **Annuncios do Almanak de Laemmert: 1919, 1923, 1924**. São Paulo: Instituto Cultural ESPM, 2016.

ALVES FILHO Aluizio. **As metamorfoses do Jeca Tatu – a questão da identidade do brasileiro em Monteiro Lobato**. Rio de Janeiro: Inverta, 2003.

ANDRADE, Nisia IN **A Ciência a Caminho da Roça**: imagens das expedições do IOC ao interior do Brasil entre 1911 e 1913, Casa de Oswaldo Cruz. Rio de Janeiro: Ed. Fiocruz, 2002.

AZEREDO, Carmem Lucia de. **Jeca Tatu, Macunaím, a preguiça e a brasilidade**. Tese de Doutorado – Depto História Social – FFLCH, USP, 2012.

AZEVEDO, C. L. de; CAMARGOS, M.; SACCHETTA, V. **Monteiro Lobato furacão na Botocúndia**. São Paulo: Senac, 1997.

BARBOSA, Rui. **A questão social e política no Brasil**: discurso proferido em 20 de março de 1919 de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, série Pensamento e Ação, s/d.

BARSALINI, Glauco. **Mazzaropi – o Jeca do Brasil**. São Paulo: Atomo, 2002.

BASTOS, Pedro Paulo Zahlut; FONSECA, Pedro Cezar Dutra. (orgs.) **Era Vargas: desenvolvimento economia e sociedade**; São Paulo: UNESP, 2012.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Traduzido por Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BRAGANÇA, Maurício. **A Tradução do Jeca Tatu por Mazzaropi: um caipira no descompasso do samba**. Artigo. Juiz de Fora (MG), Ipotesi, v. 13, n. 1, p. 103 - 116, jan./jul. 2009 .

BORBA, Francisco S. (org.). **Dicionário UNESP do Português Contemporâneo**. São Paulo: UNESP, 2004.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 50ª ed., São Paulo: Cultrix, 2015.

CAMARGOS, Márcia. **Juca e Joyce: memórias da neta de Monteiro Lobato**. 1ª. ed. São Paulo: Moderna, 2007. (Série Imagem & Texto)

CANDIDO, Antonio. **Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida**. 11.ed.. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CARRASCOZA, João A. **Redação Publicitária – Estudos sobre a retórica de consumo**. São Paulo: Futura, 2003.

CAPELATO, Maria Helena. **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999.

CARDOSO, Nilza Aparecida Alves. **As criações neológicas em Monteiro Lobato: para a construção de um glossário**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Uberlândia (MG). 2006.

CASTELO BRANCO, R e MATERSEN, R.L (organizadores). **História da Propaganda no Brasil**. São Paulo: T.A. Queiroz Editor, 1990.

CAVALCANTE, B., STARLIG, H.M.M. e EISEMBERG, J. **Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira**. Vol 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

CAVALHEIRO, Edgard. **Monteiro Lobato: Vida e obra**. São Paulo: Companhia Distribuidora de Livros. 1955.

CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. 3.ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 1998.

CHARTIER, Roger. **O mundo como representação**. Artigo, versão on line disponível em Estudos Avançados, v.5 nº11, S. Paulo: jan/apr. 1991. www.Scielo.br. Acesso em 31/08/2016.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. 2. ed. São Paulo: Difel, 2002 a.

CHARTIER, Roger. **Os desafios da escrita**. São Paulo: UNESP, 2002 b.

DaMATTA, Roberto. **Carnaval, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 6 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

FONTOURA, Candido. **A farmácia no Brasil**. Trabalho apresentado na Associação de Farmacêuticos do Rio de Janeiro, 1932.

FRANQUI, Renata e PERIOTTO, Marcília Rosa. **A Trajetória De Fon-Fon! (1907-1958):** de semanário ilustrado e crítico à revista para o lar. São Paulo: 2015.

GOLDFEDER, Miriam. **Por trás das ondas da Rádio Nacional**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Traduzido por Tomas Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. 12. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Traduzido por William de Oliveira. São Paulo: Apicuri, 2016.

IANNI, Octávio. **Estilos de pensamento: explicar, compreender, revelar**. Araraquara: Laboratório Editorial/FCL/UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2003.

KOSHIYAMA, Alice Mitika. **Monteiro Lobato: intelectual, empresário, editor**. São Paulo: Edusp / Com-Arte, 2006.

LAJOLO, Marisa. SCHWARZ, Roberto (org.) Os pobres na literatura brasileira. **Jeca Tatu em três tempos**. São Paulo: Brasiliense, 1983)

LAJOLO, Marisa. **Monteiro Lobato: Um brasileiro sob medida**. São Paulo, Brasiliense, 1985.

LAJOLO, Marisa (org). **Monteiro Lobato, livro a livro: Obra Infantil / ensaio Jeca Tatuzinho: patriotismo e propaganda**. São Paulo: Editora UNESP; Imprensa Oficial do Estado , 2008.

LE GOFF, Jacques. **Memória-História. Enciclopédia Einaudi**. Vol. 1. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa Da Moeda, 1984.

LEMOES, Renato (org). **Uma História do Brasil Através da Caricatura**. 2 ed. São Paulo: Bom Texto, 2006.

LEITE , Sylvia Helena Telarolli de Almeida. **Chapéus de Palha, Panamás, Plumas e Cartolas – A caricatura na literatura paulista 1900/1920**. São Paulo: Editora UNESP, 1996.

LOBATO, Monteiro. **Ideias de Jeca Tatu**. São Paulo: Brasiliense, 1946.

LOBATO, Monteiro. **Conto industrial**. São Paulo: Instituto Medicamenta Fontoura, 1949.

LOBATO, Monteiro. **Mr. Slang e o Brasil e Problema Vital**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense,

1955.

LOBATO, Monteiro. **A barca de Gleyre**. São Paulo: Brasiliense, 1957.

LOBATO, Monteiro. **Urupês**. 9. ed. São Paulo: Brasiliense, 1959

LOBATO, Monteiro. **Cartas Escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1961.

MAFESSOLI, Michel. **O imaginário é uma realidade**. Entrevista, Revista FAMECOS, nº 15: Porto Alegre, RS, 2001

MARCONDES, Pyr. **200 anos de propaganda no Brasil: do reclame ao cyber-anúncio**. São Paulo: Meio & Mensagem, 1995.

MARINS, Paulo Garcez. **A vida cotidiana dos paulistas: moradias, alimentação, indumentária**. IN: Terra Paulista: história, artes, costumes: modos de vida dos paulistas: identidades, famílias e espaços domésticos. São Paulo: CENPEC/IOESP, 2004.

MAZA, Raúl Equizal. **Historia de La Publicidad**. Madrid: Editorial Eresma & Celeste Ediciones, 1998.

MÁXIMO, João e DIDIER Carlos. **Noel Rosa: uma biografia**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1990.

MENDONÇA, Wilma e SIMOES FILHO, Mário Luís. **Representações do homem de campo em Monteiro Lobato: de Jeca Tatu a Zé Brasil**. Artigo. UFPB

MIGLIANO, Mário Ferreira. **Candido Fontoura: o homem e sua obra**. São Paulo, 1985.

NEPOMUCENO, Rosa. **Música Caipira – da Roça ao Rodeio**. São Paulo: Editora 34, 1999.

NAGLE, Jorge. **Educação e Sociedade na Primeira República**. 3 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

MORAIS, Orlando. **Ensaio sobre a identidade e a invenção do indivíduo**. São Paulo: Terceira Margem. 2001.

NUNES, Cassiano (org.). **Monteiro Lobato vivo**. Rio de Janeiro, MPM Propaganda/Record, 1986.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 14. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

PARK, Margareth Brandini. **Histórias e Leituras de Almanques no Brasil**. Campinas, S: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 1999.

PASSIANI, Enio . **Na trilha do Jeca: Monteiro Lobato e a formação do campo literário no Brasil**. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

PENNA, Belisário. **Saneamento do Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jacinto Ribeiro dos Santos-Editor, 1923.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

PENTEADO, José Roberto Whitaker. **Os filhos de Lobato: o imaginário infantil na ideologia do adulto**. 2 ed. São Paulo: Globo. 2011.

POLLACK, Michael. **Memória e Identidade Social**. Conferência publicada na revista Estudos Histórico, 1992.

POMIAN, K. **Tempo/Temporalidade. Enciclopédia Enaudi**. Vol. 29. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa Da Moeda, 1993.

PONTE, Carlos Fidélis. A Liga Pró – Saneamento do Brasil e a Criação do Ministério da Educação e Saúde. In: _____ (org.). Na corda bamba de sombrinha: a saúde no fio da história. Rio de Janeiro: Fiocruz/COC, pp. 96 – 100, 2010.

PORCIÚNCULA, Rafael Fúculo. **As ideias raciais na obra de Monteiro Lobato: ficção e não ficção**. 2014. 199f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2014. Disponível em: <http://repositorio.ufpel.edu.br:8080/handle/ri/2668>.

RIBEIRO, Darcy. **Aos trancos e barrancos: como o Brasil deu no que deu**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1985.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro – A formação e o sentido do Brasil**. 3 ed. São Paulo: Global Editora. 2015.

RIBEIRO, José Hamilton. **Música Caipira: as 270 maiores modas**. 3 ed. Santos (SP): Raleio Editora. 2015.

SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do Riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros anos do rádio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. Viagem à província de S. Paulo. São Paulo: Livraria Martins/Editora da USP, 1972.

SCHWARCZ Lilian M. e STARLING, Heloisa. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SETUBAL, Maria Alice (organizadora). **Terra Paulista: história, artes, costumes**. 3

volumes. São Paulo: CENPEC/IOESP, 2004.

SEVERIANO, Jaime e HOMEM de MELLO, Zuza. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras**. Vol 1: 1901-1957. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 1998.

SOUZA, Vanderlei Sebastião. **Em busca do Brasil**: Edgard Roquete-Pinto e o retrato antropológico brasileiro (1905-1935). 2011. 382f. Tese (Doutorado em História das Ciências e da Saúde) - Fundação Oswaldo Cruz. Pelotas, Casa de Oswaldo Cruz-Fiocruz, 2011.

SOUZA, Vanderlei Sebastião. **A política biológica como projeto**: a “Eugenia Negativa” e a construção da nacionalidade na trajetória de Renato Kehl (1917-1932). 2006. 220f. Dissertação (Mestrado em História das Ciências e da Saúde) - Fundação Oswaldo Cruz. Rio de Janeiro, Casa de Oswaldo Cruz-Fiocruz, 2006.

TÖNNIES, Ferdinand. **Comunidade e sociedade**, texto do livro Para ler Ferdinand Tönnies. Organização e tradução de Orlando Miranda. São Paulo: Edusp.1995.

TRINDADE, Nisia Lima. **Jeca Tatu e a representação do Caipira**. Palestra, Caxambu, MG, 1997.

VAZ, Leo. **Páginas Vadias**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympo Editora, 1957.

VIANNA, Hermano. **O mistério do Samba**. 3 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. e Ed. UFRJ, 1995.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade: na história e na literatura**. São Paulo: Companhia das Letras. 2011.