

ANA LUIZA REIS BEDÊ

A presença francesa em  
***A Barca de Gleyre***

Dissertação de Mestrado na área  
de Literatura Francesa sob a direção  
do Prof. Dr. Gilberto Pinheiro Passos

Universidade de São Paulo  
2001

*O Brasil é um país de memória muito rala. A  
história da literatura brasileira é um inferno de  
esquecimento.*

José Paulo Paes sobre **A Barca de Gleyre**  
em palestra no Instituto de Estudos Brasileiros  
por ocasião do seminário "Ao sol carta é farol".  
Maio/1996

*Ce que j'en opine, c'est aussi pour déclarer la  
mesure de ma vue, non la mesure des choses*

Montaigne

## Agradecimentos

*A Maurício Pedro da Silva, pelas indicações bibliográficas*

*Ao Prof. Dr. Flávio Aguiar (Literatura Brasileira) e à Profª Drª. Glória Carneiro do Amaral (Literatura Francesa), pelas críticas e sugestões no exame de qualificação*

*A Ana Helena Reis Bedê, pela generosidade*

*Ao Prof. Dr. Gilberto Pinheiro Passos, responsável por meu interesse em pesquisar as relações literárias entre Brasil e França, pela confiança, pelo incentivo e pela competente orientação*

*A Coordenação do Aperfeiçoamento do Pessoal de Nível Superior, pela bolsa concedida em 1998 e 1999*

*Aos meus pais*

*Maria Luiza e Francisco*

## RESUMO

Entre as múltiplas facetas de Monteiro Lobato, a história da literatura brasileira privilegia, de um lado, o criador da mais importante obra infantil em nosso país, conhecida a partir de 1921. De outro, o regionalista, voltado para o atraso e a decadência do mundo rural. Por ser um nacionalista ferrenho, hostil à importação infrene das idéias européias, em particular das francesas, foi confundido com um intelectual retrógrado e passadista, incapaz, portanto, de compreender a modernidade e rotulado, ainda, de algoz de uma das mais talentosas pintoras do início do século e inimigo número um da Semana de 22.

Essa visão é colocada em xeque em *A Barca de Gleyre* (1944), obra que reúne a correspondência ativa de Monteiro Lobato com o escritor mineiro Godofredo Rangel entre 1903 e 1943. Durante esse período, os dois amigos trocaram impressões sobre a literatura nacional e estrangeira. Em mais de trezentas cartas, destaca-se a presença da literatura francesa de todos os tempos, abrangendo mais de noventa autores citados. Essa dissertação pretende mostrar, a partir das análises das missivas, a relevância da cultura francesa na formação do escritor Monteiro Lobato. Refutamos, num certo sentido, a idéia de autor xenófobo e anti-galicista. Ao contrário, suas cartas revelam um leitor e "crítico" maduro e original, sustentando posições que seriam endossadas por muitos críticos atuais. Entre a plêiade de autores abordados, enfocamos nossa pesquisa em alguns prosadores do século XIX, pois se situam entre os mais apreciados não apenas por Lobato e Rangel, mas por mais de uma geração de escritores brasileiros. Finalmente, detemo-nos na contribuição de Guy de Maupassant na poética do conto lobateano.

## RÉSUMÉ

Parmi les multiples facettes de Monteiro Lobato, l'histoire de la littérature brésilienne privilégie, d'un côté, le créateur de la plus importante oeuvre pour enfants dans notre pays, connue à partir de 1921. De l'autre, le régionaliste, tourné vers le retard et la décadence du monde rural. Comme il était un nationaliste inflexible, hostile à l'importation effrénée des idées européennes, en particulier les françaises, on l'a pris pour un intellectuel rétrograde et conservateur, incapable donc de comprendre la modernité. Vu encore comme le bourreau d'une des plus talentueuses femmes peintres du début du siècle et ennemi impitoyable de la Semaine de 22.

Une telle vision est remise en question dans *A Barca de Gleyre* (1944), oeuvre qui rassemble la correspondance active de Monteiro Lobato avec l'écrivain de Minas Gerais, Godofredo Rangel entre 1903 et 1943. Pendant cette période, les deux amis ont échangé leurs impressions sur la littérature nationale et étrangère. La présence de la littérature française de tous les temps, avec plus de quatre-vingt-dix auteurs cités se détache dans ces lettres. Cette dissertation se propose de montrer, à partir de l'analyse des lettres, le rôle de la culture française dans la formation de l'écrivain Monteiro Lobato. Nous réfutons, dans un certain sens, l'idée qu'il soit un auteur xénophobe et anti-galliciste. Ses lettres, au contraire, révèlent un lecteur et un "critique" mûr et original, soutenant des positions qui seraient endossées par beaucoup de critiques actuels. Parmi la pléiade d'auteurs abordés, notre recherche met l'accent sur quelques prosateurs du XIX<sup>ème</sup>. siècle, car ils se situent parmi les plus appréciés, non seulement par Lobato et Rangel, mais par plus d'une génération d'écrivains brésiliens. Et finalement, nous nous sommes étendus sur la contribution de Guy de Maupassant dans la poétique du conte de Lobato.

## ABSTRACT

Among Monteiro Lobato's multiple features, the history of Brazilian Literature favours him, on the one hand, as the most important author of children's literature in our country, known as from 1921. On the other hand, as the regionalist, sensitive to the poverty and decadence of our rural area. Being an intransigent nationalist, hostile to the unrestricted import of European ideas, mainly the French ones, he has been mistakenly believed to be a retrograde intellectual, belonging to the past, and unable, therefore, to understand the modernity. He has also been labelled as the executioner of one of the most talented painters of the beginning of the century and also the number one enemy of the Modern Art Week of 1922.

Such opinion against Lobato is contested in the book "A Barca de Gleyre" (1944), work that contains Lobato's letters to another writer from Minas Gerais State, Godofredo Rangel, dating from 1903 to 1943. During this period, the two friends exchanged their impressions on both national and foreign literature. Among more than three hundred letters, outstands the presence of French Literature from all periods, where more than ninety different authors are mentioned. In this work, we want to show from the analysis of the above mentioned letters, the importance of the French Culture in Monteiro Lobato's formation. We contest the idea of Lobato being a xenophobe and an anti-gallicist author. On the contrary, his correspondence reveals him as being a mature, original and a critical reader who supports his ideas, which would be endorsed by many critics nowadays. Among a pleiad of selected authors, our research will focus on a number of prosers belonging to XIX Century, once such writers are amongst the most appreciated not only by Lobato and Rangel, but also by more than one generation of Brazilian writers. Eventually, we have decided to select Guy de Maupassant because of his contribution to the poetic of Lobato's short stories.

## Sumário

I O papel da correspondência com Godofredo Rangel no pensamento estético literário de Monteiro Lobato	04
Correspondência literária	04
<i>Uma vida rara e cara</i>	12
Formação da consciência artística	16
Espaço de experimentação	21
II Monteiro Lobato e a cultura francesa	25
Colônia cultural	25
O “prisma francês” em Lobato.	31
Um “modelo francês” da época: o naturalismo	38
Qual era o naturalismo de Lobato?	43
<i>A Belle Epoque</i> brasileira	48
Reação à presença nefasta da França	56
III Lobato, um “crítico” de literatura	63
<i>O magister</i> do “Cenáculo”	63
Autores tutelares	80
Um moderno aberto a todos os ventos	91
IV Afinidade eletiva: o caso de Maupassant	98
Recepção de Maupassant no exterior	98
Opção pelo conto	102
Composição	108
O “olhar” na poética de Maupassant	117
Considerações finais	122
Anexos	
Autores franceses citados	125
Obras francesas citadas	128
Bibliografia	131



## INTRODUÇÃO

Quando um crítico atual volta-se para a virada do século XIX e as duas primeiras décadas do século XX, apesar do emaranhado de tendências estéticas que aí conviveram, consegue situar, bem ou mal, os nomes que fizeram a história desse período, sem incorrer em grandes equívocos. No entanto, o nome de Monteiro Lobato representa uma exceção; continua o “mal-amado” dos modernistas para falar com Marisa Lajolo, “l’enfant terrible” dos anos dez.

O conhecido rótulo de “anti-modernista” já foi revisto pelos trabalhos acadêmicos publicados : *De Jeca a Macuaíma: Monteiro Lobato e o modernismo* (1988) de Vasda Bonafini Landers , *Um Jeca nos vernissages* (1995) de Tadeu Chiarelli e a biografia realizada para comemorar o cinquentenário da morte do escritor : *Monteiro Lobato : Furacão na Botocúndia* (1997) de Carmen Lúcia de Azevedo, Márcia Camargo e Vladimir Saccheta.

Essas obras representam um momento crucial na fortuna crítica de Monteiro Lobato pois, estudam o direito e o avesso do Modernismo, situam o escritor paulista na cena brasileira e derrubam os preconceitos em torno do autor como : “pintor ressentido”, “nacionalista empedernido” e “algoz de Anita Malfati”.

A operação de desmonte foi iniciada, mas ainda há muito o que esclarecer sobre um dos mais polêmicos escritores brasileiros do século XX. Um aspecto ainda obscuro, diz respeito à posição de Lobato face à circulação das culturas estrangeiras em nosso país, em particular, a presença francesa, pois, ninguém ignora, as idéias importadas da França foram recepcionadas e festejadas com grande ruído entre nós.

Na obra de Monteiro Lobato para adultos, desfila um elenco de expressões como “sarna gálica”, “galicização” e “francesismo”. Em um de seus artigos, chega a propor mesmo que a “França fosse tragada por um maremoto”. Tais hostilidades sem dúvida justificariam, se vistas fora de seu contexto , a fama de “anti-galicista”.

No entanto, uma leitura mais cerrada de seus textos permite-nos entender a razão de seus desabafos “contra” a França e descobrir qual era o verdadeiro alvo deles. É essa questão que gostaríamos de discutir em nossa dissertação, a partir da análise de suas cartas ao escritor Godofredo Rangel, pois em *A Barca*

*de Gleyre*, verdadeira biografia intelectual do autor, Monteiro Lobato expõe francamente suas opiniões sobre a literatura brasileira e francesa.

O percurso de nosso trabalho inicia-se com uma reflexão sobre o papel da correspondência com Godofredo Rangel na formação do escritor. Em seguida, enfocamos a cultura francesa em nosso país; não se trata de um grande apanhado histórico, mas apenas de apontar alguns momentos da irradiação das idéias francesas no Brasil. Às vezes, nosso enfoque estende-se a outros nomes da literatura brasileira. Afinal, o conjunto de cartas reunidas em *A Barca de Gleyre* não representa um "manuscrito encontrado numa garrafa" para dizermos com Umberto Eco. E se há interesse em pesquisá-la, isto se deve ao diálogo que mantém com o seu tempo e com a atualidade.

Num terceiro momento, tentamos rastrear uma concepção de literatura. Veremos o que norteava Lobato em suas análises informais das numerosas leituras que fazia. Quando Lobato lia ou escrevia, quais critérios norteavam suas escolhas? Tentaremos comprovar ou não se a preocupação do autor ao escrever era com a "mensagem" e não com o "código" como afirmou seu mais importante biógrafo. Ainda nesse capítulo, detemo-nos em alguns escritores do século XIX francês, sobretudo da segunda metade, pois foram eles que provocaram os "debates" mais acalorados entre os dois missivistas.

Finalmente, detemo-nos no escritor Lobato enquanto leitor de Guy de Maupassant, autor que admirava e do qual procurou assimilar alguns recursos estilísticos. Evitamos um estudo sobre a influência pura e simples de um autor sobre outro, preferimos falar em "afinidade eletiva".

A obra de Maupassant, em particular os seus contos, causou grande impacto além das fronteiras da França entre o final do século XIX e o início do século XX. Talvez seja o escritor francês mais lido fora de seu país. Lobato interessou-se por sua obra como muitos de seus contemporâneos e em algumas passagens de *A Barca de Gleyre*, descobrimos, inclusive, sua adesão aos princípios defendidos por Maupassant no artigo "Le Roman" (1888). A história *Meu conto de Maupassant* publicada em *Urupês* (1918) mereceu nossa atenção por tratar-se de um tributo ao escritor francês.

Nessa dissertação, utilizamos a edição de 1946 de *A Barca de Gleyre* publicada pela Brasiliense, com prefácio de Edgar Cavalheiro. Todas as citações são acompanhadas da data da missiva (algumas trazem somente o ano) e foram

transcritas *ipsis litteris* e mesmo as eventuais palavras ou expressões grifadas são de responsabilidade do autor. Portanto, por mais estranho que sejam as maiúsculas no meio da frase, as ausências de pontuação e acentuação e a total negligência quanto à grafia de certos vocábulos, preferimos não corrigi-los. Tal decisão se deve a dois motivos; primeiro, Lobato não se importava com os cochilos gramaticais em missivas, estas eram ideais para suas elucubrações e licenças poéticas; segundo, desconfiamos que algumas incorreções devam-se não ao autor, mas ao revisor. Somente uma pesquisa dos originais esclareceria esse ponto.

Devido aos limites deste trabalho, seria impossível comentar todos os autores citados. Dessa forma, apenas a título complementar, anexamos ao final um índice remissivo dos escritores de expressão francesa que figuram em ***A Barca de Gleyre.***

## I O papel da correspondência com Godofredo Rangel no pensamento estético-literário de Monteiro Lobato

Só de você espero ocasionalmente algum lubrificante. Literariamente, vivo pendurado em você, como quem caiu num abismo e se agarrou a uma raiz. Se você me larga, vou ao fundo.

27.09.1910

### Uma correspondência literária

Talvez um dos capítulos menos estudados da história literária no Brasil seja o da epistolografia . Essa lacuna não se justifica pela carência de publicações, pois hoje conhecemos a correspondência de Álvares de Azevedo, Machado de Assis, Joaquim Nabuco, Euclides da Cunha e Lima Barreto, para citar apenas alguns nomes.

A partir dos anos vinte, essa prática ganha novo impulso com as cartas de Mário de Andrade expedidas a diversos pontos do país e cuja importância vem atraindo cada vez mais a atenção dos pesquisadores em virtude do valor ensaístico das missivas, de suas formulações teóricas sobre a arte, de suas inquietações ideológicas e também do quilate de seus interlocutores. Segundo o autor de *Macunaíma*, o Modernismo transformou o gênero epistolar “numa forma espiritual de vida em nossa literatura”<sup>1</sup>. Sabemos que Mário não se carteava apenas com seus pares, mas se preocupava com a formação intelectual e o futuro de jovens artistas.

José Paulo Paes, em palestra no Instituto de Estudos Brasileiros, por ocasião do seminário Ao sol carta é farol, em 1996, lastimou o “esquecimento” de *A Barca de Gleyre*, que reúne a correspondência ativa de Monteiro Lobato com Godofredo Rangel entre 1903 e 1943.

<sup>1</sup> Andrade, Mário *O empalhador de passarinho* :São Paulo/Brasília. Martins, INL-MEC, 1972.p.183

Se Monteiro Lobato dispensa apresentação, seu correspondente há muito não é mais lembrado. José Godofredo de Moura Rangel nasceu em 21 de novembro de 1884 em Três Corações (MG) e faleceu em Belo Horizonte em 1951. Cursou Direito em São Paulo na Faculdade do Largo São Francisco. Durante sua estadia na capital paulista, alugou uma casa na rua 21 de Abril, no Belenzinho. Como de sua sacada descortinava-se uma bela vista, o poeta Ricardo Gonçalves comparou-a à torre de uma mesquita, daí o nome "Minarete", o ponto de encontro de Monteiro Lobato, Godofredo Rangel, Ricardo Gonçalves, Cândido Negreiros, Raul de Freitas, Tito Lívio Brasil, Lino Moreira e José Antônio Nogueira. Todos saudavam-se como "muezins". Esse grupo auto-denominava-se "Cenáculo". Reuniam-se no "Minarete" ou no café Guarany, no Largo do Rosário, para discutir filosofia e literatura. Após ter-se formado, Rangel voltou ao seu Estado natal onde trabalhou como juiz municipal em Machado e Santa Rita do Sapucaí. Foi juiz de direito em Três Pontas, Lavras, Estrela do Sul e Passos. Lecionou português em Santa Rita, Silvestre Ferraz e Campinas (SP). Foi autor de três romances: ***Os Bem Casados*** (1910), ***Falange Gloriosa*** (1917) e ***Vida Ociosa*** (1921). ***Falange Gloriosa***, publicado em folhetim pelo Estado de São Paulo (1917), considerado por alguns críticos como sua melhor obra, trata da vida num internato, daí o comentário de Lobato em carta de 11.10.1917:

Estou guardando os rodapés da ***Falange Gloriosa*** para uma leitura de assentada. Todos a filiam ao ***Ateneu*** de Raul Pompéia. Que bestas! A única aproximação é que nos dois romances a coisa se passa num colégio.

Antônio Arnoni Prado aponta o primeiro capítulo do livro, "A Estrada", como:

(...) um dos trechos mais belos da nossa literatura descritiva"<sup>2</sup>

Quanto à ***Vida Ociosa***, sai primeiro na Revista do Brasil (1917), sua estréia em livro será em 1921. Publica também duas coletâneas de contos: ***Andorinhas*** (1921) e ***Os Humildes*** (1944).

Sobre o hoje desconhecido escritor, Arnoni Prado afirma ainda:

(...) embora lido por autores expressivos do modernismo- de Guilherme de Almeida a Manuel Bandeira, de Carlos Drummond de Andrade a Emílio Moura-, teria em Monteiro Lobato o seu maior admirador. O entusiasmo de Lobato, para quem ***Vida Ociosa*** era o único livro brasileiro capaz de figurar entre ***Brás Cubas*** e ***Dom Casmurro***, não foi contudo suficiente para que o romance chegasse até nós celebrado

<sup>2</sup> Prado, Antônio Arnoni "Melancolia e antitropicalismo pré-modernos", Folha de São Paulo. São Paulo. 29 de outubro de 2000. caderno Mais!

apenas- como notou um crítico- "pelos que pensam que o romance de monotonia deve ser igualmente monótono".<sup>3</sup>

O escritor mineiro<sup>4</sup>, leitor privilegiado de Lobato, foi o primeiro a cogitar a publicação das missivas. Ressalta, como veremos, seu valor ensaístico . As cartas de Rangel a Lobato, infelizmente, não foram publicadas e tampouco temos notícia do destino das mesmas. Presumimos que eram mais numerosas que as de seu amigo, pois em 20.09.1916, Lobato escreve:

Arrumando ontem a papelada separei tuas cartas. Devo ter umas 400!

Quanto às missivas de Monteiro Lobato a Godofredo Rangel, conhecemos 327 enviadas de São Paulo, Areias, Taubaté, da fazenda Buquira, Caçapava, Santos, Rio de Janeiro e Nova Iorque . Nos anos vinte, elas tornam-se espaçadas, mas o carteio só será interrompido em 1932 , 1933 e, mais tarde, em 1942. As oito cartas de 1943 encerram um dos mais originais diálogos epistolares conhecidos em nossa língua. É essa correspondência que pretendemos resgatar, examinando-a sob o ponto de vista da inegável presença francesa a marcar o solo cultural em que se moviam os dois amigos. Vamos a ela.

Era o ano de 1903, no dia 9 de dezembro, quando o estudante de Direito, Monteiro Lobato, escreve ao então professor de português Godofredo Rangel:

Sigo logo para a fazenda e quero de lá corresponder-me contigo longa e minuciosamente, em cartas intermináveis- mas é coisa que só farei se me convencer de que queres realmente semelhante coisa.

Assim, por iniciativa de Lobato, inicia-se com ares de projeto essa longa palestra epistolar. Logo nessa primeira carta, o signatário cobra de seu correspondente a mesma vontade de manter um vínculo. O futuro escritor paulista queria continuar, à distância, a rica troca intelectual que desfrutara com Rangel entre 1900 e 1903, ano em que este termina seu curso na faculdade do largo São Francisco e, enquanto aguarda uma nomeação para juiz, leciona numa escola no interior de Minas.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Lembramos que Rangel escreveu para Mensagem , na qual também colaboraram Murilo Mendes, Jorge de Lima, Octavio de Faria, Cornélio Pena, Lúcio Cardoso e Augusto Frederico Schmidt . Essa revista foi comparada à conhecida Clima, dos jovens Antônio Cândido, Paulo Emilio Salles Gomes, Décio de Almeida Prado e Lourival Gomes Machado entre outros. Cf. Werneck, Humberto *O desatino da rapaziada: jornalistas e escritores de Minas Gerais* : São Paulo, Companhia das Letras, 1992, p.114

As cartas versavam sobre os mais diversos assuntos, desde as ambições profissionais de ambos até as questões políticas e problemas sócio-econômicos do interior paulista. A incansável campanha de Lobato pela exploração do ferro e do petróleo e a sua prisão, em 1941, pelo Estado Novo, são relatadas ao companheiro. Notícias dos amigos dos bons tempos de estudante vinham à tona com a natural franqueza que essa conversa secreta permitia. Assuntos domésticos e problemas afetivos recheavam as missivas, assim como o interesse passageiro de nosso autor pelo futebol e sua paixão nunca abandonada pelo jogo de xadrez.

O tema principal, porém, e, razão mesma da correspondência, era a literatura. Nossos missivistas questionavam o real valor do que faziam, expunham as dúvidas e trocavam conselhos e notas. Lobato e Rangel sugeriam e pediam livros emprestados um ao outro. Havia um incentivo mútuo para escrever, sempre com compromisso de apontar as falhas.

De fato, se essa correspondência vingou, foi graças à paixão, da parte de ambos, votada à literatura e ao desejo, ou melhor, projeto acalentado durante anos e por fim levado a cabo, apesar do halo pessimista que envolve a obra: tornarem-se um dia escritores.

O livro, além de contínuo objeto de interesse e pesquisa, desempenha inúmeras vezes o papel de transporte das cartas. Não é raro lermos logo no início:

21.07.1907

*Chegou o Twain com tua carta dentro.*

25.02.1908

*Chegou-me o Restif de la Bretonne com um bilhetinho.*

23.07.1909

*Acabo de receber o "Clair de Lune", o meu e o teu primeiro conto. Li este. Ótimo!*

14.08.1909

*Chegaram os contos e a carta.*

30.08.1909

*Veio o 5, acompanhando o Aibalat.*

Em outras cartas, o tema que os une surge logo na primeira linha *ex abrupto*, dispensando qualquer tipo de cumprimento ou notícia pessoal, característica da correspondência entre íntimos:

22.07.1910

*De conformidade com tuas ordens, voltam Os Pioneiros da Luz.*

04.1911

*Li a última parte dos Soldados do Livro. Não resta a menor dúvida: estás romancista.*

7.02.1912

*Na "Ilha da Trindade" há um conto esquecido a Edgar Poe. É um Escaravelho de Ouro às avessas.*

23.01.1915

*Confundes bobamente clássicos e Camilo.*

01.10.1916

*Recebidas as notas sobre "Os Faroleiros" e "A vingança da Peroba"*

O revolucionário do mercado editorial em nosso país nutria uma relação ambígua com o livro. Este, ora poderia ser verdadeiro objeto de fetiche, como demonstra nesta passagem ao lembrar da infância:

A biblioteca de meu avô é ótima, tremendamente histórica e científica. Merecia uma redoma. Imagina que nela existem o *Zend-Avesta*, o *Mahabarata* e as obras sobre o Egito de Champollion, Maspero e Breasted; o Larousse grande; e o Cantú grande; e o Elysée Reclus grande e inúmeras preciosidades nacionais, como a coleção inteira da *Revista Ilustrada* do Ângelo Agostini, a do Novo Mundo de J. C. Rodrigues e mais coisas assim. Há uma coleção do *Journal des Voyages* que foi o meu encanto em menino. (20.01.1904)

ora não passaria de uma "mercadoria" e aqui somos tentados a reproduzir a circular redigida em 1918. Lobato, preocupado em talvez não vender o primeiro milheiro de *Urupês*, pretende divulgar melhor a obra, apesar do número ínfimo de livrarias no país. Assim, de posse de novos endereços de casas comerciais obtidos com agentes de correio, envia o singular convite:

Vossa Senhoria tem o seu negócio montado e quanto mais coisas vender maior será o lucro. Quer vender também uma coisa chamada "livro"? Vossa Senhoria não precisa inteirar-se do que essa coisa é. É um artigo comercial como qualquer outro, batata, querosene ou bacalhau. E como Vossa Senhoria receberá esse artigo em consignação, não perderá coisa alguma no que propomos. Se vender os tais "livros", terá uma comissão de 30%; se não vendê-los, no-los devolverá pelo correio, com o porte por nossa conta. Responda se topa ou não topa.<sup>5</sup>

Todos aceitaram a proposta e, de quarenta livrarias, o autor passou a ter mil e duzentos pontos de venda no país.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Monteiro Lobato "Faz vinte e cinco anos" in *Prefácios e entrevistas*. São Paulo. Brasiliense. 1946. p.203

<sup>6</sup> Como editor, Monteiro Lobato publicou, entre outros, Menotti Del Picchia, Hilário Tácito, Valdomiro Silveira e Lima Barreto. Revelar novos autores e prestigiar obras de conteúdo às vezes prevaleciam como critérios. Em outras ocasiões, o tino comercial do empresário falou mais alto, como em 1921, ao recusar *Paulicéia Desvairada*. Em 1923, desprezou um dos maiores poetas da língua portuguesa. Apesar da palavra empenhada, desiste de publicar *A cinza das horas*. A correspondência cruzada de Mário de Andrade e Manuel Bandeira deixa clara a angústia e fúria deste último ao chamá-lo de mau caráter.



Em toda a vida de Monteiro Lobato, o livro, enquanto mero produto ou enquanto obra de arte, constitui o cerne de suas reflexões, de suas descobertas e desencantos. O autor de contos, editor e, sobretudo, o genial criador do Sítio do Picapau Amarelo já mereceu inúmeros estudos. Em *A Barca de Gleyre*, desfrutamos uma de suas facetas menos conhecidas: seu lado-leitor.

Quando Rangel sugere levar a público a correspondência, Lobato, a princípio descarta a hipótese, como escreve em 17.03.1916:

O que essas minhas cartas pedem é fósforo. Toca-lhes fogo e pronto. Quanta pretensão lá dentro.

Rangel, convencido da qualidade das cartas, insiste no assunto e em 29.10.1916, recebe a resposta:

Falas tanto nas minhas cartas que estou na suspeita de que se enchem de coisas boas pelo caminho. Chegas a insistir na absurda idéia da publicação! Estou curioso de rele-las e verificar que enxertos são esses, tão do teu agrado. Se eu fosse o Frango Sura ou outro qualquer dos muitos que te desconhecem a sutilíssima ironia, era provável que me iludisse. Mas conheço-me e também te conheço, meu tranca! E digo como o malandro: "Não brinca, mano!" Dois quilos de cartas! Quanto nonsense nelas, quanto sonhinho tolo! Mas desempenharam uma grande missão. Com o trocá-las anos a fio, o escrever-nos virou hábito, e bom hábito- e a vida é uma sedimentação de hábitos.

As cartas do ano de 1916 revelam como a hipótese de publicar começa a tomar corpo; em 5.11, lemos:

Reli as cartas minhas que mandaste, e que saudades tive do que já lá vai nesses treze anos de palestra pelo correio! Saudades.... Pela primeira vez ponho aqui esta palavra. E sabe o que no fundo quer isso dizer? Velhice... Até aos trinta anos, não há saudade em peito de homem. Daí por diante começa a brotar, a crescer e viçar essa florzinha roxa, uma aqui, outra ali, e alastra-se, e com o dobar dos anos viramos um canteiro de saudades. Um canteiro de "perpetuas".

Poucas correspondências haverá como a nossa, tão longa e tão fora do mundo. Estão nela os tempos loucos do Minarete, a guerra da Cainçalha, os primeiros namoros, os noivados, os primeiros filhos, as leituras, os sonhos de arte, as implicancias, a nossa Guerra dos Cem anos com o Nogueira, os ciúmes de D. Bar, os livros que idealizamos, a ambrosia do elogio mútuo de que fomos tão pródigos. Em suma: um riacho da mais cristalina amizade. Façamos de nossas cartas duas cópias a máquina, bem batidinhas, em bom papel, para as relermos na velhice. São, afinal de contas, as nossas memórias íntimas- mas memórias só para nós. Nem nossos filhos entenderão o que fomos um para o outro.

Em 28.09.1943, Rangel acaba por convencer o amigo:

Ainda não posso dizer o que penso das cartas em livro. Só depois de tudo passado a máquina é que poderei examina-las na ordem cronológica e ver se é leitura que prenda. O Edgar Cavalheiro e outros também as lerão- e então decidiremos. O mesmo farás com as tuas. E se os dois lotes suportarem a prova do teu julgamento e o de

outros leitores, ah, então bombardearemos o mundo com vários tijolos-  
Correspondência epistolar entre Lobato e Rangel ou seja lá que nome venha a ter.  
Difícil botar um nome decente numa tijolada dessas. Penso em consultar a Emília, que  
é a "dadeira de nomes" lá do Picapau Amarelo.

Em 27 de outubro de 1943 reconhece que o conjunto das missivas  
assumiria o *status* de "obra" :

Já tenho todas as cartas passadas a maquina e estou a le-las de cabo a rabo.  
Noto muita unidade. Verdadeiras memorias dum novo genero- escritas a intervalos e  
sem nem por sombras a menor ideia de que um dia fossem publicadas. Que  
pedantismo o meu no começo! Topete incrível. Emilia pura. (...)

Estou quase me apaixonando pela obra. As cartas são os andaimes; as notas  
completam-nas. Creio que não há em literatura nenhuma uma série tão longa de cartas  
entre duas vocações, sempre sobre o mesmo assunto e no mesmo tom. Edgard  
Cavalheiro aprovou-as com calor, achando que dá um livro dos mais originais. Fizemos  
também uma prova feminina- e a julgadora disse ao Edgard: "Comecei a ler e não  
parei- terminei a leitura de madrugada; e estou a reler varias cartas". Os livros de  
cartas que existem, como as de Euclides e outros, são dum mesmo homem para  
varios, de modo que não há unidade de estilo, tom e assunto.

Nesse mesmo ano, Edgard Cavalheiro recebe das mãos do próprio autor  
o valioso conjunto das cartas e responsabiliza-se por sua edição em 1944.

Antônio Cândido revelou-nos em conversa informal<sup>7</sup> que não gostava de  
Monteiro Lobato, mas mudou de idéia após a leitura de *A Barca de Gleyre* .  
Por ocasião de sua publicação, o então jovem crítico recomenda:

É preciso ler este livro para compreender o Sr. Monteiro Lobato, no dinamismo  
da sua vida literária- homem complexo e instável, muito moderno para ser passadista,  
muito ligado à tradição literária para ser modernista, ponto de encontro entre duas  
épocas e duas mentalidades, símbolo de transição da nossa literatura, exemplo de  
labor intelectual e consciência literária.<sup>8</sup>

Por sugestão de Lobato, o livro tem o nome inspirado em um quadro de  
Charles Gleyre, pintor de origem suíça (1808-1874), que reproduz um barco  
partindo do cais, sendo observado por um velho ao lado de uma lira. Na missiva  
datada de 15.11.1904, compara o destino dos dois à personagem do quadro:

O teu artigo me evocou a barca do velho. Em que estado voltaremos  
Rangel, desta nossa aventura de arte pelos mares da vida em fora? Como o velho de  
Gleyre? Cansados, rotos? As ilusões daquele homem eram as velas da barca- e não  
ficou nenhuma. Nossos dois barquinhos estão hoje cheios de velas novas e  
arrogantes, atadas ao mastro da nossa petulância.

<sup>7</sup> Livraria Duas Cidades em 03.06.2000 por ocasião do relançamento póstumo do livro *A crítica de 30 e o modernismo* de João Luís Lafetá .

<sup>8</sup> Apud Edgar Cavalheiro *Monteiro Lobato : vida e obra*: São Paulo, Brasiliense, 1962, v. II p.132

A comparação é notável, apesar do equívoco de seu autor quanto a um detalhe do quadro. Em nota de rodapé acrescida a essa carta, Lobato retifica:

Há um erro aqui. Esse quadro de Charles Gleyre, que entrou para o museu Luxemburgo e de lá se passou para o Louvre, sempre foi vítima de traições. Gleyre denominou-o *Soir*, e assim ficou. Eu também mexi no quadro .Pus o velho dentro da barca e fiz a barca vir entrando no porto, toda surrada. Traí o pobre Gleyre. Sua barca não vai entrando, vai saindo, como se deduz da direção do enfunamento das velas....

Hoje, qualquer estudo sobre o intelectual ou o escritor Monteiro Lobato, requer uma assídua visita à sua correspondência com Godofredo Rangel. Trata-se de uma via de acesso real à sua obra, pois nas missivas conhecemos a gênese dos contos *Os Faroleiros*, *A vingança da Peroba*, *Bocatorta*, *Colcha de Retalhos*, *O engraçado arrependido*, *Pollice Verso*, *O Matapau*, *O estigma*, *O comprador de Fazendas*. Nessas cartas descobrimos o que motivou Lobato a criar a personagem Jeca Tatu, o piolho da terra, imortalizado no artigo "Velha Praga". Há inúmeras referências à sua curta mas fecunda "carreira" de crítico de artes plásticas, à passagem pelos diários interioranos Minarete, O Combatente, O Taubateano, O Povo ( de Caçapava ), Jornal de Taubaté, dos conhecidos Correio Paulistano, Gazeta de Notícias, O Estado de São Paulo e A Tribuna de Santos, além da colaboração em Fon-Fon, A Cigarra, Vida Moderna e O Piralho. Nas missivas, pode-se acompanhar o nascimento da Revista do Brasil em 1916 e as circunstâncias em que Lobato assumiu sua direção em maio de 1918. No ano seguinte, resolve criar a Empresa Editora "Revista do Brasil". Conhecemos como foi a sua recepção no mercado argentino em 1919, bem como os progressos de sua editora e a falência da mesma em 1925 por um motivo que voltaria a afligir os brasileiros quase oito décadas depois: a crise energética. Além disso, a história de várias livros idealizados pelo autor, alguns em parceria com seu correspondente, revela-se ao leitor com proverbial humor. Para Godofredo Rangel, Lobato queixou-se da falta de bons livros infantis escritos originalmente em português e, a partir daí, amadureceu a idéia de escrever uma versão nacional das fábulas de Isopo e La Fontaine.

### *Uma vida rara e cara*

Ando ansioso pelo reatamento da nossa vida secreta, sempre lá pelos intermúndios literários, tão longe deste mundo de carne e ossos. 20.05.1910

Enquanto para o mundo, Lobato não passava de um advogado, um fazendeiro ou um homem de negócios voltado para discussões sobre o café e a política municipal, com Rangel assumia sua "verdadeira" identidade.

O futuro editor insistia na importância de manter-se a distância física a fim de continuarem autênticos e fiéis um ao outro. A separação geográfica representava, assim, muito mais do que uma condição *sine qua non* para que o carteio entre ambos vingasse. Aliás, quando visitamos as correspondências de outras literaturas, reconhecemos esse mesmo cuidado em evitar encontros. Segundo Vincent Kaufmann:

La lettre est un principe d'éloignement bien plus que de rapprochement. Elle est productrice d'une distance qui, à vrai dire, n'existerait pas s'il n'y avait pas la lettre pour l'affirmer, la maintenir.<sup>9</sup>

Na correspondência de Proust, Kafka, Rimbaud e Mallarmé, segundo o autor, sempre que um possível encontro aproximava-se, tentava-se impedi-lo com diferentes desculpas. Trata-se, sem dúvida, de um aspecto psicológico instigante, cujo aprofundamento remeter-nos-ia além da proposta deste trabalho. No caso dos nossos missivistas, Lobato afirmava que se metiam a posar um para o outro ao se encontrarem. Em 1906, embora queixando-se de saudade, recusou o convite de Rangel para visitá-lo, pois:

É que este habito de escrever-nos desdobrou-te em dois Rangéis: o de carne, professor, marido e lá sei que mais; e o Rangel epistológrafo. Este é que é o meu. Deste é que conheço as idéias e as manhas. Que fique com dona Bárbara o primeiro. Eu só quero o segundo. Este é o Rangel longe- e bem sabes como o longe embeleza as coisas; faz a montanha que é verde, parecer-nos azul; e torna também azul um céu de ar incolor. O meu Rangel e o de Bárbara! O dela é o marido, o professor, o gastrônomo, o dono de casa, o filho- o cidadão certamente muito igual a todos os outros maridos e professores e donos de casa, etc. O meu é uma coisa que só eu sei, porque só a mim se revela. É um que me manda todas as flores que lhe no inteligência, como diria o Praxedes de Abreu, um jornalista daqui profundamente imaginoso.

<sup>9</sup> Kaufmann, Vincent "Relations épistolaires" *Poétique*, 68, Paris, Seuil, 1968 pp.387-404

A correspondência reveste-se de um halo sagrado. Não haveria lugar para outro leitor . O desnudamento do "eu" não constituiria apanágio do gênero epistolar? <sup>10</sup>É o que se presume de algumas passagens como desta :

Passei agosto em S. Paulo e não digo fazendo o que porque não me compreenderias. Nós só nos compreendemos ( ou fingimos compreensão) quando, *bras dessous, bras dessus*, passeamos pelas aléias calmas do sibaritismo literário. Fora daí somos um para o outro a charada viva que um homem é sempre para outro homem. Nada te digo, pois, deste meu agosto d'aqui. ( Areias, 31.08.1907).

Chama-nos a atenção como Lobato tem consciência da transformação que se opera tanto nele quanto em Rangel quando redigem as missivas.

A propósito, ao apresentar a correspondência cruzada de Flaubert e Maupassant, Yvan Leclerc salienta que as cartas de um autor distinguem-se do resto de sua obra por não visar à publicação e destinar-se a um único leitor até que, por uma espécie de "arrombamento" e mesmo de profanação, venha acrescentar-se o olhar de um terceiro<sup>11</sup>. Ao pensarmos na "conversa secreta" entre Lobato e Rangel, a idéia de "profanação" é pertinente. Para que revelar ao público um diálogo íntimo entre os dois amigos? Além disso, havia os comentários duríssimos e as piadas contra os desafetos e os escritores medíocres. Daí talvez a insistente recusa de Lobato em publicá-las.

Nosso autor sente a necessidade premente de escrever nos momentos em que esta atividade se torna inviável. Por exemplo, em 1908 ,durante sua lua – de- mel em Santos, sofre um pequeno acidente . Já em São Paulo, em 10.04.1908, lamenta:

E das coisas que eu mais sentia era não poder escrever-te. Por que? Porque para o Lobato você continua sendo o Rangel de sempre, especie de sosia morador em Minas, unico ouvido que hoje o ouve e unico cerebro que o atura. Porque somos como dois desertores da caravana da vida- dois desertores que abandonaram a estrada larga de Todo Mundo, pela qual seguem os homens taralhando como baitacas, e preferiram seguir por um carreirinho marginal, gosando a delicia de pensar livremente e livremente contar um com o outro o que de melhor os miolos pensaram. Que seremos nós daqui dez anos? Os mesmos de hoje, apenas mais acrescentados com os sedimentos da vida. Somos uma aluvião, Rangel. Uma coluna geologica. Dez, vinte anos- que é isso? Nada. Há quantos anos somos os mesmos, apenas com mais depositos aluviais? A nossa essência não muda. Fingimo-nos mudados, mas um exame de consciencia mostra-nos a inmutabilidade essencial.

<sup>10</sup> Seria interessante comparar a passagem acima com a afirmação de Manuel Bandeira em carta a Mário de Andrade (16.12.1925): *Há uma diferença grande entre o você da vida e o você das cartas. Parece que os dois vocês estão trocados: o das cartas é que é o da vida e o da vida é que é o das cartas. Nas cartas você se abre, pede explicação, esculhamba, diz merda e vá se foder: quando está com a gente é... paulista. Frieza bruma latinidade em maior proporção pudores de exceção. Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira.* (org.) Marcos Antônio de Moraes, São Paulo, Edusp.2000.p.264

<sup>11</sup> Flaubert, Gustave, Maupassant, Guy *Correspondance* Paris, Flammarion, 1993, p.7

Graças à literatura e à correspondência com Rangel, Lobato suporta melhor o ramerrão em Taubaté ou Areias. Em 2.04.1906, queixa-se:

Por esta entediada Sexta-Feira Santa, em que Taubaté inteiro transpira na igreja em trevas, um pobre diabo que não agüentou o suadouro e raspou-se só vê duas coisas diante de si: dormir uma soneca ou escrever a um amigo.

Um ano depois, em 2.04.1907, o mesmo tom de desânimo. Fica claro que escrever cartas, assim como a leitura dos grandes autores, tem o poder de nos distanciar um pouco da banalidade da vida cotidiana e dos problemas mesquinhos que lhe são próprios. O escritor ou missivista diante de uma folha em branco, toma muitas vezes consciência de como a vida às vezes deixa a desejar face ao complexo e desafiador mundo da filosofia e da literatura:

Ha uma semana que estou preso em casa porque lá fora a semana é santa. Há procissões de pretos e brancos a atravancar as ruas. (...)

Não ha mulheres, ha macacas e macaquinhas. Não ha homens, há macacões. Raro um tipo decente, uma linha que nos leve os olhos, uma côr, uma nota um tom, uma atitude de beleza- nada que lembre a Grecia.

A Plebe, só ela, com o seu fatras democrático e religioso, a expluir vulgaridade e chateza. Eu vingo-me lendo Nietzsche, lendo o teu Goncourt, lendo até Kant e Hartmann. Vingo-me quebrando a cabeça nos enigmas insolúveis, Eu, Não-Eu, Sujeito-Objeto, Imperativos Categóricos, Inconcientes, coisas de Schelling, de Lotze, de Fichte- idéias-múmiás, como diz Nietzsche. Vingo-me jogando xadrez.

O ano de 1911 será de grande mudança na vida de Lobato com a morte de seu avô e a herança da fazenda Buquira. Decide abandonar a tranqüila vida de promotor em Areias para tornar-se "proprietário". Conta a Rangel que durante sua vida de estudante, uma das poucas coisas que possuía era uma agulha com a qual pregava seus botões caídos. Guardou-a durante oito anos, mas ao casar, Purezinha perdeu-a. Ao concluir a história, afirma:

(...)E agora vou ser proprietário de coisas- casas, terras, fazendas. Mas a "nossa agulha" será conservada e continuaremos *quand même* a costurar as nossas secretas literáticas. (4.4.1911)

Ao longo dos anos, Lobato vez por outra lembrava o que o carteio com o escritor mineiro representava em sua vida. Aliás, um aspecto singular de **A Barca de Gleyre** é a reflexão sobre a própria correspondência. Ela não apenas nasce como um projeto, mas desenvolve-se como tal. E em 7.08.1911, confessa:

Já andava saudoso de algo sem conseguir precisar o que fosse, quando tua carta veio abrir-me os olhos. Era a falta das nossas palestras epistolares, nas quais nos chafurdamos no assunto que não cansa. Há quantos seculos interrompemo-las! Desde Areias. Mas como vou breve para a fazenda com o fito de demorar pelo menos um ano, e você de novo afundou nesse tremendo Machado, a distribuir justiça, é de crer que tenhamos ambos disposição e tempo para... Para que? Que será realmente isso que fazemos? Devanear? Para mim o sabor de tudo está em que só nos momentos em que te escrevo, ou te leio, é que vivo a minha "vida insuspeitada"- uma vida velha, boa, cara e rara; uma vida proibida e unica, de espanejamento de ideias, de espojamento mental. Observe como as bestas de carga se espojam no pó, quando, depois de longa viagem, o tropeiro as alivia das cangalhas! É o que fazemos epistolamente, sem que o Mundo desconfie. Pobre Mundo! Como nós o enganamos...

Ah, eu no mundo sou outro. Converso sobre café, a alta do açúcar, raças de gado, politica municipal. Mas com você eu ressuscito um Lobato alma de gato que não morre nem a porrete e literateja às ocultas- Lobato *quand mêmè*. E há quantos anos já dura esta conversa misteriosa, de que o Mundo jamais desconfiará?

Nesse balanço, oito anos após a primeira carta, ressalta-se o conteúdo intelectual dessa vida secreta. O "espojamento mental" é possível graças ao tempo disponível em suas respectivas carreiras. Nessa altura, Lobato sabia não precisar preocupar-se com seu futuro. Havia conseguido a nomeação para promotor em Areias graças ao empenho de seu avô. Com a morte deste, herda uma fazenda na qual pode oferecer conforto à família e gozar horas de ócio.

Não é por acaso que as cartas de Areias e da Fazenda Buquira são as mais numerosas e longas. Embora se queixe da monotonia desses lugares, foi aí que mais leu e escreveu. Em missiva de São Paulo 15.01.1917, lemos: *Mas estou doido por voltar para a roça e reatar a nossa interminável conversa carteadada. Ao final da mesma despede-se: Adeus, Adeus, Adeus! Carta comprida, só na roça.*

A conversa epistolar, com seu *espanejamento de idéias*, seria quase inviável caso os missivistas vivessem às voltas com problemas materiais. A relação de Lobato com a literatura lembra-nos a de um diletante. De fato, a expressão *sibaritismo literário* (31.08.1907) sublinha o prazer ligado a essa atividade. Trata-se de um privilégio reservado a poucos e para o qual algumas condições são indispensáveis: ócio, tranqüilidade financeira e elevada capacidade intelectual. Características que formam o perfil dos aristocratas. Vejamos como esse aristocrata via a arte.

## A formação da consciência artística

*Sabe o que é o Belo, Rangel? É o que assume uma harmonia de formas absolutamente de acordo com o nosso desejo.*

15.11.1904

*O sonho, sabes qual é- o sonho supremo de todos os artistas. Reduzir o senso estético a um sexto sentido. E, então, pegar a borboleta!*

15.11.1904

Nas páginas de *A Barca de Gleyre* podemos rastrear concepções artísticas e a busca de um estilo. Nesse aspecto, ela brinda o pesquisador com um rico manancial, pois Lobato anuncia todos os seus achados. Testemunhamos a angústia de sua incessante procura de uma feição que fuja às regras impostas por tendências estéticas conhecidas.

Quanto às obras lidas e que estão na base de suas reflexões, podemos dizer que sua curiosidade ia dos clássicos da literatura universal às produções brasileiras. Acompanhava atento o que se passava na França como era comum, então, entre os letrados. A literatura francesa, como se vê, reveste-se, mais uma vez, da importância que a história cultural brasileira lhe confere. Podemos dizer que nosso autor procura enriquecer-se com tais leituras e não dobrar-se em humilde veneração. Conforme veremos, muitas de suas opiniões seriam endossadas pelos mais abalizados críticos de seu tempo e mesmo atuais. Quase um século após a primeira carta, surpreende-nos a atualidade de temas debatidos como a função da crítica, o compromisso do artista com seu tempo e o papel do leitor (ativo e colaborador).

A concepção de arte em Monteiro Lobato delineia-se ao longo de quase toda a correspondência. Porém, a bela missiva de 15.11.1904 constitui um verdadeiro programa estético:

Em que estado voltaremos, Rangel, desta nossa aventura de arte pelos mares da vida em fora? Como o velho de Gleyre? Cansados, rotos? As ilusões daquele homem eram as velas da barca- e não ficou nenhuma. Nossos dois barquinhos estão cheios de velas novas e arrogantes, atadas ao mastro da nossa petulância. São as nossas ilusões. Que lhes acontecerá? (...)

Estamos moços e dentro da barca. Vamos partir. O que é a nossa lira? Um instrumento que temos de apurar, de modo que fique mais sensível que o galvanômetro, mais penetrante que o microscópio: a lira eólica do nosso senso estético. Saber sentir, saber ver, saber dizer. E tem você de rangelizar a tua lira, e o Edgard tem que edgardizar a dele, e eu de lobatizar a minha. Inconfundibiliza-las. Nada de imitar seja lá quem for, Eça ou Esquilo. Ser um Eça II ou um Esquilo III, ou um sub-Eça, um sub-Ésquilo, sujeiras! Temos de ser nós mesmos, apurar os nossos Eus,



formar o Rangel, o Edgard, o Lobato. Ser núcleo de cometa, não cauda. Puxar fila, não seguir.

Lobato procura um rumo para construir sua obra, mas quer evitar sendas trilhadas, na esteira de preocupações desenvolvidas pelos românticos e pré-românticos. Se pudéssemos escolher um fio condutor que unisse a iniciação literária de Lobato até sua maturidade, apontaríamos a exigência da originalidade. Como veremos adiante, o nosso aspirante a escritor via a produção literária do Brasil com pessimismo, pois, com algumas honrosas exceções, os escritores da literatura dita oficial conformavam-se ainda em "seguir", bem comportados, as estéticas vigentes na Europa. Lobato coloca-se na contramão da moda, seja dos naturalistas tardios, seja dos parnasianos. Essa aversão às idéias importadas explicaria, em parte, a sua não-adesão à Semana de 22.

A frase : saber sentir, saber ver, saber dizer representa o *leitmotiv* do seu ideal de artista. Ressalta-se a sensibilidade, o escritor percebe além do que os outros homens são capazes. A observação atenta do mundo permite distinguir os aspectos que merecem ser registrados. Enfim, o domínio do instrumento, ou melhor, da palavra, permitirá transformar uma matéria bruta em algo novo. Pouco importa o gênero escolhido, seja romance, conto ou poema, o compromisso supremo seria estar adiante; de que forma? Seguindo o próprio temperamento.

Ainda nessa mesma missiva, acrescenta:

Você me pede um conselho e atrevidamente eu dou o Grande Conselho: seja você mesmo, porque ou somos nós mesmos ou não somos coisa nenhuma. E para ser si mesmo é preciso um trabalho de mouro e uma vigilância incessante na defesa, porque tudo conspira para que sejamos meros números, carneiros dos vários rebanhos- os rebanhos políticos, religiosos ou estéticos. Há no mundo o ódio à exceção- e ser si mesmo é ser exceção. Ser exceção e defende-la contra todos os assaltos da uniformização: isto me parece a grande coisa. Se a tomarmos como programa, é possível que um dia apanhemos a borboleta de asas de fogo- e não tem a mínima importância que nos queime as mãos e a nossa volta seja como a do velho de Gleyre.

O compromisso assumido em *lobatizar* a lira era uma obsessão, uma idéia fixa que o tiraniza mesmo após a publicação e sucesso de seu primeiro livro *Urupês*. Essa preocupação em "inconfundibilizar" o estilo estendia-se a Rangel. Lobato com freqüência adverte o amigo sobre a admiração que este nutria por Gustave Flaubert e Eça de Queirós. Era necessário desvencilhar-se dessas

influências ( ao menos da forma como Rangel submetia-se a eles) , pois denunciavam falta de confiança em si mesmo. Aliás, a posição "passiva" de seu correspondente em relação à literatura repetir-se-ia na vida pessoal. Lobato irritava-se tanto com a pouca ambição monetária do autor de *Vida ociosa* quanto com a sua modéstia. Em carta datada de 07.07.1907, ao comentar uma personagem criada por Rangel, alerta:

Que importa o meu parecer? Que importa o parecer de alguém? Quem tem talento e arte impõe-n'os ao mundo- não pede licenças.

Chama-nos a atenção como a importância atribuída à sinceridade vislumbra-se em vários momentos. Para que ambos crescessem como artistas, precisariam comprometer-se a dizer tudo o que pensavam ao outro. Não havia espaço para circunlóquios ou eufemismos. Era mister apontar os defeitos com todas as letras. No entanto, o escritor mineiro nem sempre respeitava esse acordo. Em carta de 3.11.1904, Lobato responde:

Os ditirambos epistolares denunciam em você um futuro chefe político de Caldas, ou futuro deputado federal pelo Francisco Sales. Com tal arte e labia no jogo dos adjetivos bombons, um homem engatinha até muito longe, até aos cimos da política, do magisterio ou da arte oficial.

O fato é que nosso autor não gostava de incenso e alertava o companheiro para não ceder ao canto da sereia dos louvores condescendentes dos amigos. Em 15.07.1905, sabia que Rangel deveria aguardar ansioso seu parecer sobre o *Diário* (possivelmente um conto) e escreve :

Mas hoje, Rangel, minha intenção é molhar a pena em tinta cor de rosa- mas antes disso quero prolongar esse ar de decepção que estou vendo em tua cara, e em vez dos esperados bombons terás de ouvir de pé firme uma história de dormir em pé. É inútil pular estas linhas e ir procurar algum bombom no fim, porque hoje não vai nenhum- estão a secar no sol.

Se Rangel dependia ou precisava de aceitação para motivá-lo ( como para a maior parte dos artistas grandes ou pequenos). Lobato, por seu lado, era cético quanto aos elogios. Surpreendia-se, por exemplo, com o sucesso de *Urupês* apesar de ter dedicado anos à elaboração dos contos que o integram e remexido nos mesmos várias vezes após tê-los submetido ao juízo de Rangel. Enfim, não eram histórias escritas para divertir-se como já fizera, mas textos de um escritor maduro. Para Lobato, os comentários elogiosos não eram gratuitos

e denotavam medo de uma resposta áspera . Em 17.08.1918, pondera sem falsa modéstia:

Não pedi juízo crítico a ninguém e estou tendo mais e melhor do que realmente mereço. Ainda ontem falou a Gazeta de Notícias em artigo especial, e na vespera havia falado O Paiz. Mando os recortes. De você eu queria uma crítica à nossa moda, confidencial, em carta- sobretudo apontando os defeitos. Um defeito apontado é muitas vezes um defeito corrigido. Já uma qualidade elogiada é quase sempre um vício futuro: o autor passa a apurá-la em demasia e cai no excesso, como o econômico cai na avareza ou o liberal na prodigalidade.

Apesar de desconfiar dos elogios pela frente e desprezar o que ele chamava de *adjetivos bombons* , Lobato não admitia opiniões ruins sobre o romance *Vida Ociosa* de Godofredo Rangel; em carta de 3.8.1917, afirma sarcástico:

Acabo de ler o último capítulo de *Vida Ociosa*. Se algum tranca me disser que não és sucessor de Machado de Assis, leva bofetada nas ventas.

O romance de Rangel foi editado por Lobato em 1921. O livro teve pouco sucesso junto ao público, apesar da grande publicidade do editor. A crítica recebeu-o melhor, mas não era uma unanimidade; em carta de 25.01.1922, lemos:

Apareceu sobre a *Vida* uma crítica desfavorável no Rio Grande. Gaúcho só entende de boi. Em compensação ouvi isto em Santos, dum homem de bela cultura: "É a melhor coisa que você editou, Lobato".

O acordo tácito entre os amigos em apontar com franqueza os defeitos era um dos aspectos que contribuíam para a formação do senso estético. Lobato acreditava também que este ia aperfeiçoando-se involuntariamente através de um tipo de *sedimentação geológica* , construída através de sucessivas leituras e, a partir desta, cada um formava sua própria visão do mundo. Em carta de 10.01. 1904, afirma:

Tua carta é um atestado de tua doença: literatura errada. Julgas que para ser um homem de letras vitorioso faz-se mister uma obsessão constante, uma consciente martelação na mesma idéia- e a mim a coisa me parece diferente. Tenho que o bom é que as aquisições sejam inconscientes, num processo de sedimentação geológica. Qualquer coisa que cresça por si, como as árvores, apenas arrastada por aquilo que Aristóteles chamava entelequia- e que em você é o rangelismo e em mim é o lobatismo.

Além da "enteléquia" da filosofia aristotélica que implicava a realização de uma potencialidade natural, a idéia de "sedimentação geológica" fora inspirada em Nietzsche, cuja obra causou grande impacto no meio literário em todo o mundo no

começo do século. No Brasil, *Assim falava Zarathustra* teve uma recepção ruidosa como nos explica Brito Broca<sup>12</sup> e era citação obrigatória. Em Monteiro Lobato, as premissas nietzschianianas proporcionaram o *topete filosófico* do qual extraiu as bases de sua poética. Em 1904, indica um projeto literário a Rangel:

*.../ só conheço um que te sirva: rangelizar-te sempre e cada vez mais. Escreve em tua porta isto da Gaya Scienza de Nietzsche: vademecum-vadeteum. Mon allure et mon langage t'attirent, tu viens sur mes pas, tu veux me suivre? Suis-toi même fidèlement. Et tu me suivras, moi! Tout doux! Tout loux!*

As idéias do filósofo alemão representaram para Lobato o "pólen". Fascinavam-no as premissas que despertavam o homem para sua própria descoberta. Trata-se de uma teoria que aposta na força do indivíduo e vai ao encontro à aversão de Lobato ao "toda gente" e à "vulgaridade". Em carta 25.08.1904, resume:

A chave de Nietzsche você a tem no aforismo 178 onde ele inconscientemente se retrata como um "semeador de horizontes" e é. E no *Assim falou Zarathustra*, ele se define assim, (definindo um personagem ideal) : *J'aime tous ceux qui sont comme de lourdes gouttes qui tombent une à une du sombre nuage suspendu sur les hommes: elles annoncent l'éclair qui vient, et disparaissent en visionnaires.* Ele é isso. Corre na frente como um facho, a espantar todos os morcegos e corujas e semear horizontes. É o absurdo verlainiano. Se não me entendes, demite-te do cargo de meu amigo nº 1.

Veremos ao longo desta dissertação que a autoconfiança de Monteiro Lobato, sua crença no próprio talento, na própria inteligência bem como sua coragem de sustentar as próprias opiniões em qualquer circunstância e a despeito de qualquer moda revela a sua faceta "nietzschiana" e situa-o como o verdadeiro ponta -de -lança dos anos dez.

<sup>12</sup> Brito Broca *Vida literária no Brasil 1900* :Rio de Janeiro, José Olympio, 1960 p.189

## Um espaço de experimentação

Maurice Blanchot comenta as duas formas segundo as quais os críticos costumam abordar as cartas de um escritor. Há uma tentativa de confirmar o discurso do autor tanto do ponto de vista biográfico, quanto do ponto de vista estético; nesse segundo caso, a correspondência serviria para explicar a obra fictícia. Embora essas abordagens sejam pertinentes, Blanchot explica:

Mais l'on ne fait jusque là qu'utiliser le texte; on ne le traite pas en lui-même. Dépourvu d'autonomie, il n'est convoqué qu'en fonction de sa valeur référentielle ou informative. C'est pourquoi il faut également s'interroger sur la possibilité d'analyser la correspondance comme un texte (...) Il conviendrait plutôt d'éviter les séparations abusives et de prendre ensemble le fond et la forme (...) <sup>13</sup>.

Na verdade, nem sempre as cartas de escritores interessam ao pesquisador de literatura. Isso explica-se quando as missivas enfocam sobretudo assuntos do cotidiano, com uma linguagem essencialmente referencial, despojada de interesse literário. Afinal, a função precípua da carta consiste em estabelecer um elo de comunicação. Da mesma forma, cartas escritas por desconhecidos podem apresentar um grau de "literariedade", para empregar uma expressão dos formalistas russos, que lhe confere valor artístico<sup>14</sup>.

No caso de Lobato, sua correspondência com Lima Barreto decepciona o pesquisador, pois há poucos comentários sobre a obra de ambos ou de terceiros. As cartas tratam na maior parte das vezes de questões comerciais, pois Lobato além de convidar Lima a colaborar na Revista do Brasil, editou o romance *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* em 1919.

Em *A Barca de Gleyre*, a carta representa mais do que veículo de comunicação e de discussões críticas. A missiva oferece a Lobato a liberdade de criar novos vocábulos e desrespeitar as regras gramaticais; afinal, como

---

<sup>13</sup> Apud Grassi Marie-Claire *Lire l'épistolaire* : Paris, Dunod, 1998 p.161 De fato, as cartas de Euclides da Cunha para seus amigos, por exemplo, revelam muito sobre as angústias do autor de *Os Sertões* diante dos problemas políticos do final do século XIX bem como de suas incertezas quanto às questões materiais. Euclides demonstra afeto aos seus correspondentes reclamando-lhes notícias pessoais. Há também referências às obras lidas e aos autores preferidos sem que constituam discussões exaustivas sobre o tema.

Machado de Assis alimentou por alguns anos uma correspondência com Joaquim Nabuco e Magalhães de Azeredo, na qual a vida literária e os comentários sobre amigos predominam.

<sup>14</sup> *ibid* p. 5

dizia : *Língua de cartas é língua em mangas de camisa e pé no chão como a falada.* (7.11.1904). Dono de uma inteligência ágil e penetrante, fazia saborosos jogos de palavras e criava neologismos tanto a partir de nomes comuns quanto próprios. Por exemplo: *maupassanadas*; *maupassanescos*; *tartarinescos* (relativo a *Tartarin de Tarascon*) *flaubertite*; *ecite* (relativo a Eça de Queirós); *zolaíamos*; *zefernandear* ( Zé Fernandes era o diretor da escola onde Rangel lecionou português); *rangelizar*, *edgardizar*, fala em estilo *assimfalouzaratustra*. Em 25.06.1919, Lobato sugere ao amigo uma viagem ao Rio para livrar-se da calma das cidades mineiras:

A paz do marasmo vale como medicamento; como alimento perpétuo, traz doenças contrárias (...) Estás há tanto tempo amachadado, assilvestrado, santarritado, estrelado....

Em 24.01.1905, os contrastes entre os diferentes tipos de paisagens inspiram-lhe a curiosa comparação:

É que a Natureza copia o homem; desdobra-se numa gama inteira. Tem os seus pedaços shakespearianos para equilíbrio dos seus pedaços acacias. O trecho visto um quilómetro atrás era o Conselheiro Acácio-paisagem. Aquele ali era no mínimo Ibsen no *Peer Gynt*. O teu mal, Rangel, é que moras num pedaço de natureza *Helena* de Machado de Assis.

E em 13.05.1923 ,quando planeja um livro sobre a marquesa de Santos, escreve debochado:

E estou com idéia dum romance histórico- *Titila* . A Titila titilava. Predeu aquele garanhão durante 8 anos.

Quanto aos neologismos formados dos nomes comuns, lemos : *abracadabrante*; *desempoeiramento*; *trombeteando*; *trombeteamento*; *andejismo*; *telecaceteando*; *cenaculóides*; *achavascadamente*; *literatizo*; *magisterdixismo*.; *luademelar*, *afitudismo*; *antitudista*; *toldadíssimo* ; *herborizar*, etc....

Vale aqui abrir um pequeno parêntese para assinalar um ponto comum com Mme. de Sévigné ( a autora é citada *en passant* em 11.02.1926) que, com sua linguagem natural e espirituosa, inventava palavras ou as transformava. Criou neologismos inspirados em nomes próprios como "*rabutiner*", referência às conversas com o primo e também escritor Bussy-Rabutin; "*lavardiner*" significava *bavarder* com Mme. de Lavardin. Mme. de Sévigné nutria um incondicional prazer pelo escrever e não se furtava a fazer jogos de palavras:

Il ne tient pas à moi que je ne voie Mme. de Valavoire. Il est vrai qu'il n'est pas besoin de me dire: "Va la voir".<sup>15</sup>

Apontamos este detalhe comum entre as cartas da célebre missivista do século XVII francês e do nosso autor para salientar a relevância das mesmas enquanto espaço de experimentação.<sup>16</sup> Este aspecto relativo ao poder criador e de violação das normas já justificaria um estudo sobre as missivas de Lobato a Rangel.

Em sua obra de ficção, tais recursos são empregados de forma mais econômica. A própria leitura das cartas, por sua linguagem original e criativa, é, por vezes, mais agradável do que muitos de seus contos. Isso contribui para cedermos à correspondência direito de cidadania. Ela representa mais que um interessante conjunto de dados biográficos e históricos, sendo, na verdade, um manancial expressivo do ponto de vista temático (sugestões) e formal (experimentos lingüísticos).

O escritor paulista vislumbra as possibilidades literárias da carta, muito mais ricas em termos de espontaneidade e experimentação, como vimos, do que os textos impressos. A esse respeito, não poderia deixar de citar aqui uma observação de Marcos Antônio de Moraes sobre a correspondência de Mário de Andrade e Manuel Bandeira:

A carta é "laboratório" onde se acompanha o engendramento do texto literário em filigranas /.../. Propicia a análise (gênese e busca do sentido) e torna manifesto as motivações externas que "precisam a circunstância" da criação. A escrita epistolográfica também proporciona a experimentação lingüística e o desvendamento confessional.<sup>17</sup>

Adolescente, Lobato já publicava artigos para periódicos de pequena circulação e, adulto, contribuía para vários jornais. Neles, nem sempre poderia dar asas à imaginação como ao redigir missivas, sendo estas, portanto, indispensáveis para suas elucubrações:

Já notaste como é mais vivo o estilo das cartas, do que o de tudo quanto visa aparecer em livro ou jornal? Acho maravilhoso o *prime saut* das cartas. Eu queria ver em todos os teus livros o *elance primesautier* da última carta que me mandaste. A caraça do público, a "feição" do jornal, os moldes do editor, sempre antepostos aos nossos olhos quando "escrevemos para imprimir", acanham-nos a expressão,

<sup>15</sup> Ibid. p. 76

<sup>16</sup> Sobre o prazer da escrita e o humor em Madame Sévigné. v. "Sévigné em ação: sévignações" de Glória Carneiro do Amaral in *Prezado senhor, Prezada Senhora: estudo sobre cartas* ( orgs. Walnice Nogueira Galvão e Nádia Battella Gotlib. ) São Paulo. Companhia das Letras, 2000 pp.19-33

<sup>17</sup> *Opus cit.* p.14

destroem-nos a alerteza do élan. Eu, por mim, só lia cartas e memórias como as do Casanova.(30.09.1915)

A expressão *primesautier*, grifada por Lobato, significa : *qui se détermine, agit, parle spontanément ( Petit Robert )* e foi empregada mais de uma vez nas cartas, a fim de indicar a ausência de artifícios por parte de algum autor . Em 10.04.1908, já dissera:

E o *Intermezzo*? O Livro de Lázaro? É ático, fino, sutil, novo, original, *primesaut-* mais grego que francês, mais francês do que alemão.

Por que não empregaria simplesmente o nosso "espontâneo"? Talvez pela sonoridade do vocábulo francês que remete, convenhamos, para a idéia de movimento, criatividade. O vocábulo *elance*, mais um neologismo criado por Lobato , é formado a partir do verbo "élancer" que significa : *se lancer en avant impétueusement ( Petit Robert )* e implica uma intuição, uma espécie de *insight* dificilmente explicável por ser inato ao escritor.

Aproveitamos o termo francês para passar à presença da França em **A Barca de Gleyre.**



## II Monteiro Lobato e a cultura francesa

### Colônia cultural

*Somos um povo de mentalidade colonial. Nascemos colônia e até agora só conquistamos a independência política. Econômica, espiritual, mental e cientificamente, continuamos colônia.*<sup>18</sup>

Basta que nos voltemos para um episódio do século XVIII e reconheceremos a presença da França: a Inconfidência Mineira em 1789.

Escolhemos esse exemplo, pois os inconfidentes de Vila Rica foram protagonistas de um movimento considerado marco em nossa história colonial, uma vez que havia a tentativa de romper pela primeira vez os laços econômicos com a Metrópole. Nesse sentido, há aí um embrião de consciência nacional. Ninguém ignora a influência da independência americana (1779) sobre os "rebeldes", nem as causas imediatas que desencadearam a malograda revolta. No entanto, foi sob a égide das idéias iluministas francesas que a inconfidência germinou ideologicamente. Afinal, para justificar o rompimento com Portugal, fazia-se mister elaborar leis que contemplassem tal ruptura. Essa tarefa foi supostamente atribuída a Cláudio Manuel da Costa, a Thomás Antônio Gonzaga e ao Cônego Luís Vieira. A biblioteca deste último contava com *Histoire de L'Amérique* de Roberstson, a *Encyclopédie*, além das obras de Voltaire e Candillac<sup>19</sup>.

A assimilação de idéias oriundas da França no século XVIII não era apanágio do Brasil colônia. De vários pontos da Europa importava-se a "marca francesa": apenas a Inglaterra resistiu à miragem gálica.<sup>20</sup>

A Revolução Francesa adiciona um significado político a essa influência:

Mudados os conteúdos, porque agora revolucionários e libertários, outra foi a direção imprimida; os países americanos, por exemplo, também tinham se servido na

<sup>18</sup> Monteiro Lobato. *Mundo da Lua*. São Paulo. Brasiliense. 1946. p.102

<sup>19</sup> A propósito, as obras em francês ou traduzidas para esta língua predominavam em nossas bibliotecas no período colonial. Destacavam-se obras sobre filosofia, história, geografia e livros de viagens. Cf. Passos, Gilberto Pinheiro: *A miragem Gálica: presença da França na Revista da Sociedade Filomática*. (mestrado em literatura francesa-USP) Capes, 1991, pp. 5-12

<sup>20</sup> Passos, Gilberto Pinheiro *O Napoleão de Botafogo*. São Paulo, Annablume, p.18

mesa dos princípios modernos que o francês veiculava; os gritos libertários, que varriam já a América, encontravam eco nas idéias longamente fermentadas e gritadas aos quatro ventos revolucionários. Montesquieu, Voltaire e Rousseau passaram a ser lidos como profetas do mundo novo.<sup>21</sup>

No Brasil, procurávamos com avidez no país de Napoleão novos parâmetros a fim de romper com a dominação da metrópole. O estudo da presença estrangeira nesse período confunde-se com a busca de nossa autonomia. A chegada ao Rio de D. João VI (1808) e a conseqüente vinda de artistas franceses, em 1816, soma-se às longas estadias de jovens abastados em Paris, resultando em uma corte afrancesada até a medula.

Um dos símbolos mais característicos da "galicização" do Rio era a freqüentada rua do Ouvidor com suas vitrines de comércio elegante, suas casas de chá, confeitarias, livrarias e redações de jornais. Essa artéria da corte carioca chegava a impressionar mesmo visitantes estrangeiros. O estudioso Jeffrey D. Needell assim a descreve:

Em termos simbólicos, a rua do Ouvidor ( assim como Petrópolis e parte dos lares da elite) era a Europa. Esta rua, com oitocentos metros de extensão, não era igual a nenhuma outra daquela pequena cidade.<sup>22</sup>

Mais adiante acrescenta:

Tudo que existia era trazido de fora, intacto e orgulhosamente implantado, em gritante contraste com o resto da velha cidade portuária, e com sua grande população afro-brasileira<sup>23</sup>.

Tal irradiação da cultura gálica espalhava-se além dos limites da capital e chegou a outras províncias, por exemplo, em 1833, na faculdade de Direito de São Paulo, um grupo de alunos cria a Revista da Sociedade Filomática, que pretendia, grosso modo, situar nosso país num patamar menos distante das nações européias.<sup>24</sup>

A penetração do pensamento e dos costumes franceses teve, como não poderia deixar de ser, um desdobramento fecundo na literatura. Para citarmos apenas alguns exemplos, lembramos que os romances *Paulo e Virgínia* e *A choupana índia* de Bernardin de Saint-Pierre foram lançados no Rio pela

<sup>21</sup> Ibid. p.19

<sup>22</sup> Needell, Jeffrey *Belle Epoque Tropical*: São Paulo. Companhia das Letras. 1993. p.193

<sup>23</sup> Ibid. p.195

<sup>24</sup> A esse respeito v. Passos, G. P. *A miragem Gálica: presença da França na Revista da Sociedade Filomática*, ( mestrado em literatura francesa- USP) Capes, 1991.

Impressão Régia em 1811<sup>25</sup>. O primeiro tornou-se uma das mais populares obras do século XIX no Brasil e o mais lido pelas personagens dos romances românticos<sup>26</sup>. De grande importância foi também a publicação de *Cenas da natureza nos trópicos* de Ferdinand Denis, verdadeiro marco nas origens do nosso romantismo<sup>27</sup>.

Victor Hugo, devido aos diversos matizes de sua obra, influenciou as três gerações de nosso romantismo. Apontar sua ascendência sobre a poesia condoreira de Castro Alves já é mais do que lugar-comum. Quanto a Álvares de Azevedo, em seu conjunto de poemas batizado de *Lira dos vinte anos*, desfilam Chateaubriand, Lamartine, Victor Hugo, Vigny, Théophile Gautier, Alexandre Dumas, George Sand e Musset<sup>28</sup>. Acrescentamos a essa plêiade um nome menos conhecido entre nós: Lamennais (1782-1854).

Quando nos debruçamos sobre os perfis femininos de Alencar em *Lucíola*, *Díva* e *Senhora*, lembramos imediatamente de Alexandre Dumas Filho, Scribe e Balzac.<sup>29</sup> Em 1857, Charles Baudelaire publica *Les Fleurs du Mal*, cujo sucesso não tardou a chegar às terras de além-mar<sup>30</sup>.

Em 1866, Catule Mendès lança *Le Parnasse contemporain* dando origem a um movimento caracterizado pela recusa das efusões românticas. O apogeu dessa nova tendência atinge o ápice em 1872.

No Brasil, o parnasianismo floresce a partir dos anos oitenta. Conviveríamos mais de três décadas com essa estética, pois nossos poetas identificaram-se com a chamada "arte pela arte", à obediência à rima e o culto à forma.

Na prosa, os escritores da jovem nação como Aluísio Azevedo e Adolfo Caminha realizaram as obras mais significativas sob os auspícios de Émile Zola.

<sup>25</sup> Lajolo, Marisa & Regina Zilberman *A Formação da Leitura no Brasil*: São Paulo, Ática, 1996 p.242

<sup>26</sup> Ibid. p. 44 e p.221

<sup>27</sup> Antônio Cândido *Formação da literatura brasileira*: Rio de Janeiro/ Belo Horizonte. Itatiaia, 1997 p.263

<sup>28</sup> Maria Alice Oliveira Faria estabeleceu um confronto entre Álvares de Azevedo e Musset em sua tese de Doutorado, trabalho que foi publicado no livro *Astarte e a espiral*: São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1970

<sup>29</sup> v. Pinto, Maria Cecília Queiroz de Moraes *Alencar e a França: Perfis*: São Paulo, Annablume, 1999.

<sup>30</sup> A esse respeito, v. Amaral, Glória C. do. *Acimatando Baudelaire*: São Paulo, Annablume, 1996. Nessa obra conhecemos quais aspectos de *Les Fleurs du Mal* foram assimilados pelos poetas brasileiros entre 1870 e 1890. Através de uma análise minuciosa de poemas e traduções, a autora reforça a idéia de Antônio Cândido ("Os primeiros Baudelafricanos") segundo a qual o erotismo foi valorizado e o satanismo atenuado.

Esses são apenas alguns exemplos entre muitos outros, não parece exagero afirmar, assim, que para cada nome da literatura brasileira do século XIX, seria possível relacionar pelo menos um escritor francês que de alguma forma o inspirou.

No campo político e social, o sucesso do Positivismo no Brasil já foi tema de inúmeros estudos. Como motivos possíveis da boa acolhida dessa doutrina entre nós assinalamos tanto a decadência da metafísica e do teologismo. (causa comum, aliás a outros povos) quanto a desorganização do Estado e da Igreja.<sup>27</sup> Sérgio Buarque de Holanda aponta nossa pouca inclinação para os grandes esforços mentais e o gosto por "formas fixas e idéias genéricas" como uma das razões da boa acolhida das idéias de Comte no Brasil. Afinal, as definições categóricas do sistema positivista permitem repouso ao espírito.<sup>31</sup> O comtismo chegou mesmo à distante província do Ceará, onde em 1872 cria-se a "Academia Francesa".

O interesse em aproximar o Brasil da França não era unilateral, vejamos um pouco o outro lado. Ao longo do século XIX, houve um esforço da grande irmã latina em difundir aqui as luzes de sua civilização. A bem da verdade, tratava-se antes de uma disputa de mercado, sobretudo a partir de 1822, do que de uma preocupação cultural.

Quando a França vislumbra suas perspectivas de explorar a África diminuídas, volta-se com mais atenção para o novo continente. Em 1862, chega a enviar uma expedição militar ao México para refrear a expansão dos Estados Unidos. Os franceses viviam então o Segundo Império, período em que nasceu o conceito de "latinismo" e a expressão "América Latina". Concorreram para a boa fortuna do "latinismo" tanto os anseios de liberdade das antigas colônias ibéricas, quanto as ambições políticas de Napoleão III. Essas consistiam, grosso modo, em formar uma aliança entre as nações latinas e católicas da Europa liderada pela França, que dessa forma, poderia fazer face ao poder das nações anglossaxônicas.

A repercussão da desastrosa derrota francesa para os prussianos em 1870 também desempenhou seu papel decisivo. O brio dessa nação, outrora

<sup>27</sup> Opinião sustentada por José Veríssimo no seu "O Positivismo no Brasil" in *Estudos da literatura brasileira*: 1ª série. São Paulo, Edusp, 1976 p.62

<sup>31</sup> Buarque de Holanda, Sérgio *Raízes do Brasil*: Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1984 p.117

principal centro cultural em toda Europa, vê-se estremecido devido à ganância e à incompetência de um Imperador, cognominado por Victor Hugo, não sem razão, de "Napoléon, le petit". Um dos resultados da "défaite" é explicado pela lúcida análise de Brito Broca:

Recalcando o pesar do desastre, em lugar de empenhar todas as forças vivas e as reservas nacionais no preparo de uma nova guerra, sentira a predestinação de dominar, não pelas armas, mas pelo fascínio do espírito, a universalidade. A obra de Zola, de Maupassant, de Verlain e de Rimbaud, dos naturalistas, dos simbolistas, dos impressionistas, de toda uma plêiade magnífica de intelectuais e artistas, projetando pelo mundo o livro francês; e Paris ditando figurinos e fórmulas, seduzindo os povos com o feitiço irresistível de uma cortesã, tudo isso constituía uma espécie de desforra, ou pelo menos uma inebriante compensação para o golpe de 1870.<sup>32</sup>

Em 1889, recrudescer o interesse político dos franceses por nosso país. Com a República brasileira, os Estados Unidos poderiam alargar sua hegemonia no novo continente.<sup>33</sup>

No início do século XX, políticos franceses como Clémenceau e Jaurès visitam o Brasil e aguçam nossa vaidade com as exclamações e os elogios de praxe<sup>34</sup>. Anatole France ao chegar ao Rio em 1909, teve a recepção de um rei, com direito à discurso de Rui Barbosa em francês. A presença de France na Academia Brasileira de Letras honrava nosso país, embora a motivação para a viagem do escritor francês fosse pessoal e seu destino, a Argentina.

Esse rápido esboço sobre a estreita afinidade do Brasil com a França serve-nos para situar o contexto cultural no qual nosso Autor, pouco tempo após ter aprendido as primeiras letras, teve contato com a literatura francesa.

Não nos surpreende encontrar na biblioteca do avô materno de Monteiro Lobato, o Visconde de Tremembé, grossos volumes de uma coleção do *Journal des Voyages* cujas gravuras em madeira deleitavam o Lobato criança. A obra de Júlio Verne iria despertá-lo para a geografia como nos revela em *O Mundo da Lua*:

Júlio Verne levou-me a Humboldt, e depois à Geografia e às demais ciências físicas e sociais. Foi o aperitivo. Entreabriu-me as cortinas do mundo como coisa viva, pitoresca, composta de paisagens e dramas. De posse dessa visão, e esporeada pela imaginativa, a inteligência "compreendeu e quis saber". Que menino, após a leitura de *Keraban o Cabeçudo*, não corre espontaneamente a abrir um atlas para ver onde fica o Bósforo?<sup>35</sup>

<sup>32</sup> op.cit. p. 91

<sup>33</sup> A este respeito, v. Monteiro, Cláudio A. S. *La Proclamation de la République au Brésil (15.11.1889): sa Reconnaissance par la France. Cahiers du Brésil Contemporain*, Paris, No.23:93-108, set. 1994

<sup>34</sup> cf. Rivas, Pierre *Encontro entre literaturas: França, Portugal, Brasil*: São Paulo. Hucitec. 1995

<sup>35</sup> Monteiro Lobato *O mundo da Lua*: São Paulo, Brasiliense, 1946 p.8

Aliás, a iniciação à literatura por meio do autor de *A volta ao mundo em oitenta dias* estende-se às crianças brasileiras a partir de 1870 do século passado<sup>36</sup>.

Na adolescência Lobato descobre Alphonse Daudet, sua grande paixão literária que o acompanhou ao ingressar no curso de Direito em São Paulo e mesmo depois de deixar a faculdade. Nessa altura, muitos outros autores franceses tiravam as horas de sono do futuro escritor, a carta de 30.09.1915 confirma:

(...) quando cheguei à puberdade estética e sobrevieram as curiosidades mentais, pus-me a ler-mas só em francês e isso até depois dos 25 anos. Até essa idade conto nos dedos os livros em nossa língua que li: um pouco de Eça, uns cinco volumes de Camilo, meio Machado de Assis. E Euclides e jornais. Como vê, ensarnei-me a fundo na sarna gálica.

De fato, para Monteiro Lobato, o legado francês representou uma fonte de sólidas e duradouras concepções estéticas, que o instrumentalizou para a crítica de outras literaturas, inclusive a nacional. Vejamos mais de perto como essa herança o influenciou.

---

<sup>36</sup> Marisa Lajolo & Regina Zilberman afirmam: Júlio Verne, porém, não agradou apenas aos adolescentes do século XIX; leitores do século XX, como Brito Broca, igualmente encontraram nele matéria abundante para sua fantasia. Op.cit, pp. 222,223

## O “prisma francês” em Lobato

A obra adulta de Monteiro Lobato revela, em geral de forma bem humorada, a penetração do espírito francês em nossa cultura.

Em seus três livros de contos, as referências à França e à literatura francesa visam a um efeito cômico. Sua pena sarcástica coloca em evidência a escassa cultura dos moradores das cidades abandonadas do vale do Paraíba.

Em “*Pollice verso*” de *Urupês*, o narrador destaca o coronel Inácio da Gama como exceção entre os fazendeiros de Itaoca, pois, quando moço, lera o *Rocamboles*. Nessa obra, conhecemos o bandido idealizado por Ponson du Terrail, célebre folhetinista do império de Napoleão III. As aventuras inverossímeis de Rocamboles, publicadas entre 1857 e 1870, ganharam não apenas a simpatia dos leitores despreocupados com o aspecto estilístico como também de futuros grandes escritores como Lobato, Graciliano Ramos e Pedro Nava.<sup>37</sup>

Um dos filhos de Inácio Gama herda do pai o “culto” da França, pois quando vai estudar medicina no Rio, a ciência interessa-lhe menos que as noitadas e a amante francesa Ivonne. Esta, antes de voltar à sua terra, dera ao Inacinho uma estrela da constelação “Chevelure de Berenice”. O médico charlatão sonha com Paris, Ivonne e o Bois, enquanto pretende extorquir um paciente.

A propósito, a curiosa expressão “Chevelure de Berenice” de “*Pollice verso*” foi empregada em carta de 16.01.1915.:

E há as estratosferas e as toposferas. E há o *Au-dela*, Rangel. Temos que nos tornar harpa eólia de mil cordas, finas como os cabelos da Cabeleira de Berenice.

Também em 12.02. 1915, ao queixar-se a respeito do estilo sisudo dos colaboradores de O Estado de São Paulo, ataca:

Eles se têm como o umbigo do universo; num necrológio ou notícia qualquer, pesam numa balança de farmácia o adjetivo a dar o sujeito- “distinto”, “notável”, “conceituado”- e há neles a convicção de que se não derem ao sujeito o adjetivo

<sup>37</sup> Cf. Meyer, Marlyse “Rocamboles, uma entidade de mil faces”. In : Nitrini, Sandra (org.) *Aquém e Além mar relações culturais: Brasil e França* : São Paulo, Hucitec, 2000, p.17

matematicamente certo, Sirius pisca lá em cima e pode nascer uma lãdea na Cabeleira de Berenice

É possível que Lobato tenha encontrado tal expressão em alguma obra literária francesa. A origem do nome dessa constelação é a seguinte: segundo uma lenda egípcia, Berenice, esposa de Ptolomeu III, promete seus esplêndidos cabelos à deusa Vênus caso seu marido voltasse são e salvo da guerra contra a Síria. Sendo atendida, oferece sua cabeleira num altar. No dia seguinte, porém, a mesma desaparecera causando transtorno ao casal. Conon, um astrólogo, revela que Vênus levara-a ao céu e transformara-a numa cascada de estrelas. No final do século XVI, "Chevelure de Bérénice" foi introduzida na lista das constelações e situa-se ao lado da Ursa Maior.<sup>38</sup>

Em *A Vida em Oblivion* de *Cidades Mortas*, o conhecimento literário dos habitantes de uma cidade bem atrasada do vale do Paraíba resume-se a três livros: *La mare d'Auteuil* de Paul de Koch; *Rocamboles* de Ponson du Terrail e *Ilha Maldita* de Bernardo Guimarães. Lobato acentua a distância que separa Itaoca e a alta cultura, atribuindo aos seus "leitores" o gosto por essas obras. Não conhecemos a obra *La mare d'Auteuil*, seu autor fez muito sucesso a partir de 1814 e escreveu mais de duzentos romances populares.

De *Negrinha*, citamos *A fachada imortal*<sup>39</sup>, obra-prima do humor lobatiano. Indalício Ararigboia, um especialista em pedir dinheiro, consegue a proeza de obter de Raul cinqüenta mil réis. A habilidade do "faquista" é comparada ao longo do conto à arte de Balzac, Verlaine e Corot. Indalício descobre como Raul fica vulnerável ao beber determinado vinho e ao ler certas passagens de *Petit Chose* de Daudet.

"Minarete", a casa de Rangel, tornou-se também o nome de um pequeno jornal de Pindamonhangaba que, além de atacar o prefeito e a Câmara da pacata cidade paulista, desempenhou involuntariamente o papel de divulgador da literatura francesa. Ricardo Gonçalves ali publicou traduções de Rostand e Leconte de Lisle.

Edgar Cavalheiro reuniu vários artigos de Lobato publicados entre 1901 e 1904 em jornais de circulação restrita e enfeixou-os no livro *Literatura do Minarete*. Nesses textos, as referências à França mereceriam um estudo à

<sup>38</sup> <http://perso.wanadoo.fr/georges.nitram/berenice.HTML>.



parte devido ao seu grande número de ocorrências. Para citar os exemplos mais curiosos, ali encontramos um artigo encomiástico sobre Sara Bernhardt (1905); a qual volta a elogiar em o *Mundo da Lua*. Porém, no artigo "Sara, a eterna" de *Idéias de Jeca Tatu*, Lobato toca as raias da irreverência, quiçá do desrespeito ao afirmar que a atriz só era lembrada por ter amputado uma perna. Tadeu Chiarelli ao analisar o livro citado referiu-se ao artigo sobre Sara Bernhardt como uma "necessidade de extermínio dos valores alienígenas":

Lobato, em Sara, lutará com as armas do sarcasmo para destruir pelo ridículo um dos maiores símbolos- sobretudo para a elite paulistana- da arte e da cultura francesas: Sarah Bernhardt. Aproveitando a notícia de que Sarah havia amputado uma das pernas, Lobato traça um cínico perfil da atriz, comentando com ironia sua longevidade e seu desejo insaciável de ser "notícia", apesar da guerra e de todos os outros problemas que envolviam o mundo na época.<sup>40</sup>

Ainda do tempo do *Minarete*, temos *Um Gilles Moderno* (1905) para o qual Lobato inspira-se em Gilles de Rais (1404-1440), um marechal da França, de imensa fortuna, que lutou por Carlos VII ao lado de Joana D'Arc. Por volta de 1435 após abandonar o exército, dedica-se à magia negra e à alquimia. Segundo consta, o ex- marechal teria assassinado dezenas de crianças. Foi preso, condenado à morte por sodomia e invocação do demônio e executado em Nantes<sup>41</sup>. Este conto foi publicado em 30.11.1905, numa carta datada de 17.12 do mesmo ano, Lobato pergunta ao amigo:

E o meu Gilles de Rais? Leste? Ando com idéias dumas coisas à Wells, em que entrem imaginação, a fantasia possível e vislumbres do futuro- não o futuro próximo de Júlio Verne, futurinho de 50 anos, mas um futuro de mil anos.

Todas essas publicações citadas eram contemporâneas da correspondência entre Lobato e Rangel. Em *A Barca de Gleyre* há também comentários que comprovam conhecimento da toponímia, da natureza e aspectos do *savoir-vivre* francês. Como exemplo, citamos uma passagem pitoresca. Godofredo Rangel possivelmente solicita um conselho do amigo relacionado com algum problema conjugal. Em carta de 10.12.1911 Lobato responde:

O problema que propões é de tal ordem intrincado que para solvê-lo

<sup>40</sup> Chiarelli, Tadeu *Um Jeca nos Vernissages*: São Paulo, 1995 Edusp. p.238

<sup>41</sup> Essa curiosa personagem histórica mexeu muito com o imaginário francês e Charles Perrault inspira-se nela para criar "O Barba Azul".

Só um Balzac- e acho que só o Balzac da *Fisiologia do Casamento*

Após um resumo dos tipos de marido segundo a obra referida e a exposição de alguns casos sobre ciúme, Lobato conclui:

É esta reação que sugiro. Amável, limpa, decente, sem polícia no meio. É o sistema francês- atender a todas as situações da vida com um *bon mot*. E eles levam o processo ao extremo. O Marquês de Gallifet, figura das mais altas na aristocracia francesa, vingou-se do chifre que *un tel* lhe pôs dizendo numa roda lá no clube, quando *un tel* entrou: "*Je viens de le faire cocu*". E esclareceu a surpresa dos ouvintes: "*J'ai couché avec ma femme.*"

Em carta de 16.06.1904, ao comentar o entusiasmo dos amigos de São Paulo ao ler um dos contos de Rangel, declara:

Todos fanatizados por você- e eu com medo que isso te perca. Estás sendo vítima duma gavage de elogios- como em Strasburgo fazem com os gansos do foie-gras. Cumpre que resistas, sereno, impassível, superior.

Em 15.04.1916, volta a empregar a mesma comparação para caracterizar o excesso de elogios e explica a expressão:

Sabe o que é gavar? É a tradução do "gaver" francês- comer demais ou fazer comer demais. Em Strasburgo os produtores do "Patê de Foie Gras" prendem os gansos em gaiolas, pregam-lhes os pés para imobilizá-los e gavam-n'os, isto é, metem-lhes pela garganta a dentro um angú, afim de superalimentá-los forçadamente.

Na própria vida de Lobato, há indícios da penetração do gosto francês em nossa cultura. Em carta de 20.05.1910, lemos:

Estive ontem em Taubaté, onde a morte de uma parenta me fez herdar uma estatueta de Sèvres, Venus nua com Eros bêbê a querer alcança-la- uma perfeição de beleza. Namoro-a todos os dias, e queria que a namorasses também. Esse Sèvres me fez curioso da porcelana, e eis-me atolado nuns volumes eruditos.

Citamos essa passagem, pois a porcelana de Sèvres simbolizava luxo e requinte não apenas na França mas também junto à elite brasileira à qual nosso autor pertencia. A propósito, Jeffrey D. Needell ao falar da decoração das mansões no Rio de Janeiro da *belle époque*, afirma que :

Entre porcelanas e cerâmicas portuguesas e orientais, começava a aparecer a de Sèvres.<sup>42</sup>

Há ainda inúmeras referências às personagens históricas como Napoleão, Luís XVI, Danton, Robespierre, Camille Demoullins, Deroulède, etc...

<sup>42</sup> Needell, Jeffrey D. *Belle Époque Tropical*: São Paulo. Companhia das Letras. 1993, p.174

Uma das manifestações mais flagrantes do “prisma francês” lobateano, consiste no emprego de vocábulos. Não hesita em servir-se de expressões como: aplomb; mot de la fin; réclame; souvenir; ménagerie; toilettes; paille d’orge; joie de vivre; mise au point; flirteur épater; savoir; blague; revérie; non placet; vieux jeu; mauvais sujet, á outrance, tour de monde, etc...

Uma curiosidade da sua biografia, foi vencer um concurso no centro acadêmico da faculdade de Direito em 1904 com o conto *gens ennuyeuses*. Um dos juizes advertiu-o sobre o erro de concordância pois em francês *gens* é masculino, o correto seria *gens ennuyeux*.<sup>43</sup>

Em carta de 3.11.1904, lembra:

“Primeiro lugar, apesar do título.” Sabe qual era o título do meu conto? *Gens ennuyeuses!*...Alguém lá da casa do Sílvio me deu a informação. Corei como romã e fui ao meu velho Sevène. ( Lembra-te? *Calypso ne pouvait pas se consoler du départ d’Ulysses.- La rue du Savon- Pend-toi, Crillon; nous avons vaincu et tu n’y etais pas*)

Refere-se aqui à **Gramática francesa** de Sévène, devia ser uma das mais tradicionais, pois era adotada no colégio Pedro II.<sup>44</sup>

Em 1907 (sem data), Lobato participa da festa de São Sebastião em Areias e encanta-se observando as moças casadoiras, para ele verdadeiras obras primas do “Instinto e da Futilidade Amável”. Entre elas distinguem-se algumas mais interessantes. Para ilustrar sua idéia, serve-se de uma citação de um polêmico escritor do século XVIII:

(..) Como diz Restif de la Bretonne, le plus grand mal c’est l’obscurité, c’est la vie de ces plantes mouvants qui végètent autour de vous, qui vivent et qui meurent sans que personne se soit aperçu de leur existence”

Monteiro Lobato nunca visitou a França e segundo seus principais biógrafos, não teve laços de amizade e nem se correspondeu com nenhum escritor francês como ocorreu com alguns de seus contemporâneos; Manuel Bandeira conheceu Paul Eluard em Clavadel na Suíça em 1913; Paulo Prado,

No romance *Esau e Jacó* de Machado de Assis, há uma referência à porcelana de Sèvres.

<sup>43</sup> Esse equívoco explica-se pelo fato do substantivo *gens* em francês ser masculino, mas quanto à origem, é feminino. Seu gênero varia de acordo com a posição dos adjetivos que o modificam. Assim, conforme os exemplos propostos por Cláudio Veiga em sua *Gramática Nova do Francês*: S.Paulo, Ed. Do Brasil p.64, em “*Les vicilles gens*” o substantivo é feminino pois é precedido de um adjetivo, ao passo que em “*des gens sots*”, o adjetivo é posposto então “*gens*” será masculino.

<sup>44</sup> Needell, op. cit p. 78

além de se corresponder com Blaise Cendrars, patrocinou algumas viagens do artista francês no Brasil. Oswald de Andrade em suas idas a Paris teve contato com Jules Romains, Blaise Cendrars e Jean Cocteau. No caso de Lobato, o contato com a cultura francesa deu-se, na maior parte das vezes, por meio da leitura dos textos originais. Fato comum, aliás, entre os membros da elite intelectual brasileira desde o século XIX. Lia-se e escrevia-se em francês e muitos autores estrangeiros eram acessíveis aos brasileiros graças às traduções para a língua francesa.

Antônio Cândido aponta os aspectos mais significativos da presença francesa no Brasil e na América Latina, entre os quais destaca seu papel de mediadora: graças ao idioma de Molière, tivemos acesso a outras culturas. Obras de autores russos, alemães e ingleses chegaram até nós primeiro em traduções francesas. As conseqüências dessa mediação não foram poucas, afinal, ficávamos sujeitos também a falhas dos tradutores. De qualquer forma, esse idioma foi para nós, durante todo o século XIX e até meados do século XX, a via de acesso à grande cultura, como fora o grego e o latim para os europeus.<sup>45</sup>

*A Barca de Gleyre* oferece-nos um exemplo cabal desse dado histórico-cultural. O próprio Lobato traduz o *Anticristo* do Nietzsche do francês como revela na carta de 30.07.19010.

Em 20.01.1904, conta:

De Goethe só tenho o Fausto na tradução de Gerard de Nerval.

Nesse mesmo ano, escreve: 02.09.1904:

Ricardo traduziu o primeiro ato do *Cyrano de Bergerac*. Bateu o Rostand longe. Ah, se ele leva a obra até o fim...

Em carta de 3.02.1908, pergunta:

Sabe de alguma tradução de Homero em português? Leio na de Lecomte.

Em "Memórias de um velho", uma crônica de 1904, Lobato recorda a vida no Minarete:

Rangel trabalhava como um louco dizimando em caçadas minuciosas os "quês" de inúmeros contos escritos uns em cima dos outros estudando Daudet e Zola, traduzindo Victor Hugo para ganhar ritmo<sup>46</sup>

<sup>45</sup> Cf. Antônio Cândido *O francês instrumental: a experiência da Universidade de São Paulo*: São Paulo, Hemus, 1977.

<sup>46</sup> Monteiro Lobato *Literatura do Minarete*: Brasiliense, 1969. p.143

Lembramos que na obra completa de Monteiro Lobato figuram dezenas de traduções, a maior parte da literatura inglesa ou americana. Do francês, Lobato brindou-nos com *Memórias* de André Maurois, *A Sabedoria e o Destino* de Maurice Maeterlinck, *Contos de Fadas* de Perrault, *Piloto de Guerra* de Saint Exupery e *Eva Curie* de Madame Curie.

## Um “modelo francês” da época: naturalismo

Para continuarmos, é indispensável voltarmos para a França literária da segunda metade do século XIX a fim de precisarmos ainda mais o alcance da penetração da sua cultura no Brasil.

A publicação de *Madame Bovary* em 1857, que valeu a Flaubert a acusação de ultraje à moral pública e religiosa, chamava a atenção de um grupo de escritores cansados da literatura *à l'eau de rose* que visava entreter as burguesas ociosas, distanciando-as da realidade. Os folhetinistas famosos como Eugène Sue e Alexandre Dumas Filho, embora não fossem indiferentes às mazelas sociais, continuavam presos às convenções românticas.

Gustave Flaubert, na história de Emma, volta-se não para as peripécias do *grand monde* parisiense, mas para a vida cotidiana de uma mulher do interior da França, cuja existência é sufocada pela monotonia e pelo tédio. No entanto, a infeliz esposa de Charles Bovary representava uma classe privilegiada, o povo ainda não conquistara o direito ao “papel principal”.

De fato, por que as classes menos favorecidas, os seres marginais, como as prostitutas e os operários, não seriam personagens centrais de romances, uma vez que questões relacionadas à democracia e à igualdade estavam na ordem do dia? Essa foi uma das reivindicações dos irmãos Goncourt ao lançar com grande ruído *Germinie Lacerteux* em 1865. Os sofrimentos da heroína, às voltas com homens sem escrúpulos e com queda para o alcoolismo, foram inspirados na experiência de uma antiga empregada dos Goncourt. Queriam, com a história de Germinie, colocar o dedo na ferida, abordar uma vida miserável num estudo bem documentado.

Também em 1865, *Introduction à la médecine expérimentale* de Claude Bernard reforçará a via do estudo social e abrirá novos caminhos. É conhecida a importância dessa obra para a formulação do monumental projeto de Emile Zola. Tratava-se de adotar uma perspectiva científica na elaboração do romance. O escritor necessitaria estudar as paixões humanas assim como o médico examinava o corpo.

Um fato histórico decisivo para a consolidação do movimento, então incipiente, foi a derrota dos franceses em 1870 para a Prússia que, além de

Em torno de Flaubert, Zola e Edmond de Goncourt, considerados os líderes, juntaram-se Alphonse Daudet, Paul Alexis, Henry Céard, Joris-Karl Huysmans e Guy de Maupassant.

Esses escritores, muito diferentes entre si, possuíam traços comuns como a vontade de escrever livremente sobre o assunto que lhes aprouvesse. Tudo seria matéria para um conto ou romance.

Flaubert, o grande ídolo dos naturalistas, estudava a fundo o ambiente no qual se desenvolveriam as tramas de seus romances e munia-se de uma documentação exaustiva, técnica mais tarde praticada por Zola.

O futuro autor de *Germinal* levou um ano para organizar a árvore genealógica da família fictícia "Rougon-Macquart", da qual cada ramo correspondia a um romance. A partir de 1871, Zola brindará o público com um livro por ano.

Daudet tomava notas em um caderno a fim de ancorar melhor suas histórias na realidade, mas criticava as pretensões científicas do autor de *L'assommoir* e não aderiu ao pessimismo de Maupassant. Ao contrário, seus *Contes du Lundi*, por exemplo, tratam da guerra franco-prussiana com humor. Em vez de evocar os acontecimentos do campo de batalha, sua pena sublinha as histórias do cotidiano.

Maupassant era avesso à prática de documentar-se, unia os *faits divers* à própria imaginação e criava histórias sob a égide de Shopenhauer. O autor de *Boule de suif* condenava a *écriture artiste* de Goncourt. O estilo de Maupassant, embora elaborado, aspirava à simplicidade.

Edmond de Goncourt, por sua vez, teceu duras críticas ao contista normando. Maupassant visaria sobretudo ao sucesso comercial e suas histórias careciam de valor artístico. No prefácio de *Les Frères Zemganno* (1879) Goncourt defende a *écriture artiste* que consiste, grosso modo, em resgatar epítetos refinados para criar uma "realidade elegante". Com a publicação desse romance, Goncourt marca sua passagem de precursor para crítico ferrenho do naturalismo. Além de atacar *L'assommoir*, nega os princípios que nortearam seu *Germinie Lacerteux*<sup>47</sup>

Huysmans busca sua própria via com *A rebours*, de 1884. Em 1891, publica *Là-bas*, obra que reflete sobre uma possível esterilidade do naturalismo e anuncia

<sup>47</sup> V. "Préface" in Goncourt, Edmond *Les frères Zemganno*: Paris, Charpentier. (s.d.) . p.IX-XIII

um novo *mal do século*. Esse autor é estudado tanto como naturalista quanto como um dos cultores da literatura decadente, ou seja, de um movimento totalmente oposto.

A diversidade de obras publicadas entre os anos de 1876 e 1884 (período do auge do naturalismo na França) e as opiniões e atitudes divergentes de seus epígonos comprovam, senão a riqueza, ao menos a falta de unidade dessa estética e torna descabida qualquer tentativa de defini-la.

Em 1884, surge uma voga de autores anti-naturalistas. Comentaremos os motivos dessa reação adiante. Voltemos nossa atenção para a acolhida ao naturalismo no Brasil.

A partir de 1868 vivemos uma nova era de mudanças com a organização de um partido liberal radical. Sílvio Romero lembra que, antes desse ano, o catolicismo e a instituição monárquica não haviam sofrido a menor oposição de setor nenhum da sociedade.<sup>48</sup> Se, na França, o ano de 1870 constituiu-se um importante marco histórico, também aqui seria um ano relevante pela crescente propaganda republicana e abolicionista corroendo as bases da monarquia.

Essas novas transformações propiciaram o chão cultural para a penetração das obras de Comte, Taine e Renan que se expandiam além das fronteiras européias chegando às antigas colônias. O grande impacto das idéias positivistas preparara o terreno para a assimilação das propostas inovadoras nas artes.

O naturalismo inicia-se no Brasil, segundo nossa história literária, no ano de 1881 com a publicação de *O Mulato* de Aluísio Azevedo, obra inspirada nas idéias defendidas por Emile Zola no seu *Roman expérimental*.

José Veríssimo, com rara agudeza, aponta a independência e a originalidade dos grandes romancistas franceses que, de alguma forma, se relacionaram com o naturalismo, como Goncourt, Bourget, Daudet e Maupassant, enquanto no Brasil, justamente o contrário se verificava<sup>49</sup>. Assim, o que do outro lado do Atlântico fora múltiplo e plural, torna-se, entre nós, singular e circunscrito, na maioria dos casos, a um único nome.

<sup>48</sup> Sílvio Romero. "Explicações indispensáveis". prefácio aos *Vários Escritos* de Tobias Barreto. Ed. do Estado do Sergipe. 1926. pp. XXIII-XXIV apud Bosi. Alfredo *História concisa da literatura brasileira*. p. 184

<sup>49</sup> *José Veríssimo: Teoria, crítica e história literária*: (seleção e apresentação de João Alexandre Barbosa). São Paulo, Edusp, 1978 p. 208



Para termos uma idéia do exagerado apego à fonte estrangeira, vale reproduzir aqui a epígrafe que Aluísio Azevedo escolheu para o romance *O Homem* (1887):

Quem não amar a verdade na arte e não tiver a respeito do Naturalismo idéias bem claras e seguras, fará, deixando de ler este livro, um grande obséquio a quem o escreveu.<sup>50</sup>

Em sua dura crítica sobre *O Homem*, Veríssimo afirma:

Perguntar-me-á o leitor se eu lhe resumo um tratado de medicina ou uma obra de arte; advirto-o que é desta que se trata, e que este é o romance do Sr. Aluísio Azevedo.<sup>51</sup>

Agrippino Grieco, por seu turno, afirma:

*O Cortiço*, obra-prima de observação miúda e picotante, é o nosso *Assommoir*, e *O Homem*, com a sua peganhenta lascívia, faz pensar um tanto em *Un Mâle* de Camille Lemonnier.<sup>52</sup>

Outra obra representativa desse período foi *A Carne* (1888) de Júlio Ribeiro. As personagens são construídas, segundo Veríssimo, sem obedecerem a nenhuma verossimilhança. Há, por parte delas, uma entrega total aos sentidos. O crítico paraense não hesita em classificá-la como:

(...)o parto monstruoso de um cérebro artisticamente enfermo.<sup>53</sup>

Na verdade, a análise impiedosa de Veríssimo sobre esse romance chega a expor ao ridículo o escritor Júlio Ribeiro:

O seu livro, desculpem-me a rudeza, não tem senso comum. O seu mestre não é Emile Zola, a quem os imitadores inconscientes estão caluniando: é Júlio Verne. Nas descrições, falando de uma planta, põe-lhe entre parênteses (V.p.103) o nome científico, o que é original em obra de arte. Lenita preocupada, ansiosa, com a ausência de Barbosa (p.91) lembra-se que a ameixeira é impropriamente chamada da Índia ou do Canadá. "A árvore é autóctone da China e do Japão, onde vive em estado selvagem, é a *eriobotrya mespilus japonica*".<sup>54</sup> Isto é um cúmulo!

Crítico ferrenho do naturalismo, Sílvio Romero investe não apenas contra a produção brasileira, mas igualmente contra a sua fonte:

Para Zola, o romancista e o poeta descrevem, contam, fotografam e nada mais; não devem ter uma tese, uma opinião, uma doutrina a sustentar.<sup>55</sup>

<sup>50</sup> Azevedo. Aluísio *O Homem*: Rio de Janeiro. F. Brigniet & CIA., Editores. 1942

<sup>51</sup> Veríssimo *op. cit.* p.185

<sup>52</sup> Grieco. Agrippino *Evolução da prosa brasileira*: Rio de Janeiro. José Olympio. 1947. p. 78

<sup>53</sup> idem p.188

<sup>54</sup> idem p. 191

<sup>55</sup> Romero. Sílvio *Teoria crítica e história literária*: São Paulo. Edusp. 1978 p.94

Não se trata aqui de julgar um movimento a partir de duas obras. Outros escritores brasileiros abraçaram os princípios naturalistas e o próprio Aluísio Azevedo ocupou uma posição destacada entre os romancistas do final do século XIX. O autor de *O Cortiço* refletiu, entre outras questões, sobre o racismo de alguns segmentos da sociedade e sobre a ineficácia de um abolicionismo sem as transformações necessárias para reintegrar os antigos escravos.

Se no Brasil o naturalismo foi abordado de forma redutora, no outro lado do Atlântico, muitos autores expuseram comentários severos contra Zola, levando –o a desabafar numa carta, em 1876, na qual responde a Albert Millaud às críticas ao romance *L'Assommoir*:

Il faudrait lire mes romans, les lire sans prévention, les comprendre et voir nettement leur ensemble, avant de porter les jugements tout faits, grotesques et odieux, qui circulent sur ma personne et sur mes oeuvres. Ah! Si vous saviez comme mes amis 'égayent de la légende stupéfiante dont on régale la foule, chaque fois que mon nom paraît dans un journal! Si vous saviez combien le buveur de sang, le romancier féroce, est un honnête bourgeois, un homme d'étude et d'art, vivant sagement dans son coin, tout entier à ses convictions!<sup>56</sup>

Sabemos que Zola foi acusado de confundir atividade científica com literária. Hoje, porém, críticos especializados refutam essa hipótese, por meio de uma análise aprofundada da poética desse autor.

Ainda quanto à posição dos brasileiros face a esse movimento, é compreensível, num processo de influência cultural, a interpretação parcial de questões complexas. Antônio Cândido, ao analisar o grupo inicial de baudelairianos no Brasil, formado por escritores secundários de 1870 a 1880, afirma:

(...) talvez represente o único momento em que a presença dos textos de Baudelaire foi decisiva para definir os rumos da produção poética (...) Isso foi possível inclusive por causa de uma certa deformação, como as que em toda influência literária tornam o objeto cultural ajustado às necessidades e características do grupo que o recebe e aproveita.<sup>57</sup>

Mas, se no caso desses poetas a escolha arbitrária teve especial importância no que diz respeito ao movimento que ora estudamos, a aclimação foi menos feliz.

<sup>56</sup> Apud Bernard, *Marc Zola par lui-même*: Paris, Seuil, 1957 p. 50

<sup>57</sup> Antônio Cândido *A Educação pela noite e outros ensaios*: São Paulo, Ática, 1987, p.24-25

## Qual era o naturalismo de Lobato?

Ao lermos *A Barca de Gleyre*, percebemos a forte ascendência das idéias naturalistas sobre a formação de Lobato. Seu contato com essa estética não se deu apenas por meio da leitura de obras literárias, mas também de textos inspiradores do movimento na França. Leu no original *Essais de critique et d'histoire* (1858) e *Les Origines de la France contemporaine* (1876) de Hippolyte Taine. Conhecia também ( embora não saibamos identificar quais obras) Littré, Renan e Sainte-Beuve. Precisar a contribuição desses autores implicaria pesquisa direcionada a cada um deles. Contentamo-nos, por enquanto, com a simples citação

Lobato nutria grande interesse pelas obras críticas; assim, de Zola, leu *Mes Haines* (1866) ( cita a obra em 16.02.1905) e é provável que conhecesse também desse autor *Mon salon/Manet- Écrits sur l'Art* , reunião de textos sobre artes plásticas escritos entre 1866 e 1896. Através desses artigos, conhecemos os principais debates que animaram o meio artístico parisiense na segunda metade do século XIX. Zola defende uma nova geração de artistas que aspirava a revelar a natureza sem idealização. As expressões mais caras empregadas pelo articulista a fim de apresentar os pintores *naturalistas* eram: "olhar", "temperamento", "personalidade", e "individualidade". Respondiam por esse ideal Edouard Manet, Camille Pizarro, Paul Cézanne, Claude Monet, Auguste Renoir e Alfred Sisley, para citar os mais representativos . Cada um deles, segundo o gênio que lhe era próprio, distanciou-se da paisagem de inspiração clássica para observar o campo ao ar livre. Se a natureza pode ser a mesma, a "interpretação" do artista varia. Assim, "o acento pessoal" constitui um dado decisivo para distinguir os grandes pintores dos meros seguidores de moda.

As idéias sobre artes plásticas defendidas por Zola seduziram e influenciaram Lobato. Em suas análises expostas em artigos de O Estado de São Paulo entre 1915 e 1919, percebemos a adesão ao naturalismo que representava, no caso de São Paulo, uma negação da arte acadêmica, uma forma de romper com a tradição. Por exemplo, num artigo sobre Almeida Jr. , comenta :

A madrugada do dia seguinte raia com Almeida Júnior, que conduz pelas mãos uma coisa nova e verdadeira- o naturalismo. Exerce entre nós a missão de Courbet

em França. Pinta, não o homem, mas um homem- o filho da terra, e cria com isso a pintura nacional em contraposição à internacional dominante.<sup>58</sup>

Ao defender o naturalismo nas artes plásticas ( aqui sinônimo de moderno), Lobato assumia, sem dúvida, uma posição de vanguarda para o seu tempo pois lutava contra o academismo esterilizante.

Quanto à fortuna dessa estética na literatura, porém, sua postura era diferente. Lobato julgava que esse movimento fora menos expressivo do que na pintura.

Vejamos, por exemplo, a missiva de 20.01.1904 onde lemos:

Acho Graça Aranha novo. Abre caminho para o artista-filósofo, o artista de cultura moderna que há de substituir os meros naturalistas descritivistas à Zola ( mas sem o gênio esmagador de Zola). Zola me lembra o martelo-pilão das fábricas de ferro; os seus imitadores são martelos de quebrar coquinhos. O naturalismo foi uma reação violenta contra os exageros do romantismo. Mas o naturalismo passou da conta e por sua vez esta provocando reações. O naturalismo acabou em fotografia colorida. O adjetivo de que o Macuco mais gosta deve ser o "nítido", e não há cretino que ao dar opinião sobre qualquer pintura ( a Gioconda ou um Corot) não venha com o clássico: "Como está nítida"! Pois foi isso. O naturalismo morreu no nítido fotográfico.

Chama-nos a atenção como Lobato reconhece em *Canaã* uma proposta inovadora naquele início de século que oscilava entre a literatura oficial e um "sertanismo de fachada". Além disso, havia, como vimos, os nossos naturalistas que sagraram Emile Zola *duca, signore e maestro*.<sup>59</sup>

Nesse comentário sobre o romance de Graça Aranha, Lobato serve-se de expressões do repertório de um crítico de artes plásticas. Trata-se de um processo freqüente em sua correspondência com Rangel. Ao falar em fotografia colorida , Lobato alude aos artistas que se escondem atrás de uma pretensa reprodução fiel da realidade, deixando assim esmaecer o caráter pessoal tão valorizado por ele e desprezado pelos naturalistas brasileiros.

Ao situar o naturalismo como "reação violenta " ao romantismo, Lobato reitera uma idéia banalizada nos estudos dos movimentos literários. De fato, as novas estéticas surgem negando os princípios da antecessora. Assim como desde o final do século XVIII, tanto na Alemanha como na França, os artistas reagiam contra o ideal clássico, queriam dar um basta à imposição de normas rígidas ao escritor, "meter o martelo nas teorias, nas poéticas e nos sistemas" para dizer com Victor

<sup>58</sup> Monteiro Lobato *Idéias de Jeca Tatu*: São Paulo. Brasiliense, 1967. p.79

<sup>59</sup> Veríssimo, Op.cit 206

Hugo, também o romantismo "passou da conta" e propiciou o surgimento do naturalismo. Sabemos hoje como a idéia da sucessão dos movimentos não dá conta da diversidade de obras que surgem num determinado período histórico. A interpenetração dos estilos e dos gêneros deixa pouca margem para falarmos em estéticas "puras". Lobato muitas vezes alude ao Romantismo ou ao Naturalismo de forma bastante genérica, sem levar em conta o aspecto individual por ele valorizado. Talvez influenciado por uma tendência da época de denominar e classificar para melhor compreender. Não esqueçamos que nas duas primeiras décadas do século XX, o espírito positivista continua proeminente no meio da crítica literária.

Também em Portugal, Zola teve uma grande aceitação nos autores do final do século XIX. Entre, eles destaca-se Eça de Queirós, portador de idéias francesas no Brasil. Machado de Assis, aliás, considera o *Crime do Padre Amaro*, uma imitação de *La Faute de l'Abbé Mouret*.<sup>60</sup> Um dos motivos que levaram Lobato a fazer várias restrições ao Eça, deveu-se à estreita relação deste com a literatura francesa. Em carta de 30.03.1915, lemos:

Eça é jardim francês daqueles que Le Nôtre desenhava. É possível levantar a planta dum jardim, mas quem tira a planta dum floresta virgem- dum Camilo?

O desconhecimento de *A Barca de Gleyre* levou alguns críticos a opiniões equivocadas sobre Lobato como Annateresa Fabris no artigo "O Crítico Naturalista", onde afirma:

E é em nome da cópia fotográfica que ataca não Anita Malfatti, mas a tendência moderna de sua pintura, que põe em xeque a "visão normal", misto de fidelidade à natureza e aos princípios "imutáveis" da arte<sup>61</sup>.

Sérgio Milliet, cuja crítica a Lobato tocava as raias da maledicência, afirma:

Sua arte era baseada na concepção primária de uma pintura fotográfica.<sup>62</sup>

Nosso autor não somente jamais defendeu a *cópia fotográfica*, como a nega com veemência em sua correspondência com Rangel. Em carta datada de 22.7.1906, há um comentário elucidativo sobre seu ponto de vista:

Shakespeare não era fotógrafo nem deus- homem- as únicas entidades que revelam; o fotógrafo, chapas; e o deus, a "verdade"

<sup>60</sup> Machado de Assis *O Cruzeiro*. 30 de abril de 1878.

<sup>61</sup> *Folha de São Paulo*. São Paulo. 17.09.1978. p.58

<sup>62</sup> apud Azevedo, Carmen Lúcia de; Camargo, Márcia e Saccheta, Vladimir: *Furacão da Botocúndia*. São Paulo, Senac, 1997, p.170

Apesar das restrições que faz ao movimento, Monteiro Lobato considerava ele próprio e Rangel naturalistas segundo sua afirmação de 1.11.1908 :

Ando a remoer uma observação que fiz há tempos e insiste. A forma perfeita é *magna pars* numa literatura. Não basta a idéia, como a reação contra o romantismo nos fez crer – a nós naturalistas. Há erro em querer que predomine uma ou outra. É mister que venham de braço dado e em perfeito pé de perfectibilidade.

A grande diferença entre a perspectiva naturalista de Lobato e a dos demais escritores que citamos reside na importância atribuída à fatura da obra. Seria insuficiente denunciar as mazelas sociais ou o aspecto cru e abjeto das relações humanas, era mister descobrir a maneira artística de expressá-la. Essa seria, aliás, sua árdua batalha como aspirante a escritor: encontrar o tipo de expressão mais em consonância com seu caráter.

A *forma perfeita* como *magna pars* parece não figurar entre as preocupações dos naturalistas brasileiros. Aqui cultuamos a reação ao romantismo e abusamos um pouco do direito de dizer tudo e deixamos de lado o “como .”

Em 23.10.1915, desabafa:

Tomei-me de tal engulho pelo naturalismo formalístico, impessoal- pedaços da natureza vistos através dum molde- que considero máquina de fabricar lingüiça. Entram pela boca Zola, Alúisio *et tutti quanti*, sobraçando o assunto; dá-se a manivela e sai do outro lado sempre a mesma lingüiça, na forma e no comprimento, apenas com leves diferenças no tempero interno.

Nessa passagem, Lobato faz alusão à célebre frase de Zola quando em 1865, ao analisar e defender o pintor Coubert, afirmou: “*Une oeuvre d’art est un coin de la création vu à travers un tempérament.*”<sup>63</sup> Fica claro como o naturalismo, para o mestre francês, vai além de uma mera submissão aos fatos. Nessa afirmação acentua-se a relevância do sujeito. Lobato, como defensor da individualidade, só poderia aderir a tal assertiva. A expressão : *vu à travers un tempérament* exclui qualquer tipo de imposição de normas rígidas ao escritor. Lobato também atribuía grande importância ao “temperamento do artista” , o qual possuiria um sexto sentido ou um “senso estético” designado pela expressão *quid misterioso*.

Outro aspecto a ressaltar é o papel da “mediação”: se admitimos que enxergaremos a “natureza” segundo a ótica de um indivíduo, rejeitaremos a idéia de

<sup>63</sup> apud Becker. Colette *Lire le réalisme et le naturalisme* Paris, Nathan, 1992, p.158

"reprodução fiel da realidade". Lobato abominava a pretensão ingênua de querer mostrar a verdade tal qual, (Deter-nos-emos neste tema ao falarmos de Maupassant adiante).

Escrever segundo um *molde* consistiria, aliás, num mau tributo ao grande representante do naturalismo francês. Num texto sobre *Germinie Lacerteux*, Zola reforça a defesa do aspecto único e singular de uma obra:

Lorsqu'on sera bien persuadé que le véritable artiste vit solitaire, lorsqu'on cherchera avant tout un homme dans un livre, on ne s'enquiétera plus des différentes écoles, on considérera chaque oeuvre comme le langage particulier d'une âme, comme le produit unique d'une intelligence.<sup>64</sup>

Para Lobato, o movimento naturalista não se resumiu à aplicação pura e simples de princípios científicos ao romance. Também não bastava enfocar os problemas sociais. Assim como Veríssimo, apontou o abismo entre a recepção dessa estética aqui e a riqueza da sua fonte.

## A belle époque brasileira

*Em seu aspecto mais grosseiro, a imitação servil dos estilos, temas, atitudes e usos literários tem um ar risível ou constrangedor de provincianismo, depois de ter sido aristocratismo compensatório de país colonial. No Brasil o fato chega ao extremo, com a sua Academia de Letras copiada da francesa, instalada num prédio que reproduz o Petit Trianon, de Versailles e Petit Trianon se tornou, sem piada, antonomásia da instituição), com quarenta membros que se qualificam de imortais e, ainda como o seu manequim francês, usam farda bordada, bicórnio e espadim...*

Antônio Cândido<sup>65</sup>

Na França a *belle époque* estende-se de 1871( segundo a maioria dos autores) até 1914. No Brasil inicia-se no final do século XIX e podemos estendê-lo até 1922<sup>66</sup>. A expressão diz respeito a um determinado tipo de vida literária afinada com a classe dominante. Viviam-se um momento de euforia graças às promessas da República recém-instaurada na jovem nação. Após o Encilhamento (1890), nossa economia ganhava novo impulso com a política econômica de Campos Sales. Mas as transformações mais expressivas nas relações sociais viriam com o governo de Rodrigues Alves.

Da virada do século até 1922, uma gama tão diversa de obras viram a luz a ponto de Afrânio Coutinho sugerir o nome de sincretismo<sup>67</sup> para designar as duas décadas que separam o fim do Simbolismo e a Semana de Arte Moderna. Partindo do princípio que sincréticos são todos os períodos, a expressão pré-modernismo, sugerida por Tristão de Athayde, vingou, apesar de sua ambigüidade. Não entraremos aqui na discussão da pertinência dessa denominação. Esclarecemos que como característica marcante da literatura dos anos dez e vinte, podemos apontar a estreita relação com a França. Tal afinidade verifica-se, grosso modo, em autores como Machado de Assis, Graça Aranha, Euclides da Cunha e Lima Barreto, como em Afrânio Peixoto, Coelho Neto e João do Rio.

<sup>64</sup> idem p.159

<sup>65</sup> Antônio Cândido "Literatura e Subdesenvolvimento" in *Literatura e Sociedade. Estudos sobre Teoria e História Literária*: São Paulo. Ed. Nacional.1985 p.157

<sup>66</sup> Há divergências entre os autores quanto à cronologia da *belle époque* no Brasil. Para J. Needell, não há diferença entre a Belle époque brasileira e francesa ( Needell, Jeffrey *Belle Epoque Tropical*) Utilizamos o emprego de Brito Broca em seu *A vida literária no Brasil 1900*: Rio de Janeiro, José Olympio,1960.

<sup>67</sup> Cf. Paes, José Paulo *Gregos e baianos*: São Paulo, Brasiliense, 1985 p.64



A identificação da nossa elite com as idéias emanadas da França não cessou de crescer ao longo do século XIX. Um dos produtos dessa influência é lembrada por Lobato em missiva de 19.09.1912:

A Academia está descendo porque a sina deste país é a descida. O primeiro erro da Academia foi fixar em 40 o número de membros. A única razão para a escolha desse número, ou dum número qualquer, só pode ser um precedente- a menos razoável de todas as razões. Por capricho de um rei, a França organizou uma academia de 40- e os nossos pitecos, zás, academia de 40! Mas a França, por um critério bastante cabo de esquadra, acha que os imortalizáveis devem ser 40, parece-me pretensão bastante pitecóide que um país como o nosso também pretenda tanto. Vem daí que para um Machado de Assis, um Bilac, um Neto, valores reais, torna-se necessário meter lá "enchimentos", como o Dantas e outros. E a própria Francesa recorre a enchimentos- uns marqueses, uns duques, uns prelados. O resultado vai ver, cá na nossa, que acabarão entrando até presidentes da República, porque não há razão para que a um general Dantas Barreto não siga um marechal Hermes da Fonseca. E assim a nossa Academia irá descendo, como tudo, como tudo mais em nossa terra, até ficar uma panelinha de gente equívoca. Acho, pois, que um homem de letras visceral como você não deve nunca pensar em academizar-se. Muito preferível que de fato te immortalizes com três ou quatro romances à Flaubert, dos sólidos e imperituros. A Academia está ficando a Guarda Nacional da Literatura Indígena.

Nesse balanço premonitório sobre a Academia Brasileira de Letras fundada em 1897, Lobato ridiculariza não só a cópia, como o modelo: a Academia Francesa criada em 1635 por Richelieu, primeiro-ministro de Luís XIII.

Ao alertar Rangel sobre a inutilidade de preocupar-se com a Academia, Lobato destaca o valor duvidoso de muitos de seus membros. Os critérios para ingressar na respeitosa entidade não se restringiam à contribuição literária do candidato, mas se estendiam à importância do cargo que ocupava e à habilidade em angariar simpatias. Em resumo, Lobato prevê que com o tempo a Academia prestigiaria fatores políticos em detrimento da importância das obras. A propósito de Dantas Barreto, já escrevera em 10.10.1911:

O Paiz transcreveu uns trechos da Guerra de Canudos desse imortal, simplesmente hilariantes. Que pena! A Academia vai descendo...

Do seu ponto de vista, a idéia de criar uma Academia não é tão criticável quanto o fato de imitar o modelo francês. O número de quarenta membros parece-lhe absurdo num país cuja literatura apenas engatinhava. O *enchimento* seria inevitável, assim como a transformação numa *panelinha de gente equívoca*.

Apesar da duríssima crítica à casa de Machado de Assis, Lobato candidatou-se em 1925 e obteve 14 votos. Trata-se sem dúvida de uma atitude contraditória

com seu espírito rebelde. Em 1944, Múcio Leão, o então presidente da entidade, escreve comunicando-lhe que seu nome fora indicado para substituir a vaga de Alcides Maia. A candidatura era apoiada, além do presidente, por Olegário Mariano, Menotti del Picchia, Viriato Correia, Manuel Bandeira, Alceu Amoroso Lima, Cassiano Ricardo, Oliveira Viana, Barbosa Lima Sobrinho e Clementino Fraga. Lobato recusa em nome da coerência com sua personalidade. No final da carta a Múcio Leão de 11.10.1944, há uma imagem sugestiva e reveladora sobre sua posição:

E a tudo atendendo, considero-me eleito – mas numa nova situação de academismo: o acadêmico de fora, sentadinho na porta do Petit Trianon com os olhos reverentes pousados no busto do fundador da casa e o nome dos dez signatários gravados indelevelmente em meu imo. Fico-me na soleira do vestibulo. Malcomportado que sou, reconheço o meu lugar. O bom comportamento acadêmico lá de dentro me dá aflição.<sup>68</sup>

Mas em 1912, Lobato enfoca o arremedo servil de uma instituição estrangeira, passível de expor ao ridículo seus componentes. A Academia seria, portanto, indigna das aspirações de uma promessa como Godofredo Rangel<sup>69</sup>. O *romance à Flaubert* deve aludir aqui ao trabalho lento e árduo do escritor francês, que levava anos para publicar uma obra.

Se a imitação dos costumes franceses pode ser entendida de um lado como uma tentativa de nos situarmos entre as grandes nações européias, ela na verdade trai nosso atraso. *A Academia está descendo porque a sina deste país é a descida*: nessa frase lapidar, explicita-se uma visão sombria do futuro da nação brasileira oposto a um certo clima ufanista que pairava no país. Somos tentados a lembrar aqui a distinção apontada por Antônio Cândido entre consciência amena de atraso, própria das três primeiras décadas do século XX e a consciência “catastrófica” de atraso de 1930 em diante. No primeiro caso, apesar dos inúmeros problemas, éramos um país novo e com grandes perspectivas. No segundo, predominava a noção de país subdesenvolvido.<sup>70</sup> O ponto de vista lobateano exposto nessa missiva situa-o mais próximo dessa segunda noção.

É nessa Academia, símbolo máximo do apego de nossa intelectualidade à França, que Rui Barbosa saudou Anatole France em 17 de maio de 1909 com

<sup>68</sup> Apud *Urupês*. São Paulo, Brasiliense. 1997. p.15

<sup>69</sup> A opinião de Lobato sobre a Academia confirma-se já em 1916 com o ingresso de Aaulfo de Paiva: *O sucesso de Aaulfo aponta diretamente para um aspecto crucial da sociedade de elite durante o período em questão. Ele foi presidente da Academia “sem jamais ter escrito um livro” [...] Needell.J. op.cit. p.127*

eloqüente discurso. A visita ao Rio e São Paulo fazia parte do roteiro da viagem do autor à América do Sul que englobava também a Argentina e o Uruguai.

Esse fato é comentado por Lobato em carta datada de 27.06.1909 :

.../leu o discurso do Ruy saudando o Anatole France? Este o classificou de mais uma bela página acrescentada à literatura francesa- e não disse por amabilidade porque é mesmo. Ruy é positivamente grande como o mar.

Para a nossa vida literária, foi grande acontecimento pois France era o autor estrangeiro mais lido após Eça de Queirós e Emile Zola.

A vinda do autor de *Sylvestre Bonnard* oferece-nos uma idéia do abismo entre a nação "bajuladora" , insegura e o país das luzes. Na postura em relação a France, notamos certa ingenuidade dos brasileiros. Saudávamos um autor que nos menosprezava a julgar pelo relato de seu secretário Jacques Brousson em *Itinéraire de Paris à Buenos Aires* no qual revela os maldosos comentários do escritor francês sobre a intelectualidade brasileira. France e sua delegação foram recebidos pelo almirante Jaceguay , além de Coelho Neto, Felinto de Almeida, Rodrigo Octavio e Medeiros e Albuquerque. Empregando nomes fictícios, assim relata Brousson, provavelmente referindo-se a Coelho Neto:

La présentation continue:

- Notre romancier national: Vicente Palambo. Pâmoison. Étreinte.
- -Ah! Monsieur! Je puis donc enfin serrer dans mes bras le Balzac du Brésil!
- A moi, en *aparté*: : "Dirait-on pas un macaque tombé d 'un cocotier, un jour d 'orage?"<sup>71</sup>

Aliás, a atitude subalterna e admirativa de brasileiros em relação ao estrangeiro já se verificava no século XIX. Para ficarmos apenas com um exemplo, numa coluna intitulada "Dumas Filho e o Dr. Valentim de Magalhães" assinada por Rizzo na primeira página do Correio Paulistano de 12/01/1896, conhecemos o diálogo entre o escritor brasileiro e seu ídolo:

Acreditai, mestre, disse o dr. Valentim, as vossas obras são conhecidíssimas no meu país. Os vossos dramas tem sido ali infinitamente representados.  
- E disso ainda não vi nem um vintém! Observou de um só jeito, o grande mestre.

Exemplos como o de France e Dumas confirmam a diferença abissal entre os dois mundos. De um lado, um país irradiador e exportador de idéias, berço de

<sup>70</sup> Opus cit. p. 142

<sup>71</sup> Brousson, Jean- Jacques *Itinéraire de Paris a Buenos-Ayres*. Paris, 1927, p. 194

muitos dos melhores pensadores e artistas do ocidente. De outro, uma nação, buscando reconhecimento dos grandes através da assimilação ostensiva de um modelo.

De fato, a classe dominante da capital brasileira já mergulhara num processo de afrancesamento intenso desde a chegada da família real em 1808, na virada do século, tal importação da cultura francesa recrudescera. A frase "O Rio civiliza-se" era a divisa do prefeito Pereira Passos. Inspirando-se nas reformas de Paris planejadas por Haussmann, fez enormes investimentos na urbanização da capital carioca. A elite carioca reproduzia as formas mais características da França como o convívio da alta sociedade em salões organizados por seus mais ilustres representantes como Pereira Passos, Rui Barbosa, Paulo de Frontin e Antônio Francisco de Azeredo, para citar apenas alguns nomes. Esses homens, bem sucedidos na política ou no comércio, convidavam grã-finos além de intelectuais e diplomatas para freqüentarem suas mansões em Laranjeiras, Botafogo ou Flamengo. Nessas reuniões, a elegância no trajar era tão importante quanto saber comentar o último *feuilleton* em voga em Paris.<sup>72</sup>

É necessário frisar que nossa elite possuía também um conhecimento da alta cultura francesa, haja vista a bibliografia recomendada aos alunos do colégio Pedro II<sup>73</sup>. Mas interessava-lhe sobretudo o verniz, o *savoir-vivre*. A etiqueta inspirada na aristocracia européia era tão importante que havia no jornal *Gazeta de Notícias* uma coluna especializada no assunto. Tratava-se de o "Binóculo" assinada por Figueiredo Pimentel. Assim, os novos ricos, que ainda não haviam tido a ocasião de viajar para o velho continente como as famílias mais tradicionais, podiam ficar a par da moda franco-inglesa.

Embora a *belle époque* no Brasil seja mais notória no Rio de Janeiro, São Paulo não fugiu à regra quanto ao afrancesamento da classe dominante. A partir do final do século XIX, o café transformou a atrasada província paulistana. Em carta datada de 10.07.1908, ao falar de alguns homens elegantes que freqüentavam o Largo do Rosário, Lobato afirma:

Que nada faz aos espíritos pequeninhos uma viagem pelo Velho Mundo! Nada vêem do que há lá de excelente- nem os rumos da arte, nem o estuar da ciência, nem a sororóca da Ordem em vias de desabamento. Há sempre uma ordem condenada a naufragar, porque ha sempre uma Nova Ordem Que Vem Vindo. Nada disso eles pescam-

<sup>72</sup> A esse respeito, ver "O salão e o surgimento da alta sociedade" op.cit.

<sup>73</sup> Idem p. 78

mas trazem notícias do hotel X, "o unico onde se come em Paris"- e do alfaiate Z, "o unico que sabe fazer uma gola"- e da Polaire, a única uma porção de coisas- tudo dum dernier cri já do tempo do Pitecantropo Erecto.

Procurávamos a todo preço identificar-nos com a civilização da "grande irmã latina" a ponto de colocarmos nomes franceses em livrarias, cabarets e cafés. Em carta datada de 18.01.1907, ao falar de algumas cidades do interior paulista, Lobato afirma:

Em Ribeirão dizem que há 800 "mulheres da vida", e todas "estrangeiras e caras". Ninguém "ama" ali à nacional. O Moulin Rouge funciona há 12 anos e importa champanha e francesas diretamente.

Vale lembrar aqui o conto *Brasília* (1921) de Mário de Andrade. O narrador personagem é um francês que chega ao Rio de Janeiro ávido de conhecer de perto a cultura brasileira e aprender o português. Decepção-se, porém :

Mas em plena capital do Brasil eu me via na impossibilidade de aprender o idioma da terra. Todos, todos respondiam-me em francês! No hotel como na embaixada, nos cafés e nos salões bastava eu chegar numa roda o francês tornava-se geral.<sup>74</sup>

Mais do que ser permeáveis às modas estrangeiras, éramos admiradores irrestritos de tudo que viesse da França. Brito Broca, estudioso desse período, afirma que ser moderno equivalia a "suspirar por Paris" e subestimar, senão ignorar, o Brasil.<sup>75</sup>

Como na Europa de maneira geral, e na França em particular, era corrente em nossa elite a idéia segundo a qual a verdadeira civilização encontrava-se no velho continente, o mundo existente abaixo dos trópicos seria formado por seres inferiores.<sup>76</sup>

Ora, podemos imaginar as conseqüências de tal ideologia num país recém-saído da escravatura, onde uma forte tradição africana consolidava-se nas camadas sociais desfavorecidas. Esta parte significativa da sociedade era desprezada pois representava o atraso. O brasileiro culto negava, então, as próprias raízes a fim de distanciar-se do subdesenvolvimento:

o alto mundo se caracterizava pela identificação com a Metrópole em um contexto neocolonial.<sup>77</sup>

<sup>74</sup> Andrade, Mário *Obra Imatura*: Belo Horizonte. Itatiaia, 1980, p.115

<sup>75</sup> Neechil Op. cit. p.92

<sup>76</sup> ibid. p 84.

<sup>77</sup> Broca, Brito Op. cit. p.157

No campo da vida cultural, o ícone desse período foi um refinado jornalista:

Se Bilac e Coelho Neto estavam entre as celebridades culturais consagradas da época, seus "mestres", [ João] Paulo [ Alberto Coelho] Barreto (1881-1921) era seu *maître de plaisir* gordo e glutão.<sup>78</sup>

Paulo Barreto reivindicou a influência da figura excêntrica e provocadora de Jean Lorrain assim como seu gosto pelo sórdido e monstruoso. Inspirando-se no escritor francês, adotou o pseudônimo "João do Rio" e voltou seu olhar para o aspecto popular inaugurando entre nós o caminho para as reportagens. Em 1908 publica *A Alma Encantadora das Ruas* na qual mostra sua paixão tanto pelo espaço popular ( o botequim) , quanto pelo espaço do dândi ( a confeitaria). Tudo indica que Lobato gostara dessa fase de repórter, quando João do Rio interessava-se pelas histórias da periferia carioca ( chega a indicar a Rangel o livro *Religiões do Rio* ).

Mais tarde mudará de opinião pois, o jornalista , ao obter notoriedade junto à elite, passou a focar a moda e as fofocas dos salões cariocas. De fato, em 1910 é eleito para a Academia Brasileira de Letras, o que lhe serviu de passaporte para o *high life* do Rio de Janeiro, mais do que nunca adere à moda francesa. Daí o comentário de Lobato a seu respeito em carta de 30.01.1915:

Eu já li e gostei do João do Rio, hoje parece-me tolo, plaquet chocalhante, maracá, cuia com pedrinhas dentro. Insustancial. Usa umas elegâncias de rastacuero. Tem uns barões de Belfort que ele acha mais elegantes que os barões do Pílão Arcado ou um barão do Jambeiro da minha terra que não dava jambos. Não há mulheres em suas histórias, há madames- coisa muito parecida com madamas.

A expressão "plaquet" traduz a falta de naturalidade de João do Rio, enquanto "rastacuero" , de origem etimológica francesa , corresponde em português ao que chamaríamos hoje o "novo-rico" . Em francês *rastaquouère* designa, segundo o *Petit Robert* : (1880-1886; esp. d'Amérique *rastracuero* "traîne-cuir", désignant des parvenus). *Fam.*: Étranger aux allures voyantes, affichant une richesse suspecte.

Lobato empregou esse vocábulo várias vezes em suas crônicas para designar os afrancesados. Na passagem acima, ataca o pedantismo de João do Rio. Um "rastacuero" não tem a fineza e a elegância de um homem bem-nascido. Vale lembrar como o dândi carioca ostentava muita pose aristocrática com suas camisas

<sup>78</sup> Ibid. 241

de seda, seu terno bem cortado, sua gravata fina, seu chapéu coco e suas atitudes afetadas.

Irritava Lobato que um escritor com tais artifícios pudesse obter tanto sucesso. Em carta a Lima Barreto de 28.12.1918, revela:

O meu livro de contos...Cá entre nós: não sou literato, nem quero ser, porque o João do Rio o é.<sup>79</sup>

Lima Barreto responde em 4.01.1919,

Muito obrigado pelas referências aos meus broquéis e embora João do Rio se diga literato, eu me honro muito com o título e dediquei toda a minha vida para merecê-lo. Por falar em semelhante paquiderme...Eu tenho notícias de que ele já não se tem na conta de homem de letras, senão para arranjar propinas com ministros e presidentes.<sup>80</sup>

João do Rio foi o divulgador de Oscar Wilde no Brasil, provavelmente o primeiro a escrever a seu respeito.<sup>81</sup> Mas Monteiro Lobato chega a duvidar da existência do autor de *Salomé* como afirma em carta de 1915:

E descobriu um homem inglês de nome Oscar Wilde que ninguém sabia quem era, e eu acho que é mentira dele. *Dorian Gray!* Potoca (...) é uma pura mistificação do João do Rio.

A linguagem pomposa e os estrangeirismos caros ao repórter carioca não passariam despercebidos; ainda na mesma carta lemos:

Outra novidade dele foi o lançamento do adjetivo "inconcebível" e do "up to date" em vez de "na moda".

De fato, o emprego excessivo de expressões estrangeiras e as frases floreadas do autor de *Cinematógrafo* dificilmente agradariam Monteiro Lobato, inimigo número um dos adjetivos e cultor do texto enxuto. Contudo, devemos lembrar que esse ousado repórter revolucionou a imprensa da época com seu estilo sensacionalista. Além disso, foi um cronista curioso e arguto, para quem todos os aspectos da vida carioca interessavam, dos salões às favelas, dos acadêmicos aos trabalhadores braçais, enfim, dos donos do poder aos marginais. Lobato ressalta em sua correspondência com Rangel, apenas a faceta de João do Rio voltada para a rua do Ouvidor.

<sup>79</sup> Lima Barreto *Correspondência*. São Paulo, Brasiliense, 1956 tomo II, p.55

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 56

<sup>81</sup> Broca, Brito op. Cit. 109

## Reação à presença nefasta da França

A produção literária em nosso país entre a virada do século e a Semana de Arte Moderna não se resumiu ao estilo *belle époque* de João do Rio, Elísio de Carvalho e aos consagrados Coelho Neto e Olavo Bilac, os dois últimos considerados os corifeus da literatura oficial. Euclides da Cunha, Graça Aranha e Lima Barreto prepararam, cada um à sua moda, o caminho para os modernistas. Quanto a Machado de Assis, situa-se numa posição à parte, ou como diria Lobato:

É grande, é imenso, o Machado. É o pico solitário das nossas letras. Os demais nem lhe dão pela cintura. (3.06.1915)

Na verdade, esses nomes representavam exceções. A julgar pelas missivas de Lobato a Rangel e pelos testemunhos de seus contemporâneos, as publicações não eram muito alvissareiras.

Ao refletir sobre a produção literária de 1903 a 1905, José Veríssimo lamenta que os poucos livros publicados no Brasil sejam ignorados pelas gerações seguintes, e nessa ignorância os escritores julgam estar sempre inovando. O crítico paraense comenta sobre o eterno "recomeçar" da nossa literatura:

Se algum sentimento de continuidade e solidariedade tem, é com a literatura francesa, que arremeda, com freqüência, desajeitadamente. /.../ Instintivamente, quando lemos um nosso livro de imaginação, acode-nos procurar algum escritor estrangeiro, quero dizer francês, o termo de comparação para ele, o confronto antonomástico, sem o qual já quase não podemos apreciar um escritor pátrio.<sup>82</sup>

Algumas passagens de *A Barca de Gleyre* ilustram de forma cabal a afirmação de Veríssimo. Embora Lobato fosse um crítico contumaz da presença gálica em nossa literatura, seu cânone continua francês. Por exemplo, em 07.12.1907, reafirma sua crença no futuro de Rangel:

Maravilhosamente apanha você a vida de província e poderá, se não parar no caminho, tornar-se o Balzac da vida mineira.

Em 16.06.1904, elogia um dos contos do amigo:

Eu pus o *De S. Paulo ao Guarujá* ao lado das excursões de Maupassant- ao lado direito!

<sup>82</sup> Veríssimo, José *Estudos de literatura brasileira*: São Paulo, Edusp, 1997, v.6, p.110



Em 3.01.1908, faz a seguinte comparação:

Nunca acredite nas coisas que o papel recebe quando é uma atitude que empunha a pena. Nogueira se julga um Gilles de Rais, um marquês de Sade- mas é tão inocente como baía de goma.

6.07.1909:

Se até aqui não produzi um só conto que mereça tal nome, isso demonstra minha inaptidão para esse gênero literário. O único livro de que me acho capaz é uma espécie de *Journal* de Goncourt.

Até quando projeta algo novo em nossas letras, seu parâmetro continua sendo a França. Em carta de 10.12.1908, Lobato faz uma sugestão ao romance ***Bem Casados*** :

Duvido muito da minha colaboração. Ando ôco demais. Temos de discutir o entrecho. Com os valentões poderás fazer um livro profundamente nacional- como o *Cyrano* o é para a França.

Vejamos como Edgar Cavalheiro retrata a visão de Lobato sobre a literatura nos dois anos que antecederam a publicação de *Urupês*:

"O dilettantismo, o amadorismo, constituíam um alarmante sintoma de esgotamento, de fim de época", observa Lúcia Miguel Pereira, acrescentando que os livros aparecidos versavam sobre coisas do Brasil, "mas o seu espírito era cosmopolita, daquele cosmopolitismo esterilizante que está para o universalismo, esse sim, fecundo, como a máscara para o rosto". Monteiro Lobato percebera bem o fenômeno, e quando se batia pelo abandono do servilismo então predominante, quando apregoava a necessidade de nos voltarmos para as nossas coisas com os "olhos de ver", é porque já se fartara em examinar as brochuras que sobre a falsa realidade brasileira nossos escritores vinham publicando.

Gilberto Freyre resume o estado de espírito dos intelectuais da época, dizendo que embora se fizessem muitas declamações sobre o Brasil, havia quase um ostensivo ou implícito desinteresse pela nossa realidade, e que, embora residindo no Brasil, a maioria desses intelectuais quase não pertencia ao Brasil, "ligados mentalmente como se achavam, à Europa, particularmente à França, como coloniais, como suberoupeus, subfranceses, subingleses, subalemães."<sup>83</sup>

As críticas do escritor paulista iam no mesmo sentido de Lúcia Miguel Pereira e Gilberto Freyre; o intelectual brasileiro pretendia falar de sua terra, mas a sua visão era ofuscada pelo paradigma francês. Já vimos as causas dessa imitação. Era a forma de sermos reconhecidos como modernos. Mas o efeito seria justamente o oposto. Para um dos estudiosos do período:

---

<sup>83</sup> Op. cit p.161

No Rio "civilizado" triunfou a antiga predisposição colonial para a assimilação de aspectos, tecnologias e valores europeus, e as contradições e pressupostos implícitos na *belle époque* carioca se concretizaram.<sup>84</sup>

Lembramos ainda um filão da literatura francesa que desagradava Lobato. Em várias cartas a Rangel, refere-se a um tipo de obra voltada ao adultério e ao sucesso da mesma entre nós. Em carta de 31.08.1907, lemos:

Dum livro francês sai-se como dum salão galante onde todos fazem filosofia amável e se chocam adultérios.

Em 2.12.1908, desabafa:

E tenho lido exclusivamente em inglês. O francês anda a me engulhar todas as tripas. Como cansa aquela eterna historinha dum homem que pegou a mulher do outro- como se a vida fosse só, só, só isso!

Em 1.03.1909, ao dar notícias dos amigos do "cenáculo", escreve:

O Pinheiro é o menos brilhante, porém o mais capaz de todos. Realiza. É sincero, não põe acima de tudo o Remoque, a Perfídia, a Trepação, o *Bon Mot* à moda dos franceses

Em carta datada de 27.06.1909, ao escrever a Rangel como seria o livro que ambos planejavam escrever em conjunto, ressalva:

E nada de amorécós e adulteriosinhos de Paris. Isso já fede.

O tema do adultério é recorrente ao longo de todo o século XIX francês e mesmo em séculos anteriores. Achamos pouco provável que Lobato critique de forma tão ligeira obras como *Le Rouge et le Noir*, *Madame Bovary* e *Le Lys dans la vallée*. Talvez refira-se a Paul Bourget, Marcel Prévost e Jorge Ohnet<sup>85</sup>, autores que abordaram temas mundanos. Em carta de 15.03.1906, lemos:

Enjoei-me do francês. Quanto ao Bourget, minha opinião é que vendas os 18 volumes a algum fogueteiro. Não há ar nessa literatura francesa. E lembra-te, menino, que a arte é longa e a vida breve. Como perder tempo com bobagens? Ler é coisa penosa; temos de mastigar, ensalivar e engulir- e que grande tolice comer palha! Alimentamo-nos dos Sumos- os Balzacs, os Shakespeares, os Nietzsches, os Bains, os Kiplings, os Stuart-Mills, Theuriets, Ohnets, isso é palha. Bourget tem *Mensonges*. Fique aí. Dezoito volumes de Bourget! Como te foi cair nas unhas tamanha papelada?

Paul Bourget, (1852-1935), iniciou-se nas letras escrevendo versos, em seguida dedicou-se à crítica com o célebre *Essais de psychologie contemporaine*

<sup>84</sup> Needell op. cit. 73

<sup>85</sup> Segundo Needell, esse três autores estão em voga em 1900, ibid. p.231

(1883). Considerado como o mestre do romance psicológico, publicou uma série de obras na qual analisava as crises de consciência de seus personagens. No romance *Mensonges*, citado por Lobato, há "retratos" da vida mundana. Quanto a George Ohnet (1848-1918), celebrizou-se publicando seus romances em jornais e revistas como *Le Figaro*, *L'illustration*, *La Revue des Deux Mondes*. Considerado escritor menor, era familiar ao público brasileiro pois suas histórias foram traduzidas e publicadas no *Correio Paulistano*.<sup>86</sup> Não poderia situar-se na mesma plana que um Balzac ou um Shakespeare.

De Marcel Prévost (1862-1941), autor anti-naturalista, citamos *La confession d'un amant*, (1891), *L'Automne d'une femme* (1893) e *Les Demi-Vierges* (1894).

Lobato era familiarizado com a obra de Prévost pois em 22.09.1907, indica:

Dos autores que venho lendo e acho que posso recomendar, tenho como o mais paradoxalmente fino o requintadíssimo Marcel Prévost, nas *Lettres de Femmes* (3 vols.), *Lettres à Françoise*, *Jardin Secret*, etc.

*Lettres de femmes* (1892), *Jardin Secret* (1897) situam-se entre as obras na qual Prévost investiga a alma feminina. Enquanto *Lettres à Françoise* (1902) apresenta um sistema burguês de educação moderna. Entre o final do século XIX e início do XX, Marcel Prévost foi muito apreciado por um público feminino.

Em carta de 12.01.1910, lemos:

Não me mande, pois, o teatro francês que te delicia; muito tempo hei perdido com esses pechisbeques- cocadas que atendem ao paladar mas empecem a alma. Tenho deles em Taubaté um metro de estante, e acodem-me os nomes de Robert de Flers e Caillavet, o seu irmão siamês; e Tristan Bernard o Barbinegro, espirituosíssimo e safadíssimo; e Maurice Donnay, todo sutilezas de bordel e salão; e Alfred Capus, consolador dos que tudo esperam da Sorte; e Rothschild, e Paul Hervieu, e Lavedan, e Henry Cain, e o Octave Mirbeau do Nogueira, e Henri Bataille, e o traumatizante Bernstein, e Dario Nicodemi, o amante da faisandée Réjane; e Porto-Riche, e Tarride, e o Edmond Rostand do Ricardo...Acho que em França há mais teatrólogos do que espectadores.

Outro autor dramático citado é o parisiense Léon Gustave Henry Bernstein (1876-1953). Suas peças tratam em geral das paixões carnis da alta burguesia e dos bastidores da política. *Le Bercail* data de 1904 e *La Rafale* de 1905. Em 22.09.1907:

Henri Bernstein é um Shakespeare *up to date*. *La Rafale*, *Le Bercail*. *Tout coup de foudres*. (22.09.1907)

<sup>86</sup> Em "suplício moderno" de *Urupês*, Lobato cita-o: p.75

Não podemos esquecer também das novelas folhetinescas que eram traduzidas do francês para o Correio Paulistano, A Gazeta de Notícias e outros periódicos. Além disso, nos anos dez, Afrânio Peixoto e João do Rio escreveram sobre a traição feminina para deleite de nossas leitoras.<sup>87</sup>

Nesses casos, a influência francesa concorre para privilegiar o mundo urbano e a vida mundana, ao passo que Monteiro Lobato preocupa-se cada vez mais com o interior. Desde o início da correspondência com Rangel, já manifestava seu interesse em explorar literariamente o mundo rural e selvagem.

Ao comentar a respeito do conto *Bocaforta* em carta de 23.10.1909, expõe uma idéia que há muito o motivava:

Pintar a vida dele na mata. Suas relações com a mata. Sua simbiose com a mata, mental e física. Amizade e antipatia por certas árvores (há mil coisas a desenvolver aqui). Algo daquele Mowgli do Kipling. Ensejo de pintar a natureza florestal com cores novas e processos novos- em que pese ao Albat. Chateaubriandizar, mas com ciência, com biologia, com botânica. A floresta deste país de florestas que é o Brasil *nunca* foi pintada, nem interpretada! Não temos nada *d'après nature* em matéria de mata. Tudo é imaginado e tratado com receitas, com frases feitas- e sem ciência nenhuma.

Há uma possível alusão a José de Alencar. Muitos anos depois, em seu livro *No mundo da Lua*, refere-se às poucas espécies de plantas e pássaros que desfilam nas obras do autor de *Iracema*. Trata-se de uma observação redutora e equivocada. Além disso, baseia-se na leitura dos romances indianistas somente, ao que tudo indica, únicas obras do escritor cearense lidas por Lobato. Assim deduzimos por seus comentários em carta de 17.03.1916, em que afirma:

Não conheço *As Minas de Prata* do velho Alencar, mas juro que também lá ele falsifica o homem- embelezando-o. Os índios de Alencar no *Guarani* são pescados na *Ilíada* de Homero.

Lobato visaria também autores já do século XX que escreviam sobre o homem do interior maquiando a verdade aos moldes de um romantismo anacrônico. Em 1911, ao tornar-se fazendeiro, a idéia de criar uma obra desvinculada de qualquer herança estrangeira amadurece. O tema viria da experiência com o caipira. Em 7.02.1912, lemos:

Já te expus a minha teoria do caboclo, como piolho da terra, o *Porrigo* decalvans das terras virgens? Ando a pensar em coisas com base nessa teoria, um livro profundamente nacional, sem laivos nem sequer remotos de qualquer influência européia.

<sup>87</sup> Needell Op.cit. 164

A expressão *piolho da terra* por si só revela o objetivo de desmitificar o caboclo. Em carta de 20.10.1914, explica melhor seu projeto:

Quantos elementos cá na roça encontro para uma arte noval! Quantos filões! E muito naturalmente eu gesto coisas, ou deixo que se gestem dentro de mim num processo inconsciente, que é o melhor: gesto uma obra literária, Rangel, que, realizada, será algo *nuevo* neste país vítima duma 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. Não sei como vai ser a obra. Talvez romance. Talvez uma série de contos e coisas com uma idéia central. Nessa obra aparecerá o caboclo como *piolho da terra*, tão espontâneo, tão bem adaptado como nas galinhas o *piolho-de-galinha*, ou como no pombo o *piolho-de-pombo*, ou como em besouro o *piolho-de-besouro*-espécies incapazes de viver em outros meios.(...)

Contar a obra de pilhagem e depredação do caboclo. A caça nativa que ele destrói, as velhas árvores que ele derruba, as extensões de matas lindas que ele reduz a carvão (...)

Como vê, não é fantasia nem carocha. É uma coisa que está aí e ninguém vê por causa do tal prisma. Rangel, é preciso matar o caboclo que evoluiu dos índios de Alencar e veio até Coelho Neto- e que até o Ricardo romantizou tão lindo:  
*Cisma o caboclo à porta da cabana...*

Eu vou mostrar o que ele cisma. A nossa literatura é fabricada nas cidades por sujeitos que não penetram nos campos de medo dos carrapatos. E se por acaso um deles se atreve e faz uma "entrada", a novidade do cenário embota-lhe a visão, atrapalha-o, e ele, por comodidade, entra a ver o velho caboclo romântico, já cristalizado- e até vê caipirinhas cor de jambo, como o Fagundes Varela O meio de curar esses homens de letras é retificar-lhes a visão. Como? Dando a cada um, ao Coelho, à Júlia Lopes, uma fazenda na serra para que a administrem. Se eu não houvesse virado fazendeiro e visto como é realmente a coisa, o mais certo era estar lá na cidade a perpetuar a visão erradíssima do nosso homem rural. O romantismo indianista foi todo ele uma tremenda mentira; e morto o indianismo, os nossos escritores o que fizeram foi mudar a ostra. Conservaram a casca...Em vez de índio, caboclo...

Aqui, Lobato demonstra uma compreensão equivocada do indianismo de Alencar ao afirmar que este *desnatura a realidade*. O autor de *Iracema* cria seu mundo ideal, sua própria "realidade" artística. Exaltar os valores morais do índio também era uma forma de contrapor-se aos interesses da burguesia citadina. Se lermos as obras indianistas como inverossímeis, deixamos de fruir a beleza do texto.<sup>88</sup> Além disso, tratar o *romantismo indianista* como *tremenda mentira* chega a desaboná-lo como crítico ao confundir história e literatura, arte e ciência. Afinal, a decantada idealização da mulher, do índio ou do nobre cavaleiro medieval (no caso europeu) foram características de um certo Romantismo, Lobato "esquece" o papel da criação, do "fingimento" do artista. Segundo Antônio Cândido, aliás, embora o

<sup>88</sup> v. "Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar" in Bosi, Alfredo *A dialética da colonização*, S. Paulo, Companhia das letras, 1998.

indianismo fosse uma importação francesa, contribuiu para *afirmar nossa personalidade nacional*.<sup>89</sup>

Apesar da leitura superficial da obra de Alencar, a passagem acima esclarece a posição de nosso autor. Ficam claro quais são os dois obstáculos, segundo ele, que inibem a realização de uma obra genuinamente nacional: o *maldito prisma* e o *macaqueamento do francês*

Cumpre-nos, porém, compreender a posição de Lobato no contexto de seu grande projeto nacionalista. Trata-se de um homem pertencente à elite social e intelectual do Brasil em 1914, época na qual a presença francesa vicejava.

As duas primeiras décadas do século XX representaram um período de transição no qual se convivia com contrastes gritantes. O desenvolvimento acelerado das cidades, os ecos da Primeira Guerra Mundial, o aparecimento da classe operária organizada, as primeiras greves. Ora, nesse panorama, uma arte voltada para o caboclo sonhando com uma moreninha cor de jambo parecia-lhe deslocada e falsa. Não é por acaso que Monteiro Lobato foi apontado como sucessor de Euclides da Cunha, cujo monumental estudo sobre o jagunço e sua adaptação com a terra marcou de forma profunda o autor de *Urupês*. Em Euclides, o idílio, o amor, o heroísmo cedem espaço ao fanatismo, ao ódio, à violência e à covardia.

Assim, o *maldito prisma* de certos escritores seria um corolário do *macaqueamento do francês*. Nós não nos relacionávamos com a cultura francesa de forma crítica, todas as idéias eram bem-vindas. Não havia por parte de Júlio Ribeiro, Aluísio Azevedo (segundo o ponto de vista de Lobato, Veríssimo, Romero e Grieco) uma assimilação original e criativa da cultura do "outro". Em 1928, Oswald de Andrade criaria o manifesto antropófago no qual preconizava a "deglutinação" das contribuições estrangeiras. Na verdade, Oswald verbalizou uma idéia já latente nos críticos do final do século XIX e início do XX, inclusive em Monteiro Lobato.

---

<sup>89</sup> Antônio Cândido *O francês instrumental: a experiência da Universidade de São Paulo*: São Paulo. Hemus. 1977, p.16

### III Lobato, um "crítico" da literatura

*E se a ilusão me não transtorna o senso crítico, creio que estou com a verdade. Que verdade? A deduzida dos melhores capítulos das melhores obras dos melhores autores. Por que melhores autores? Porque mais intensa e duradouramente lidos.*

10.05.1917

#### O magister do Cenáculo

A posição de Lobato no cenário nacional nas duas primeiras décadas do século XX suscitou polémicas. A maioria dos críticos tende situá-lo entre os escritores regionalistas, na melhor das hipóteses, dotado de uma visada mais crítica do meio rural.

Nos últimos anos, uma tentativa de esclarecer o período de nossa história literária cognominado pré-modernismo levou alguns pesquisadores a debruçar-se sobre a relação de Monteiro Lobato com os inovadores de 22.

Nessa perspectiva, Landers Bonafini Vasda defendeu sua tese de doutoramento, sob a orientação de Wilson Martins, com o estudo "De Jeca a Macunaíma: Monteiro Lobato e o Modernismo". Vasda examina com minúcia os mais polémicos artigos da imprensa nos anos dez, além de outros textos de Lobato publicados posteriormente em *Idéias de Jeca Tatu*. Sustenta o ponto de vista de que tais artigos caracterizam-se como manifestos modernistas. "Urupês", por exemplo, seria um dos primeiros documentos contra o passadismo romântico e antecipa-se à ideologia contra a arte academizante europeia, segundo Vasda:

A atitude modernista dos jovens de 22 ou o anticolonialismo intelectual lobateano, iniciado quando ainda estudante de Direito, são as duas faces - aparentemente distintas - da mesma moeda. Em Monteiro Lobato está, poderíamos dizer, a gênese de uma revolução cujo programa, caracteristicamente modernista, despoja o artificialismo da cultura europeia para dar começo à reconstrução a partir do reconhecimento e apreciação dos valores nativos (...).

O que vamos presenciar mais tarde, por exemplo, na programação dos discursos de abertura da Semana e subseqüentemente na teorização dos manifestos

modernistas que iriam propor as plataformas vanguardistas brasileiras, é quase uma reformulação do pensamento antieuropeísta ou pró-nacionalista do nosso autor, antecedentes a 1922. Por que razão continuam acreditando no seu "anti-modernismo"?<sup>90</sup>

Ao longo de sua tese, estabelece um paralelo entre Macunaíma e Jeca Tatu:

O equivalente de "não paga a pena" do Jeca está no "ai que preguiça" do Macunaíma, uma filosofia que nos dois casos se reduz à indolência e à apatia.<sup>91</sup>

O trabalho da pesquisadora, extremamente documentado e enriquecido com vasta indicação bibliográfica sobre o período estudado, resente-se de uma postura parcial *a priori*. Em suas análises, algumas vezes incorre no erro de apontar as questões pessoais como mola propulsora das divergências entre Lobato e os modernistas. O primeiro, enquanto figura de proa e autor de enorme sucesso, seria alvo de inveja da nova geração. A autora defende as idéias lobateanas sem problematizá-las e transforma a combativa figura de Monteiro Lobato (e seu humor corrosivo) em vítima de calúnia e ingratidão por parte dos "jovens rebeldes", o que representa um mau tributo ao autor.

Apesar da posição defensiva de Vasda Landers, seu trabalho tem o mérito de reconhecer que a contribuição de Lobato para a modernização da nossa literatura e seu papel na cena brasileira ainda carecem de abordagens menos tendenciosas e mais comprometidas com a história cultural e literária.

Nesse sentido, Tadeu Chiarelli traz nova luz à questão. Em sua dissertação de mestrado, *Um Jeca nos vernissages*, estudou a atuação de Lobato como crítico de artes plásticas entre os anos de 1915 e 1919.

Segundo o pesquisador, a contribuição de Monteiro Lobato não foi reconhecida nos anos seguintes, em vista do processo de desautorização feito pelos futuros modernistas, após o episódio de 1917, envolvendo o nome da pintora Anita Malfati. Foi acusado de ser responsável pelo recuo da artista em relação à modernidade. Na verdade, porém, Malfati já mostrava uma recuperação

<sup>90</sup> Vasda, Landers Bonafini *De Jeca a Macunaíma: Monteiro Lobato e o Modernismo*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1988. pp.112/113.

<sup>91</sup> *Ibid.* p.49



progressiva de alguns valores tradicionais da pintura. Não se tratava de uma atitude isolada, pois desde o início da Primeira Guerra Mundial, muitos artistas internacionais distanciaram-se dos ideais das vanguardas num processo mais tarde batizado de "Retorno à Ordem". Ora, reconhecer essa mudança de propostas em nossa primeira artista moderna não convinha para a construção da chamada "história ideal do modernismo".

Ainda segundo Chiarelli, atribuir a responsabilidade a Lobato, acusá-lo de algoz da pintura e desautorizá-lo como crítico fora a saída encontrada por Mário de Andrade e Menotti del Pichia num primeiro momento e, posteriormente, por Sérgio Milliet e Mário da Silva Brito.

Chiarelli esclarece as teses lobateanas do período por meio de uma análise minuciosa de várias críticas publicadas em O Estado de São Paulo e na Revista do Brasil e conclui que o futuro autor de *Urupês* era na arte paulistana um dos críticos mais competentes. A preocupação em valorizar o homem do campo e as nossas origens estava na base de seus comentários e era coerente com a posição que defendia de regeneração nacional.

A pesquisa de Tadeu Chiarelli, muito recente, não é ainda largamente conhecida do nosso meio universitário. A opinião predominante sobre Monteiro Lobato e a Semana de Arte Moderna continua sendo a veiculada pelos modernistas. O único "mérito" do autor de "Paranóia ou mistificação?" fora o de reunir vários nomes em torno de um ideal comum. Mesmo vinte anos após a Semana, na célebre conferência "O movimento modernista" de 1942, Mário de Andrade afirmou:

O artigo "contra" do pintor Monteiro Lobato, embora fosse um chorilho de tolices, sacudiu uma população, modificou uma vida.<sup>92</sup>

Mário parece aderir aqui à idéia de "pintor ressentido" que se cristalizou em preconceito. Mas devemos levar em conta que nesse ano *A Barca de Gleyre* continuava inédita. A leitura dessa obra talvez permitisse a Mário rever sua posição.

<sup>92</sup> "O Movimento Modernista" in *Mário de Andrade Hoje* Berriel. Carlos Eduardo (org.), São Paulo, editora Ensaio, 1990 pp. 15-39

Em suas cartas a Rangel, Lobato não faz nenhuma referência à Semana. No entanto, um comentário de 7.04.1924, indica sua aposta no grupo renovador:

Entreguei a Revista ao Paulo Prado e Sérgio Milliet e não mexo mais naquilo. Eles são modernistas e vão ultramodernizá-la. Vejamos o que sai- e se não houver baixa no câmbio das assinaturas, o modernismo está aprovado.

Não devemos ler essa passagem como representativa somente da visão empresarial. Lobato era realista, sabia que para a Revista do Brasil ser bem sucedida, precisava ser também acessível a um maior número de leitores, implicando isso uma inevitável queda no nível. Já em 20.02.1919, ao contar a Rangel o aumento das vendas, confessa:

A Revista começou a prosperar depois que se desliteralizou, isto é, que se afastaram os homens de letras que a dirigiam. Agora já não há cabeças na redação; há bundas. Somos cozinheiros. Todo mundo lê lá fora a Revista; aqui dentro quem a lê vai para o olho da rua. Seria perder tempo e paralizar a prosperidade da casa.

Entendemos melhor o ponto de vista de nosso autor, quando pensamos na sua recusa em aceitar ( e não de compreender) as vanguardas européias como o Cubismo, Futurismo, Expressionismo e Dadaísmo por representarem estéticas "bárbaras", no sentido de estrangeiras. Além disso, a Semana foi um movimento elitista, patrocinado por Paulo Prado, fato por si só capaz de afastar Lobato. Lembramos ainda que nosso autor estava cada vez mais voltado para a questão social e o próprio Mário de Andrade reconhece que a ausência de propostas sociais caracterizou a primeira fase do Modernismo. No artigo "O nosso dualismo", compreende-se claramente a posição de Lobato face ao evento:

Essa brincadeira de crianças inteligentes, que outra coisa não é o tal movimento, vai desempenhar uma função séria em nossas letras. Vai forçar-nos a uma atenta revisão de valores e apressar o abandono de duas coisas: o espírito da literatura francesa e a língua portuguesa de Portugal. Valerá por um 89 duplo- por um novo 7 de setembro. Nestas duas datas está exemplificado o modo de falar da escola antiga, francesa, e da nascente escola nacionalista.

Por que é estranho isto de permanecermos tão franceses pela arte e pensamento e tão portugueses pela língua, nós, os escritores, nós, os arquitetos da literatura, quando a tarefa de um escritor de um determinado país é levantar um monumento que reflita as coisas e a mentalidade desse país por meio da língua falada nesse país.

Formamos, os escritores, uma elite inteiramente divorciada da terra, pelo gosto literário, pelas idéias e pela língua. Somos um grupo de franceses que escrevem em português- absolutamente alheios, portanto, a um país da América que não pensa em francês, nem fala português.<sup>93</sup>

Edgar Cavalheiro considera esse trecho como um manifesto modernista. É difícil identificar nessas linhas o escritor a que se refere Sérgio Milliet :

Seu acendrado formalismo não podia, com efeito, ver no jogo sutil das associações de idéias, nas descobertas inéditas, na eliminação da carga estúpida de certas conjunções ( indispensáveis nos relatórios burocráticos) , da lógica surrada do curso secundário senão paranóia, imbecilidade, impotência. Em matéria de inovação o sr. Monteiro Lobato parece aquele sujeito que era socialista mas "esse negócio de abolição da propriedade privada, da herança, do casamento a vínculo, não concordo não."<sup>94</sup>

Mais perto de nós, Silvano Santiago considera Lobato um:

(...) detrator da Semana de Arte Moderna como um todo (...)<sup>95</sup>

Poderíamos arrolar inúmeros exemplos dos ataques desferidos contra Monteiro Lobato por sua posição independente. Mas talvez nenhum crítico vá tão longe quanto Sérgio Milliet, com sua análise parcial de nosso autor. Ainda em seu *Diário Crítico* afirma:

(...) como se explica a posição excepcional de Monteiro Lobato em nossas letras? Creio que se explica por dois motivos principais: o "lançamento" de Rui Barbosa e a sua prisão no período ditatorial. Lobato era contra o governo. Sempre foi contra, o que não deixa de provocar enorme simpatia no Brasil, simpatia de tal monta que ninguém percebeu não ser ele "a favor" de ninguém.<sup>96</sup>

Vê-se nessa passagem como um crítico de alto coturno resvala numa idéia feita a respeito do sucesso de *Urupês*. O "lançamento" sugerido acima diz respeito ao célebre discurso de Rui Barbosa em 20 de março de 1919 no Teatro Lírico do Rio de Janeiro no qual cita a personagem Jeca Tatu do "ilustre escritor paulista". Nessa ocasião, o primeiro livro de Lobato já esgotara sua terceira edição ( 30.09.1918). O eminente jurista contribui, isso sim, para aumentar ainda mais a venda como o próprio Lobato admite em 20.04.1919:

O discurso do Ruy foi um pé de vento que deu nos *Urupês*. Não ficou um para remédio, dos 7.000! Estou apressando a quarta edição, que irá do oitavo ao décimo

<sup>93</sup> Monteiro Lobato *Na Antevéspera*: São Paulo, Brasiliense: 1946. p.112-113

<sup>94</sup> Milliet, Sérgio *Diário crítico de Sérgio Milliet* : São Paulo, Edusp. Livraria Martins, 1945. V. III. p. 57

<sup>95</sup> Santiago Silvano "Sobre plataformas e testamentos" in Andrade. Oswald *Ponta de Lança*: São Paulo, Globo, 1991. p.10

<sup>96</sup> Idem p.57

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 -Mór, vai subir que nem foguete.

Oswald de Andrade foi uma exceção entre os modernistas, talvez o único a reconhecer seu papel pioneiro e inovador. Em "carta a Monteiro Lobato", publicada por ocasião dos vinte e cinco anos de *Urupês*<sup>97</sup>, lemos:

Mas você, Lobato, foi o culpado de não ter a sua merecida parte de leão nas transformações tumultuosas, mas definitivas, que vieram se desdobrando desde a Semana de Arte de 22. Você foi o Gandhi do modernismo. Jejuou e produziu, quem sabe, nesse e noutros setores a mais eficaz resistência passiva de que se possa orgulhar uma vocação patriótica. No entanto, martirizaram você por ter falta de patriotismo!<sup>98</sup>

As opiniões expostas acima comprovam como esse período de nossa história encontra-se ainda nas trevas. Reconheçamos, de qualquer forma, a singularidade do intelectual Monteiro Lobato, desconfiado das idéias partilhadas por muitas pessoas, avesso ao alarde, ao escândalo e às disputas por lideranças, fossem elas políticas ou literárias. Em apoio à nossa opinião, salientamos que ele não se filiou ao partido comunista para preservar sua liberdade de expressão.

Se a "história ideal do modernismo" empanou a imagem de Lobato enquanto crítico de artes plásticas, sua participação enquanto "crítico literário" permanece ainda mais obscura, quando não ignorada. Uma lacuna explicável na história da literatura em nosso país pelo número reduzido de trabalhos publicados pelo autor. Embora deixasse inúmeros prefácios, não podemos falar em crítica de forma sistemática, as páginas de *A Barca de Gleyre*, porém, atestam sua acuidade nessa área.

Mesmo numa leitura superficial, percebemos como o futuro editor julga as obras a partir de critérios precisos, entre os quais se destaca o "lingüístico-literário". Diante de um texto novo, Lobato colocava em relevo o tipo de linguagem (preciosa, científica, coloquial), a capacidade de concisão do autor, o poder de sugestão das palavras e a sonoridade das frases.

<sup>97</sup> "(...) como sugere o crítico Wilson Martins, em "Urupês" já está o primeiro manifesto modernista" Landers. Vasda Bonafini *De Jeca a Macunaíma: Monteiro Lobato e o modernismo*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira p. 26

<sup>98</sup> Andrade, Oswald *Ponta de lança*: São Paulo, Globo, 1991

Opinar sobre uma obra significava reconhecer-lhe aspectos lingüísticos específicos que nos remetam à filiação estética do autor ( embora para ele não fosse o primordial), às suas convicções filosóficas ( ou ausência das mesmas), aos seus preconceitos, enfim, ao que de forma genérica costumamos chamar de "visão de mundo". Se a arte não admitia uma definição, a crítica, por outro lado, necessitava de um método rigoroso e jamais poderia confundir-se com uma atitude subjetiva. Em 22.07.1906, lemos:

Diz você: Prefiro Goncourt a Manon. Mas isso não prova a superioridade de Goncourt sobre Manon. Voltaire preferia Scarron a Shakespeare, o que não impediu que a posteridade preferisse Shakespeare a Scarron. Quem quer fazer-se crítico deve por-se de lado, afastar o subjetivo; e se não for assim, faz literatura e não crítica.

Edgar Cavalheiro nota que Lobato, aos vinte e um anos, analisou *A todo transe*, romance inexpressivo de Emanuel Guimarães, num artigo pontual e seguro. Lobato salientou o conceito de vida e a questão da nacionalidade veiculados na obra, além de fazer um paralelo entre o estilo de Guimarães e o de outros romancistas.<sup>99</sup> Cavalheiro compara o texto do jovem crítico ao de José Veríssimo sobre o mesmo assunto<sup>100</sup> De fato, embora o pesquisador paraense faça uma boa introdução à obra, sua abordagem do romance restringe-se a uma paráfrase e a comentários sobre a linguagem incorreta do autor.

Os companheiros do "Cenáculo" conheciam essa vocação para a crítica, não era por acaso que o chamavam de *magister dixit*. Godofredo Rangel não se furtava a solicitar a opinião do amigo. Por exemplo, em 2.06.1904, Lobato responde em tom irreverente:

Que crueldade a tua, Rangel, com essa mania de explorar o meu magisterdixismo! Queres agora que eu diga de Byron...Que diga o que penso...Byron era como nós, Rangel, mais bonito, aristocrata, com muito dinheiro e coxo.

Um bom exemplo do estro desse *magister* do "Cenáculo" data de 4.1.1904. Então, com vinte e dois anos, responde ao interlocutor sobre um romance publicado dois anos antes:

<sup>99</sup> Cf. Monteiro Lobato, *Literatura do Minarete*: São Paulo, Brasiliense, 1969, pp. 109-113

<sup>100</sup> Trata-se do artigo "Um romance da vida pública brasileira" publicado no vol. V dos *Estudos de Literatura brasileira*. Belo Horizonte, Editora Itatiaia limitada, 1977 pp. 55-62

**Canaã** é o que chamam uma obra forte, e obra- forte quer dizer obra-fraca. Não é paradoxo. As obras fracas no presente são as incompreendidas, ou de compreensão só possível no futuro. E as fortes são as que de tal modo satisfazem às exigências do presente que provocam estouros de entusiasmo- obras despóticas. Mas passam com a passagem dessas exigências.

Somos tentados aqui a relacionar este breve comentário sobre o romance de Graça Aranha com a idéia de "distância estética" defendida por Jauss a partir de 1967:

A maneira pela qual uma obra literária, no momento histórico de sua aparição, atende, supera, decepciona ou contraria as expectativas de seu público inicial oferece-nos claramente um critério para a determinação de seu valor estético. A distância entre o horizonte de expectativa e a obra, entre o já conhecido da experiência estética anterior e a "mudança" de horizonte" exigida pela acolhida à nova obra, determina, do ponto de vista da estética da recepção, o caráter artístico de uma obra literária.<sup>101</sup>

Não se trata de aderir à teoria de Jauss. Determinar o caráter artístico de uma obra segundo o critério da "distância estética" pode levar-nos a injustiças. Há obras que chocam os leitores e não são bem acolhidas mais tarde; da mesma forma outras encontram eco junto ao público menos avisado, caracterizando verdadeiro sucesso editorial e são reconhecidas pelos críticos mais exigentes.

Se Lobato fez restrições a **Canaã**, também reconheceu em seu criador propostas inovadoras para as letras nacionais. A crítica atual tende a seguir essa via, isto é, a história dos imigrantes Milkau e Lentz interessa antes pelas teses aí confrontadas do que por seu valor estético<sup>102</sup>.

A curiosidade literária de Lobato, já percebemos, estendia-se também ao teatro, às memórias, às crônicas e às correspondências. Graças à influência de Ricardo Gonçalves, seu grande amigo e uma das pessoas a quem Lobato dedica **A Barca de Gleyre**, passou a gostar também de poesia.

Em 25.07.1906, conta:

À noite, quando a roda levanta acampamento do Café Guarani e se põe a perambular pelas ruas garoentas, a velha poesia volta. Ricardo diz versos e mais versos- e como os diz maravilhosamente! Ricardo é a encarnação da Musa. Ricardo é a própria Poesia.

<sup>101</sup> Jauss, Hans Robert *A história da literatura como provocação à teoria literária*, São Paulo, Ática, 1994

p.31

<sup>102</sup> Cf. Bosi, Alfredo *História concisa da literatura brasileira*, São Paulo, Cultrix, 1974, p.375

Conhecia bem Camões, lera Vicente de Carvalho, Olavo Bilac e Alberto de Oliveira, a quem fazia sérias restrições. Em 08.07.1917, conta a Rangel sua descoberta:

Mas vem surgindo um Guilherme de Almeida, cujo *Nós* revela muita coisa. Parece-me poeta de verdade- não apenas um burilador de versos como o F., ou parnasiano de miolo mole, essas venerandas relíquias do passado, Alberto, etc. E Bilac, que era a salvação, deu agora para rimar filosofia alheia e fazer patriotismo fardado. Alberto está um perfeito *vieux beau*.

A expressão *vieux beau* (galanteador) referindo-se a Alberto de Oliveira por si só mostra o desprezo pela obra daquele considerado hoje o menos brilhante dos parnasianos. Olavo Bilac, sabemos, fora a glória nacional dos anos dez e vinte. Lobato gosta de sua poesia, mas critica-o devido a campanha patriótica que resultou na Liga Nacionalista em 1917.

Ainda nessa missiva, retoma seu ataque à escola parnasiana e opina sobre a incipiente poesia modernista:

Guilherme é o balbucio duma corrente nova que acabará levando para o boeiro os lecomtistas de cabelos pintados com Juventude Alexandre. Tenho muita fé nesse menino de Almeida. São os dois de S. Paulo: Vicente de Carvalho, gloria legitima mas já sem uma asa, e Guilherme, uma linda manhã. O espaço entre ambos é inter-estelar: é o saco de Carvão da Via Lactea. Menotti também desponta, meio papagaio ainda, meio discursante; mas é capaz de dar coisa. Tem coragem. O resto, meu caro, é saparia de lagoa; coaxam rimadamente

Da França, cita, entre outros, Musset, Baudelaire, Verlaine, Gautier e Lamartine. Apreciava os belgas de expressão francesa :Émile Verhaeren ( 1855-1916) e Maurice Maeterlinck (1862-1949). Seria razoável supor que Lobato preferia a fase da obra de Verhaeren, na qual este assume-se como socialista e volta-se para as cidades modernas como fez em *Les villes tentaculaires* (1895). Na missiva de 22.09.1907, afirma acompanhar a literatura na França, e recomenda :

Na poesia graúda, Verhaeren- o homem que associou ao polvo as grandes cidades. Quando alguém pronunciar perto de você esse horrível nome, boceje enfastiado e murmure "Cidades Tentaculares"- e haverá arregalamento de olho. Nunca deixes de associar tentáculos ao nome de Verhaeren, porque desmoraliza.<sup>103</sup>

Quanto a Maurice Maeterlinck, Lobato cita-o três vezes na correspondência apenas *en passant*. Mas sabemos de sua familiaridade com a obra desse autor pois, foi, como dissemos responsável pela tradução de *La Sagesse et la Destinée* de 1898.

Fizemos esse rápido comentário sobre alguns poetas lidos por Lobato a fim de desmistificar a idéia do "amaldiçoado das musas", como se definia o próprio escritor. Edgar Cavalheiro também dá pouca atenção a essa faceta do autor de *Urupês*. Mas concordamos com Cavalheiro que o verdadeiro talento de Lobato na literatura para adultos era a de crítico.

Em suas discussões epistolares, Lobato indagava-se sobre a eterna questão da "função da crítica". As reflexões em torno do assunto parecem-nos, em geral, bem alicerçadas. Sabia o quanto eram artificiais muitos dos textos que apareciam nos jornais sob o nome pomposo de crítica. Havia quem julgasse (como ocorre até hoje, aliás) que o exercício dessa atividade implicava emprego de termos técnicos inacessíveis ao grande público. Por exemplo, Lobato fora aclamado em Taubaté como a *última palavra da crítica local* após a publicação de dois artigos sobre uma pintora da terra. Convidam-no, então, a escrever sobre um concerto. Em 24.01.1905, conta a Rangel:

E acabo de encher cinco tiras com quanto argot musical assimilei em São Paulo nas críticas do Camarote e do Borjona. Falei em vocalização, registro de voz, tonalidades cromáticas e outras pilhérias do caso. Saiu-me coisa tão boa que, relendo-a, eu mesmo não entendi nada. Imagine o sucesso que vai ser!

De forma irreverente, Lobato lembra a Rangel a proverbial admiração do povo iletrado pela linguagem complexa e erudita, tendo escrito nessa mesma carta:

O meio de sermos admirados pelo povo é não sermos entendidos.

<sup>103</sup> Mário de Andrade, em sua conferência "O Movimento Modernista" de 1942, conta que leu Verhaeren em 1920: *Na minha leitura desarvorada, já conhecia até alguns futuristas de última hora, mas só então, descobrira Verhaeren. E fora o deslumbramento. Levado em principal pelas Villes Tentaculaires, concebi imediatamente fazer um livro de poesias "modernas", em verso-livre, sobre a minha cidade* opus cit. p.17



Lobato, enquanto crítico informal de literatura, não se preocupava com o grande público. Quando ainda estudante e recém formado, o futuro escritor não escondia ao amigo mineiro sua posição aristocrática de literato. Em inúmeras passagens das cartas, percebemos o abismo existente entre o desinteresse pela literatura no meio em que vivia e as suas palestras epistolares com Rangel. Este seria um dos poucos, capaz de compreendê-lo.

Enquanto escritor, pretende sim atingir um grande número de leitores, mas tem consciência que estes passam a vida alheios às letras. Ele próprio chegou a afirmar numa carta a sua indiferença pelos leitores do Minarete:

Proponho-te escrevermos com mais assiduidade no Minarete. Coisas leves, com diálogos- o diálogo areja. Coisas que interessam aos leitores, coitados, sempre fofos com isto de escrevermos só para nós mesmos, sem a mínima consideração para com eles, os sustentadores do jornal (15.07.1905)

Nesse pequeno diário oposicionista, Lobato chegava a escrever um número inteiro, apenas variando os pseudônimos: Hélio Bruma, Matinho Dias, Olga de Lima, Nero de Aguiar, Lobatoyewsky, etc... . Alguns artigos eram difíceis para o público alvo. Nosso autor, porém, pouco se importava, pois se tratava de uma diversão. Por exemplo, em carta datada de 22.07.1906, lemos:

Combinamos, eu e o Pinheiro (o de S. Paulo), um romance a dois ou três no rodapé do Minarete e fiquei de te convidar para a empresa: *O Boiadeiro Antropófago*, por Pinheiro, Rangel e Hélio! Nem plano, nem escola. Cenas obrigatórias: uma antropofagia, dois amores, um incêndio, duas ou três mães que "não" encontram a filha; e em vez do Dedo de Deus no fim, o Dedo do Ouro esmagando a Inocência e a Virtude! Coisa de derrancar Pindamonhangaba e fazer que aumentem as devoluções do Minarete. Cumpre desasnar o burguês.

Esse desprezo pela opinião dos leitores reaparece em carta de 30.09.1915:

Que importa que a massa nos não entenda? À massa compete admirar. O entender é só das minorias.

Veremos como tal visão elitista mudará mais tarde.

Essa vocação nascera não apenas da paixão votada à literatura, mas também de uma assídua convivência com grandes críticos nacionais e estrangeiros. Do Brasil, conhecia os três grandes mestres da crítica: Sílvio

Romero, José Veríssimo e Araripe Júnior. Fazia restrições ao primeiro por seu estilo. Em carta de 18.11.1907, cumprimenta o amigo:

Pelos progressos no vestir- que é o estilo do corpo- parabéns. Um homem mal vestido é um escritor sem estilo, espécie de Sílvio Romero.

E em 1.11. 1908, afirma:

A forma de Sílvio Romero e outros nortistas, Rodolfo Teófilo, Manuel Bonfim, etc., lembra-me uma estrada de rodagem sem pavimentação, toda cheia de buracos e pedras, de difícil caminhar a cavalo.

Já Veríssimo e Araripe Júnior, eram constantes referências. Em 12.08.1916, lemos:

Tu não erras mais, infame! Também segue a opinião do Medeiros de Albuquerque sobre o *Polícarpo Quaresma*. A do Osório não vale nada. Esse Osório não é Osório, nem Duque, nem Estrada; um cretino insolente. Crítico!...Crítico é Taine. Crítico é Araripe Júnior.

Refere-se aqui a Osório Duque Estrada (1870-1927), professor, poeta, crítico e ensaísta. Eleito para a Academia Brasileira de Letras em 1915, sucedendo Sílvio Romero. Como poeta, Duque Estrada notabilizou-se pela letra do Hino Nacional. Criou a seção de crítica polêmica e temida "Registro Literário" no Correio da Manhã mantida entre 1914 e 1917, na qual censurava asperamente os escritores. É possível que seja desse periódico o artigo sobre Lima Barreto.

José Veríssimo morre em 1916, em 1º de outubro desse mesmo ano, Lobato escreve a Rangel:

Agora que desapareceu é que vemos o quanto valia o José Veríssimo. Quem lhe ocupa a vaga? O Osório talvez se julgue o sucessor mas que houve um passar de cavalo a burro- isso houve!

Entre os franceses, freqüentou, como dissemos, Hippolyte Taine. Sainte-Beuve, Littré, Renan e Faguet, sendo que o primeiro manifesta-se de forma mais visível em suas cartas. Lobato atribuía importância excessiva à influência do "meio", uma das pedras de toque da teoria tainiana. Por exemplo em carta de 21.07.1907, lemos:

Nossas capacidades embotam-se na mesquinhez da introspecção e na sordidez tacanha de meiosinhos roceiros pifios (...) Desta Areias onde apodreço há três meses nem o gancho dum Shakespeare tirava sequer um título de drama.

Parece-me erro supor que o artista cria independente do meio. Meio pifio, artista pifio- obra de arte pifia.

E em 1908, em carta sem data, queixa-se:

Nosso mal é que já apuramos o nosso instrumento de expressão, já sabemos jogar um período para o ar e ve-lo, qual gato, cair sobre os quatro pés. Pegamos toda a técnica de escrever e educamos o nosso senso de observação- mas vivemos embolorados dentro de caixas. Esta Areias é uma caixa e essa tua comarca é outra. Nossas cartas são como o rabinho de rato que Hansel mostrava para a velha feiticeira. Você estira o rabinho epistolar para que eu veja como está gordo e forte no estilo; eu faço o mesmo. Mas que assuntos, que temas, podem existir dentro de caixas?

Curiosamente Lobato conhecia bem o pouco prestigiado Antoine Albalat (1856-1935), um crítico erudito e raso que procurou orientar os jovens pretendentes a entrar no mundo das letras indicando leituras dos grandes autores.

Por exemplo, em seu livro *Comment on devient écrivain* (1925), há capítulos com os títulos categóricos: "Comment on fait un roman", "Quels romans faut-il lire?" e "Ce que doit être la critique littéraire". No primeiro capítulo: "La vocation et le succès", o autor detém-se em banalidades do gênero: para ser bom escritor é preciso talento e trabalho ou a literatura não está ao alcance de qualquer um.

É bem provável que Lobato conhecesse as obras *L'Art d'écrire enseigné en vingt leçons* (1899), *La Formation du style par l'assimilation des auteurs* (1901) e *Le travail du style enseigné par les corrections des grands écrivains* (1903). Antoine Albalat devia ser familiar também a Rangel, em 14.08.1909, lemos:

Esse Albalat que o Ricardo te mandou anda interessando muito à rapaziada de São Paulo que pretende lugar nas letras. Tenho a impressão de que é obra vã e perigosa, talvez das que ensinam um certo estilo- e neste caso teremos estilo postiço, como há dentes postiços. Estilo é cara; cada qual tem a sua e o que fazemos para modificar nossa cara é em geral mexer nos pelos, barba e grenha, e podemos sair um bigodudinho Umberto I ou um cara-rapada à americana. O mais do nosso rosto não se sujeita a *travestis*.

Quando já era um editor bem sucedido, Lobato prefaciou *Éramos Seis* de Maria José Dupré. Impressionado com o estilo da escritora, afirma:

Ela infringe todos os mandamentos da Arte de Bem Escrever dos Albalats. Não recorre a nenhum dos ingredientes de uso entre os espertos para conseguir legibilidade, nenhum dos méis de apanhar moscas- como os enredos alucinantes, as situações policialmente engenhosas, a "sex gratification". E sem nenhuma dessas pimentas consegue ser lida até por um dispeptico da minha marca, farto, aqui-saturado de letras e de livros, de gentes e do mundo!<sup>104</sup>

Apesar da crítica, acreditamos que Lobato recebeu influência considerável desse autor. Nas cartas, esboçam-se intermináveis discussões sobre o estilo. De certa forma, muitas de suas idéias apresentam-se também em Albalat. Por exemplo, a importância das leituras dos clássicos, não para copiá-los, mas para extrair-lhes o sumo. O crítico francês considera a imitação uma etapa essencial para o aprimoramento do próprio talento:

A imitação consiste em transportar para o nosso próprio estilo as imagens, as idéias ou as expressões de um estilo alheio.<sup>105</sup>

Distancia-se muito da cópia servil:

Quanto ao plágio, é o roubo desleal e condenável.<sup>106</sup>

A literatura francesa nasceu, lembra Albalat, graças à imitação da literatura grega e latina. Entre os clássicos que se inspiraram diretamente da antigüidade, cita Corneille, Boileau, Racine, Molière e La Bruyère.

Comparemos os "conselhos" de Albalat com a afirmação de Lobato no prefácio de *Idéias de Jeca Tatu*; o livro é apresentado como um manifesto a favor da "nossa personalidade" e sobre aqueles que a condenam, escreve:

(...) Combate a originalidade como um crime e outorga-nos, de antemão, o mais cruel dos atestados: és congenialmente incapaz duma atitude própria na vida e nas artes; copia, pois, ó imbecil!

Convenhamos: a imitação é, de feito, a maior das forças criadoras. Mas imita quem assimila processos. Quem decalca não imita, furta. Quem plagia não imita, macaqueia. E o que os paredros do *demier cri* fazem não passa de caretas, guinchos, pinotes de monos glabros em face dos homens e das coisas de Paris.<sup>107</sup>

<sup>104</sup> Monteiro Lobato *Prefácios e entrevistas*: São Paulo, Brasiliense, 1946, p.55

<sup>105</sup> Albalat, Antônio *A Formação do estilo pela assimilação dos autores* (trad. De Cândido de Figueiredo). Lisboa, livraria clássica editora, 1944 p.43

<sup>106</sup> *ibid.* p. 44

<sup>107</sup> Monteiro Lobato *Idéias de Jeca Tatu* : São Paulo, Brasiliense, 1967, p.IX

O fato de freqüentar críticos de diferentes estirpes, não impedia nosso autor de edificar aos poucos uma visão singular da obra de arte.

Em 30.01.1915, afirma:

Meu hábito em tudo é por de lado métodos e seguir as intuições da veneta. Acho a veneta algo muito sério e misterioso, Rangel. É como se uma força dentro de nós cochichasse.

Notamos como Lobato continua fiel à sua crença nas "aquisições inconscientes" referidas na carta de 10.01.1904, a chamada "sedimentação geológica" que ele comparou a "enteléquia" de Aristóteles. À medida que amadurece, percebemos uma valorização do "como" expressar-se em detrimento do tema abordado pelo artista. Convencia-se da importância em "afinar" o estilo, algo impossível de imitar por ser como o "nariz" nas pessoas.

Em 22.07.1906, explica ao amigo:

Li o *Le Jardin des Supplices* mas não vi nenhuma revelação do coração humano. Em primeiro lugar, esse coração nunca esteve irrevelado. O que Shakespeare, por exemplo, revelou, todo mundo já sabia intuitivamente- e gostamos de Shakespeare porque ele traduz coisas que sabemos confusamente.

Entendemos essa passagem como um reconhecimento do "poder" do texto literário. Nesse, a palavra não se reduz a um instrumento, mas é um "medium formador da visão do mundo"<sup>108</sup>, um grande escritor é capaz de formalizar aquilo que já existe em forma latente em nós.

Rangel, por seu lado, assumia uma posição ortodoxa e prendia-se a certas idéias que irritavam o amigo. Para o primeiro, a arte implicaria linguagem trabalhada, com emprego de termos pouco comuns e construções sintáticas insólitas. Em 1906, Lobato investe:

E hoje temos de discordar um pouco. Dizes que *Inocência* não te agradou porque não tem muita arte. Mas o que é arte senão esse dom de criar simpatias, provocá-las, revelá-las, traduzi-las? Que valem as torturas artísticas dum Goncourt perto duma página de *Manon Lescaut* ou *Paulo e Virgínia*? Arte, esse torturado de borzequim medieval ou o encanto, a simpatia humana de *Manon*? Bem sabes que *Manon Lescaut* é livro eterno- e

<sup>108</sup> Cf. Silva, Franklin Leopoldo e. "A dimensão ética da palavra" in *Tempo Social: Rev. Sociol. USP*, S. Paulo, outubro de 1996, pp.53-56

Goncourt já passou. A arte deste só o é para um punhado de homens afins, num certo meio, num certo tempo- a arte de *Manon* é para toda gente, em todos os tempos.

Ora, como já afirmara, se palavras difíceis e raras contribuíssem para a boa literatura, um dicionarista bateria Machado de Assis. A *simpatia* entre o leitor e a obra seria indispensável para que possa falar-se em arte. Essa afirmação parece óbvia, mas se trata de um aspecto visceral, que é, às vezes, negligenciado. Lembramos a nota introdutória ao livro *Mensagem*<sup>109</sup> de Fernando Pessoa na qual o poeta aponta justamente a *simpatia* como a primeira condição para compreendermos um texto literário. Esta consiste em não assumirmos uma posição *a priori* em relação à obra. Pessoa explica que qualquer atitude desconfiada ou arisca impede que os signos cheguem até nós e nós a eles.

No passo acima, Lobato aproveita para desferir uma farpa contra Edmond de Goncourt, autor que defendeu a "écriture artiste", uma escrita empolada. Este tipo de manifestação artística corresponderia ao interesse de um momento determinado e dificilmente resistiria ao tempo.

Nos comentários de Lobato sobre as obras de terceiros, espelham-se seu ideal como escritor. Atribuí uma alta função à arte ao salientar seu: "dom de criar simpatias, provocá-las, revelá-las". Um texto dotado de linguagem rebuscada seria um mero "exercício de estilo" se não encontrasse eco junto ao leitor. Assim, o que distinguia a arte, insistimos, era a originalidade do trabalho com a linguagem, o tema abordado era secundário. Essa idéia é confirmada em carta de 06.09.1909:

Quanto a arcabouço, minha idéia é que todos são bons. A fatura, o revestimento é que é tudo. E não vale a pena discutir planos ou arcabouços. É o mesmo que discutir esqueletos. A grande coisa é a carne que os reveste. Com o mesmo esqueleto a natureza faz uma Laís ou uma bruxa. Quanto ao que deva ser o livro, acho que deve ser o que sair. Nada de *parti pris* ou ergastulos. Gosto de ser livre como um passarinho. O programa é um só: fazer bom- e, trágico ou neutro ou cômico, o livro será bom.

Reconhecemos aí um ponto comum entre Monteiro Lobato e Mário de Andrade modernista: reivindicação da liberdade na criação estética. Com efeito,

<sup>109</sup> Pessoa, Fernando *Obra Poética*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1997, p.69

em sua conferência, já aludida, de 1942, Mário lembra os gloriosos anos de 1922 a 1930, durante os quais ele e mais um grupo de amigos viviam numa verdadeira orgia intelectual. Ao comentar a fase iconoclasta do movimento, Mário explica:

Mas esta destruição, não apenas continha todos os germes da atualidade, como era uma convulsão profundíssima da realidade brasileira. O que caracteriza esta realidade que o movimento modernista impôs, é, a meu ver, a fusão de três princípios fundamentais: O direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional.<sup>110</sup>

Essa aproximação entre Lobato e Mário realça o espírito precursor do autor de *Urupês*. Em 1909, negava a submissão às "escolas", a herança acadêmica, pleiteava o espaço para a expressão de uma língua brasileira, sem o ranço da tradição bacharelesca. Não foi apenas como crítico que Monteiro Lobato valorizava a ausência de amarras ao escritor. A proposta de "desliteraturizar" a literatura norteou-o ao longo de sua produção para adultos e para o público infantil.

Reconhecemos reflexões semelhantes em Guy de Maupassant (autor decisivo na formação de Lobato). Isso comprova quão ingênua continua sendo a crença dos artistas e dos críticos modernos e modernistas, que acreditam terem "tudo" inventado.

Mas antes de analisar a contribuição do contista francês, abordaremos alguns de seus antecessores e contemporâneos de presença marcante em *A Barca de Gleyre*.

---

<sup>110</sup> Opus cit. p.26

## Autores tutelares

Seria impossível estudarmos todos os escritores franceses reverenciados por Rangel e Lobato. Nossa escolha recaiu nas presenças mais marcantes. Antes de abordá-los, enfocamos brevemente um dos mais controvertidos nomes da literatura de todos os tempos: Marquês de Sade.

Esse autor passou trinta anos de sua vida preso. Suas práticas sexuais, que o levaram ao cárcere, fariam enrubescer Dolmancé, o libertino de *La Philosophie dans le boudoir*. Escritor fecundo, abalou os alicerces da moral burguesa pondo a nu, em seus textos, o que julgava ser a “verdadeira” natureza do homem, quando livre das leis, das regras e do verniz social. Muitos anos após sua morte, continuou chocando o público. Hoje a crítica francesa e internacional reconhece seu legado. Surpreende-nos que um escritor brasileiro, no início do século XX, enxergue em sua obra traços que transcendem o dado erótico e libertino, além de apontá-lo como possível precursor de um dos mais importantes filósofos da modernidade. Em carta de 07.11.1911, lemos:

Não conheço o *Inocente* de D'Annunzio- nada tenho lido ultimamente, fora uns malucos de gênio como o Aretino e o horrível louco que foi o Marquês de Sade. E por falar: desconfio que este marquês é a fonte donde Nietzsche emana- o olho d'agua de Nietzsche. Sade está no Index, e é de fato a coisa mais anti-cristã que possa ser imaginada. Mas é um gênio.

Classificar o autor de *Justine* como anti-cristão, horrível ou louco não foge ao senso comum. Porém, encontrar afinidade entre seu sistema e Nietzsche implica uma compreensão mais aguda desses autores.

Sade afirmava ser a violência natural ao homem, ao contrário do “Bom Selvagem” de Rousseau, pacífico e dotado de instinto de comiseração. Para viver conforme a natureza, seria necessário abandonar todos os preconceitos. Cada um deveria procurar sua própria satisfação e felicidade, mesmo às custas do outro, a idéia da sociedade é abolida em prol da exaltação do indivíduo. Este não era capaz *a priori* de sentimentos sociais e deveria dar livre curso às paixões. Ora, como a vontade de um homem esbarrará sempre na vontade alheia, seria inevitável a luta entre fracos e fortes em todos os planos. De fato, esse sistema,



ao privilegiar os desejos individuais, encontrará justificativa para as ações mais monstruosas, pois são ditadas pela natureza.

Em carta de 9.05.1913, revela a Rangel :

O meu grande sonho literário, jamais confessado a ninguém, é um livro que nunca foi escrito e talvez não o seja nunca – porque Rabelais o esqueceu. É uma visão da humanidade extra-humana ou sobre-humana. O homem visto pelos olhos dum ser extra-humano, um habitante de Marte, por exemplo, ou dum atomo, ou da Lua. Um quadro da humanidade feito com idéias de um não-homem ( que maravilhoso absurdo!). Uma pintura objetiva apenas, nada de julgamento de juiz. Toda literatura, todo romance, todo poema, por mais impessoal que procure ser, não passa de um julgamento . A idéia moral , que domina mesmo o autor mais liberto de tudo, *não permite* a simples pintura objetiva. E essa pintura seria um susto e um assombro para o homem, que não consegue jamais conhecer-se a si mesmo porque ninguém o desnuda. Livro de um louco. Livro para o Marquês de Sade, se não fosse a sua obsessão (sic) sexual- ele tinha genio para tanto. Sinto que se apenas esboçar esse livro, metem-me no Juqueri. Encostemos por enquanto o pesadelo.

Por que Sade seria capaz de escrever esse livro que retrataria a humanidade” como uma “pintura objetiva” ? Possivelmente devido a sua visão singular do homem natural , desprovido de qualquer aura poética ou idílica. Se para Rousseau, a vida civilizada corrompe a “bondade” natural, para Sade, a vida social inibe a violência própria do homem.

Lembramos que a grande preocupação dos filósofos do século XVIII era a relação do homem com o meio social. Por exemplo, para Diderot, deveríamos, mesmo com sacrifícios, dominar nossos impulsos e procurar agir conforme as normas estabelecidas. Tentar adaptar-se à moral vigente e controlar nossos desejos pessoais eram condições para viver bem com os semelhantes .

Enquanto Rousseau e Diderot apostam na virtude como base para uma sociedade justa. A teoria de Sade, ao contrário, dá conta do nosso egoísmo e de nossos instintos destrutivos. Procura desmascarar o homem, vê-lo sem o verniz social. Talvez somente o sistema de Sade permitisse uma visão *impessoal*:

*E essa pintura seria um susto e um assombro para o homem, que não consegue jamais conhecer-se a si mesmo porque ninguém o desnuda.*

Enfim, poderíamos acrescentar ainda que o sistema proferido pelo autor de *Infortunes de la vertu* é antes de mais obscurantista. Tal perspectiva encontrava eco no pessimismo cada vez mais acentuado de Monteiro Lobato.

A galeria de autores a que recorriam não se construía por acaso, apenas. A preocupação em aprender norteava as leituras dos dois aspirantes a escritor. Era mister fruir estilos diferentes e procurar tirar deles lições que orientassem seus próprios trabalhos. Da primeira metade do século XIX, as preferências de Lobato revelam-se em carta de 27.06. 1909 :

O Ana Karenina, que li agora, ponho-o junto de *Guerra e Paz*, *Lírio no Vale* de Balzac e *Le Rouge et le Noir* de Stendhal. Como é grande Tolstoi! Grande como a Rússia.

Percebemos a importância atribuída a Balzac e Stendhal. Lobato via em romances como *Le Lys dans la vallée* e *Le Rouge et le Noir*, paradigmas da literatura, aos quais acrescenta *Ana Karenina* e *Guerra e Paz*. Balzac era considerado como : o grande gênio da literatura moderna e o Shakeaspeare do romance .(1908, sem data).

*Le Lys dans la vallée*, cujo sentimentalismo do título durante muito tempo o desmotivara, fora uma revelação. Aliando seu entusiasmo ao proverbial humor, aconselha:

Lê o *Lírio*, Rangel, e morre. Lê o *Lírio* e suicida-te, Rangel. Se não tens aí, posso mandar-te o meu exemplar e junto um revolver.(1908- sem data)

Quanto a Stendhal, Lobato julgava-o um "gênio":

(...) tem relâmpagos; é sempre original, quase sempre sincero e poucas vezes atraente (à moda dos fáceis) . ( 20.01.1904)

De fato, o autor de *De l'amour* escrevia para um número reduzido de leitores e chegou afirmar que só seria compreendido por volta de 1880<sup>111</sup> ou 1935.

Nem Balzac, nem Stendhal são apontados como românticos ou realistas. Trata-se, como já dissemos, de uma das características de Lobato enquanto

<sup>111</sup> Entre nós, tal profecia parece cumprir-se com a publicação de Memórias póstumas de Brás Cubas em 18881. a este respeito v. *A poética do legado* de Gilberto Pinheiro Passos, São Paulo, Ática, 1996.

"crítico" de literatura. A filiação estética ( ou o "arcabouço") fica legada a segundo plano, interessando-lhe o texto em si.

Ainda sobre o autor de *La Comédie Humaine*, não podíamos deixar de comentar o título *A Barca de Gleyre* ( inspirado, como vimos, do quadro de Charles Gleyre: *Soir*). Lobato toma conhecimento dessa obra por meio de um texto de Taine . Em missiva já aludida de 15.11.1904, lemos:

Mas falemos de coisas profanas. Li o teu ultimo artigo...Nunca viste reprodução dum quadro de Gleyre, *Ilusões Perdidas*? Pois o teu artigo me deu a impressão do quadro de Gleyre posto em palavras. Num cais melancolico barcos saem; e um barco chega, trazendo à proa um velho com o braço pendido largadamente sobre uma lira, uma figura que a gente vê e nunca mais esquece ( se há por aí os *Ensaíos de Crítica e Historia* do Taine, lê o capítulo sobre Gleyre.).

Infelizmente não tivemos acesso ao artigo de Taine que, possivelmente nos daria uma chave interpretativa para o título da correspondência. Contudo, na dissertação de mestrado: "Amigos escritos : quarenta e cinco anos de correspondência literária entre Monteiro Lobato e Godofredo Rangel", Sueli Tomazini Barros Cassal estabelece um paralelo entre *A Barca de Gleyre* e *Les Illusions perdues* de Balzac. Após comparar Monteiro Lobato a Charles Gleyre, a autora faz um interessante comentário:

O quadro *Le soir* foi exposto no Salão de 1843. O público da época aproximou-o do livro *As Ilusões perdidas*, de Balzac, romance publicado em folhetins de 1837 a 1843. Profundo conhecedor de Balzac, a quem considerava "um gênio dos absolutos", Lobato certamente conhecia esse romance, embora não o mencione explicitamente. Como não podia rotular sua correspondência de *Ilusões perdidas* ( o título era de Balzac), teve que recorrer a uma perífrase ao batizar o epistolário. O romance de Balzac desenvolve-se em dois espaços: a província e a capital. Na primeira parte do livro, o escritor retrata a amizade intelectual entre dois jovens provincianos: de um lado, Lucien de Rubempré, poeta ambicioso; de outro, seu oposito, David Séchard, impressor e inventor (Balzac, 1978, p.7). Quando "sobe" para Paris, Lucien de Rubempré integra outro dueto amistoso, buscando guarida junto ao escritor Daniel d 'Arthez e um grupo de literatos principiantes, que pautavam o officio literário pelas regras da ética e da verdade. Esses jovens esperançosos reuniam-se num "Cenáculo", nome que também rotulará o grupo de Lobato na capital paulista.<sup>112</sup>

Sueli T. B. Cassal destaca outras semelhanças entre as duas obras e seus autores . Infere, outrossim, que a correspondência está *inscrita sob a dupla égide*

<sup>112</sup> Cassal, Sueli Tomazini Barros: "Amigos escritos: quarenta e cinco anos de correspondência entre Monteiro Lobato e Godofredo Rangel. Porto Alegre: UFRGS, 1999, p. 41

de Taine pois, Lobato além de conhecer o quadro de Gleyre por meio de Taine, recomenda ao amigo em 11.12.1917:

Para que um dia me agradeças, aconselho-te a leitura dos *Essays* etambém da correspondência de Taine. Outro martir de má saúde , o Taine- especie de Adalgiso Pereira. A sua correspondência com E. Suckau lembra a nossa em certos pontos. Há uma eterna referencia a Edmond de About e Prevost Paradol, como na nossa há uma eterna recorrencia do Ricardo e outros.

Na síntese desse paralelo entre a obra de Lobato e a de Balzac , Cassal, faz uma engenhosa relação em *mise en abyme* :

Estamos aqui num universo especular, em que dois correspondentes do século XX (Lobato e Rangel) se vêem refletidos noutros correspondentes do século XIX (Taine e Suckau), os quais vêem a imagem de sua amizade inscrita nos *Pensamentos* de Marco Aurélio, do século II. Universo em abismo, em que a realidade imita a ficção: Taine, Gleyre, *Le Soir*, Balzac, *As Ilusões perdidas*, *Le Cénacle* de d'Arthez, o Cenáculo de Rangel, Lobato, *A Barca de Gleyre*. (idem p.44)

Continuando nosso percurso pelo século XIX, veremos a insistência com que Lobato critica a *estreiteza* de Rangel, pois este atinha-se a dois nomes: Gustave Flaubert e Edmond de Goncourt:

O peor hábito teu é o teu Flaubert. É preciso que duvides de Flaubert (...) O duvidar dos deuses e de Deus é o principio da sabedoria. No dia em que começares a duvidar de Flaubert, cresces 20 covados. (1907)

Nesse passo, destacamos a observação de Lobato : *O duvidar dos deuses e de Deus é o princípio da sabedoria*, na qual mais uma vez evoca a importância em não assimilar de forma passiva a lição dos mestres. Aqui, ele ressalta o *teu* Flaubert, ( já se referira a "o teu Goncourt" em 2.04.1907). O emprego do pronome "teu" enfatiza a distância entre Lobato e esses autores.

Em 19.08.1905, lemos:

Gostei do teu tédio post-flaubertiano. É prova de mais um encontro nosso. A canseira que o excessivo trabalhado do estilo dava a Flaubert penetra também o leitor . Cansaço por indução. Para mim é como se assistisse a uma ópera em teatro de vidro, onde os cenários e as paredes transparentes deixassem ver toda a maquinaria oculta. Um anjo passa voando na apoteose final e toda a beleza do vôo lá se vai porque o espectador está vendo os arames de suspensão. O trabalhado de Flaubert transparece em toda a sua obra- ou é sugestão minha por saber que ele trabalhava demais as frases? Às vezes gastava todo um dia com uma delas, e esgueia-la em todos os tons.

Tais críticas ao grande mestre do realismo carecem de profundidade. Algumas observações denotam antes "implicância" que postura crítica. Traem mesmo certo impressionismo, atitude aliás que o próprio Lobato condenava. Julgava o estilo de Flaubert de tal forma trabalhado que lhe tirava a naturalidade. Com certeza, tratava-se de "sugestão" sua pois é conhecido o imenso labor desse artista, que levou 53 semanas para escrever *Madame Bovary*. Chegava a ficar dias estudando um período e sofria fisicamente com este esforço. Em carta de Flaubert a Maupassant datada de 30.11.1876, lemos:

Vous ne me verrez pas avant le jour de l'an. Je pioche, comme trente mille nègres, très lentement et très difficilement<sup>113</sup>.

Godofredo Rangel não apenas era mais sensível às descrições minuciosas e artísticas do mestre de Croisset, mas parecia aderir ao seu método meticuloso de trabalho. Pelas missivas de Lobato, percebemos como o escritor mineiro seguia uma estreita disciplina. Escreveu simultaneamente contos, romances ( todos numerados), além de artigos para periódicos e diversas traduções.

Em 02.09.1909, Lobato cumprimenta o amigo:

Que herói da coragem literária és tu, Hércules de Moura Rangel! Já no n. 11! Onze coisas grandes- onze romances... Isso me achata. Vejo que não nasci para a coisa.

A obra de Rangel era fruto de trabalho tenaz e contínuo, enquanto que para seu interlocutor, o ato de escrever dependia de seu estado de espírito.

Ainda na carta de 2.02.1905, Lobato continua:

Diz Faguet que Renan dissimula de tal modo a técnica de construir frases que deixa a ilusão de não ter nenhuma- e está aí um dos maiores encantos de Renan o Dissimulado. Ainda ontem vi com um rapaz daqui um horroroso relógio de mostrador transparente, com toda a engrenagem- toda a barrigada-visível. Flaubert é assim. Imagine uma moça belíssima, mas de carnes diáfanos, com as tripas, os bofes, o coração e todas essas coisas vermelhas aparecendo...E Flaubert ainda é, como dizes, "secante". O pai foi médico e os avós também. O filho herdou a fúria de escarpelar. Aquilo dele pegar e dissecar tipos incaracterísticos como a Bovary, Homard, etc., acaba secando a gente. Eu gosto dum Tartarin, dum Besoukov, dum Lantier, dum Ega.

<sup>113</sup> Op. cit. p. 111

Lobato relevava a importância de “dissimular” os procedimentos criativos, técnica na qual Maupassant sagrou-se um mestre pois a aparente simplicidade do autor de *Boule de Suif*, na verdade era altamente trabalhada. O mesmo comentário de Faguet sobre Renan caberia, sem dúvida, ao contista normando.

A opinião de nosso autor sobre Flaubert revela, na maior parte das vezes, uma crítica ligeira, simplista e não convincente. Já suas observações a respeito de Edmond de Goncourt parece mais bem fundamentadas.

Esclarecemos que Lobato gostara da primeira fase de Goncourt (embora empregue o nome Goncourt no singular apenas, lembramos que Jules de Goncourt desaparecerá em 1870 quando um número considerável de livros estavam escritos) época em que as preocupações científicas predominavam como em *Germinie Lacereux* (1865), *Manette Salomon* (1867) e *Madame Gervaisais* (1869). Porém, a partir da publicação de *Les Frères Zemganno* (1879), como vimos, Goncourt passa a defender a “écriture artiste”, daí o comentário de Lobato em 7.07.1907:

A tua derradeira carta não me fará atenuar de um centésimo o que penso do Rodrigo. Vi nele tua autopsicologia, vi tua mulher, tua vida, o colégio do Zé Fernandes, os amigos (já que conheço através das cartas), e senti em algumas páginas a execrável influência dos Goncourts- esses execrabilíssimos fazedores de arte pela arte que hoje ninguém mais atura. “Nalgumas páginas”- note que restrinjo, porque na maioria você está puro sem mistura. E exatamente aí a novela melhora.

De forma bem resumida, poderíamos dizer que a adoção da “écriture artiste” devolvia ao escritor seu *status* de artista, uma vez que os exageros do naturalismo haviam transformado alguns romances ou contos em simples documentos. O próprio Edmond de Goncourt explica seu objetivo de forma clara no prefácio de *Chérie* (1884). Após uma apologia do estilo precioso e refinado, quase inacessível para um leitor de língua estrangeira, afirma:

Répétons-le le jour où n'existira plus chez le lettré l'effort d'écrire, et l'effort d'écrire personnellement, on peut être sûr d'avance que le reportage aura succédé en France à la littérature. Tâchons donc d'écrire médiocrement, d'écrire mal, même plutôt que de ne pas écrire du tout; mais qu'il soit bien entendu qu'il n'existe pas un patron de style unique ainsi que l'enseignent les professeurs de *l'éternel beau*, mais que le style de La Bruyère, le style de Bossuet, le style de Saint-Simon, le style de Bernardin de Saint-Pierre, le style

de Diderot, tout divers et dissemblables qu'ils soient, sont des styles d'égale valeur, des styles d'écrivains parfaits.<sup>114</sup>

Rangel, por outro lado, nutria admiração incondicional por Goncourt, e é bem provável que o nome de um de seus filhos seja do romance *Les Frères Zemganno*: Nello<sup>115</sup>. Essa escolha foi mais de uma vez criticada por Lobato. Em carta de 27.06.1909, pergunta: E onde foste cavar esse nome Nelo que deste ao teu menino? E em 23.10.1909, insiste: Donde tiraste o nome do Nelo? Do Goncourt, aposto...

Os debates mais acirrados dos dois correspondentes enfocavam o papel das descrições. Em 7.07.1907, lemos:

Quanto às páginas fotográficas, por que perder tempo com isso? Há-as nos Goncourts inúmeras, que o leitor pula, e faz muito bem, porque cenário com pretensão a *premier rôle* não é bem arte

Lembramos da importância da descrição para os escritores com pretensões naturalistas. O enredo e a história foram preteridos em prol de uma maior objetividade. Propunham, assim, a análise de "fatias da vida", que Edmond de Goncourt chamou de "L'école du document humain"<sup>116</sup>. Atingir esse objetivo implicava descrições exaustivas que muitas vezes em nada contribuíam para a compreensão do todo. Daí o cenário com pretensão à *premier rôle*, criticado por Lobato. O método dos irmãos Goncourt pressupunha ainda um repertório de anotações obtidas *d'après nature*. A maior parte dos romances inspirou-se em fatos. Reivindicavam, assim, um *status* de historiadores.

Se havia divergências em relação a Gustave Flaubert e a Edmond de Goncourt, Lobato e Rangel encantavam-se com a obra de Alphonse Daudet.

Adolescente, Lobato envia à sua mãe em 1898 o *Tartarin de Tarascon*. Trata-se da história de um pequeno burguês de uma província do sudeste da

<sup>114</sup> Apud Becker. Colette *Lire le réalisme et le naturalisme*. Paris, Nathan, 2000 p.174

<sup>115</sup> Trata-se de uma hipótese. Sueli T. B. Cassal, ao comentar as referências implícitas em *A Barca de Gleyre*, afirma: (...) os nomes dos filhos de Rangel (Nelo, Caio e Túlio) provêm de personagens de Gabriele D'Annunzio (Athanasio, 1977.p.34). Já a tragédia *La citta morta* (1888), de D'Annunzio pode ter inspirado o título *Cidades Mortas*, de Lobato ~ Opus cit. 94 D'Annunzio (Athanasio, 1977.p.34). Já a tragédia *La citta morta* (1888), de D'Annunzio pode ter inspirado o título *Cidades Mortas*, de Lobato ~ Opus cit. 94

<sup>116</sup> Apud Mendilow, A A *O tempo e o romance*. Porto Alegre, Globo, 1972, p. 88

França que se imagina um caçador de renome. As aventuras inverossímeis desse Dom Quixote francês seria alguns anos mais tarde a coqueluche dos freqüentadores do Minarete, o grupo era o mesmo do "Cenáculo". Cada um personalizava um dos heróis de **Tarascon**. Rangel chegou mesmo a compor um hino cujas palavras reproduziram o canto dos tarasconeses, com uma pequena alteração no fim: *Dou fenestron de Mineron dedins lou Tetiose*. Assim jogavam o inimigo da sacada do Minarete (em vez da janela do Tarascon) no Tietê em vez do Rose. Os "inimigos" a serem arremessados ao rio eram os iletrados e os "literatos do Bráz" liderados por Arthur Goulart.

Lobato conta uma passagem chistosa de sua vida de estudante. Benjamin Pinheiro recebia regularmente colaboração de seus amigos de São Paulo para seu jornal Minarete. Os artigos eram, em geral, encomendados pelo editor que visava à candidatura para prefeito de Pindamonhangaba. Na primeira missiva de **A Barca de Gleyre**, de 1903 (sem data), há uma longa nota detalhando as peripécias dos estudantes. Lobato recebeu uma carta de Benjamin solicitando um ataque à iluminação a álcool em favor dos lampiões belgas. Lobato deixou a tarefa a Cândido. Este não hesita em usar como exemplo a França e alguns personagens de Tartarin:

Dias depois recebemos o Minarete de 16 de julho de 1903, com o artigo de fundo "Às escuras" exatinho como Cândido o escrevera. Lá estava Mr. Pegoulade, um dos heróis do romance de Daudet, transformado em presidente da Câmara de Beaucaire, a cidade de Tartarin...E o curioso é que foi tiro e queda. Lida em sessão da Câmara por um vereador oposicionista, homem de Benjamim, a brincadeira do Cândido causou sensação. Se Beaucaire, uma cidade da França, resolvera assim o seu problema da iluminação pública, por que Pindamonhangaba não faria o mesmo? E o situacionismo foi derrotado.

Em 1903, Lobato visita seus amigos Ricardo Gonçalves e Godofredo Rangel no Minarete. Na ausência destes, deixa um recado para ambos no qual saúda-os: *Té Muezins!* No final despede-se:

Em resumo: O Lobato veio visitá-los e perdeu o latim. Volta amanhã. Deixa **Lendas e Narrativas** e **Robert Helmont**. Está de férias por todo um mês. Adeus. Té, Bezuquet! Vé, Tartarin!



O segundo título citado é uma coletânea de contos de Alphonse Daudet. **Robert Helmont**, a primeira narrativa, que dá nome à obra, é o "diário de um solitário" entre 1870 e 1871.

Em 27.06.1909, Lobato planeja uma coletânea de contos a dois, ressaltando a qualidade material do livro :

(...) prosa boa impressa, em papel de embrulho vira carne seca da fedorenta; champanha em caneca de lata vira zurrapa. Sempre imaginei o nosso primeiro livro assim ao tipo daquela edição Guillaume do **Robert Helmont**

Percebemos a familiaridade de Rangel e Lobato com a obra desse autor pelo número de referências às personagens. Por exemplo, em 02.01.1909, ao fazer um balanço sobre os membros do "Cenáculo", o escritor paulista afirma:

Lobato é o *raté* enciclopédico- o que falhou na pintura, vai falhar na literatura, vai falhar nos negócios- vai ser D 'Argenton do grupo.

D'argenton é um dos personagens de **Jack**, o romance de Daudet mais citado nas cartas. Em 25.07.1906, lemos:

Se não estivesse morto o Daudet, podíamos mandar-lhe notas sobre o Beccari- para que ele o enxertasse no **Jack**, aquele ninho de gênios *ratés*.

Nas passagens seguintes, refere-se a uma das personagens do romance **Le Petit Chose**, um dos mais célebres do autor. A história, em grande parte autobiográfica, é narrada em primeira pessoa por Daniel Eyssette. Durante a infância, o irmão mais velho deste é repreendido pelo pai com a expressão reproduzida na carta de 3.11.1904:

Tito...Lembra-se, Rangel, daquele eterno "Jacques, tu es un âne", do **Petit Chose** de Daudet? Pois o Tito virou o nosso Jacques. "Tito, tu és uma besta" é o que todos lhe damos- e ele sorri aquele tremendo sorriso rabelésiano. Grande alma o Tito!

Em 11.7.1904, sobre o entusiasmo de Lobato pelo futebol, lemos:

Diz o Tito que é mania- e diz-lhe o Raul: "Jacques, tu es un âne" Seja como for, asseguro-te que o futebol apaixona e contunde.

A expressão "d'après nature", empregada várias vezes em **A Barca de Gleyre**, era a divisa de Alphonse Daudet. Esse termo do vocabulário das artes

plásticas ressalta a importância da observação para a captação do detalhe, implicava certa "fidelidade" ao objeto, mas não uma cópia fotográfica.

Ao contrário do humor cáustico de Maupassant, Daudet aliava ironia e delicadeza. Interessou-se pelos marginalizados, pelos fracassados (*ratés*) e pelas crianças infelizes. Negava, como dissemos, as pretensões científicas de Zola e jamais aderiu ao decantado pessimismo típico de seus contemporâneos. Daudet investia contra as mazelas de seu tempo e denunciava as chagas sociais sem abrir mão de uma forte dose de lirismo. Tais características encantavam Lobato e Rangel, pois, como vimos, suas obras são convocadas com frequência tanto pelos temas abordados, quanto como *modelo de fatura*.

## Um moderno aberto a todos os ventos

Lobato sonhava com uma literatura nacional, que fosse própria da nossa cultura. Neste sentido podemos arriscar uma aproximação com José de Alencar. Ambos formularam projetos cujas linhas de força eram contar o Brasil através de nossa língua, revelando nosso povo e mostrando nossa paisagem. O antilusitanismo do autor de *O Guarani*, a sua tentativa de dar maior espaço à fala popular do Brasil encontra paralelo na luta de Lobato contra os estrangeirismos, na sua busca de uma língua brasileira: (...) a língua é a base, e é a mais genial, a mais original e nacional obra d'arte que cada nação cria e desenvolve (...) (15.04.1916). Pessimista, porém, legou-nos o retrato de um Brasil mais rude, bem menos civilizado e poético que o Brasil das obras de Alencar.

Assim, as cartas de Lobato a Rangel, bem como boa parte da sua obra adulta, encerram inúmeras reflexões hostis à influência francesa. Para citarmos as mais expressivas, lemos :

31.08.1907:

A nossa análise está aparelhada com medidas francesas, decimais- um sistemazinho decimal de idéias. Não pode, pois, não tem jeito, não consegue dar uma idéia das coisas russas.

12.01.1910:

Sempre vivi nesse elegante atascal da lingua francesa, no qual me cevava de literaturas exóticas, eslava, britânica, escandinava e até hindustânica- sem me lembrar que isso só deve ser permitido aos que já perlustraram a fundo as provincias da literatura patria.

Nessa mesma carta diz que planeja ler só os clássicos da língua portuguesa:

Não me mandes, pois, o teatro francês, que te delicia; muito tempo hei perdido com esses deliciosos pechisbeques- cocadas que atendem ao paladar mas empecem a alma.

Em 7.12. 1915, lemos:

A literatura francesa infeccionou-nos de tal maneira que é um trabalho de Hércules remover as suas sedimentações. E é gafeira lamelar. Temos que ir tirando

aquilo casca por casca. Da casca haurida em Zola já nos alimpamos; a flaubertina e a goncourcina ainda subsistem em você

Em *Idéias de Jeca Tatu*, apresentado pelo autor como um "grito de guerra contra o macaco", a maior parte dos artigos analisam a "galicização" da arte brasileira. Em "Estética Oficial", fala dos artistas que estudaram na França e viraram um "expatriado artístico":

(...) à luz do ponto de vista brasileiro, era de desejar que a França fosse tragada por um maremoto afim de permitir uma livre e pessoal desenvoltura à nossa individualidade. Porque ela está nos pondo "faisandés" antes do tempo. (opus cit. p.48-49).<sup>117</sup>

Quando lemos essas passagens, a denominação de "francófobo" parece pertinente. De fato, a visão mais difundida é a do anti-galicista.

Oswald de Andrade fala da oportuna e sagrada xenofobia<sup>118</sup> e explica que a não ruptura radical de Lobato com os modernistas deveu-se ao abandono do espírito da literatura francesa e da língua portuguesa de Portugal.

Landers Bonafini Vasda, vimos, explica que Lobato antecipou-se aos modernistas na luta contra a arte européia, afirmando ainda que em seus artigos e crônicas reage à penetração da cultura francesa.<sup>119</sup>

Não seria exagero afirmar que há uma tendência da crítica em ressaltar a "aversão" pelas idéias francesas e "esquecer" de apontar a afinidade de Lobato com as mesmas.

Lobato visava, não a cultura francesa, mas à forma servil e esterilizante como nós a assimilávamos. Assim, expressões correntes em suas missivas a Rangel são: "cópia", "arremedo", "macaquice", "macuco" e "molde". Embora não caminhasse no mesmo sentido dos seguidores ferrenhos das doutrinas deterministas que continuavam em voga na primeira década do século XX, fazia eco a Silvio Romero e José Veríssimo face à "nociva" influência francesa. O crítico sergipano teceu duras críticas aos escritores que se limitavam à imitação dos

<sup>117</sup> O dicionário *Petit Robert* define o vocábulo "faisandé" como 1º Viande faisandée: qui commence à se corrompre. 2º Littérature faisandée: corrompu, malsain, pourri.

<sup>118</sup> Opus cit. p.37

<sup>119</sup> Opus cit. p.150

temas e do estilo da literatura francesa e portuguesa pois ela degenerava em obras de má qualidade.<sup>120</sup> Veríssimo em inúmeros estudos insurgiu-se contra a nossa submissão à França.

A princípio, Lobato nutria a crença ingênua de que para construir uma obra genuinamente brasileira, deveria excluir qualquer "laivo" da influência européia. Com o tempo, perceberá que, para ser brasileiro, não era preciso descrever nossos traços diferenciais.<sup>121</sup> E é bem provável que conhecesse o ensaio "Literatura e nacionalidade", no qual Machado de Assis afirma:

Devo acrescentar que neste ponto manifesta-se às vezes uma opinião, que tenho por errônea: é a que só reconhece espírito nacional na obras que tratam de assunto local, doutrina que, a ser exata, limitaria muito os cabedais da nossa literatura.<sup>122</sup>

Tudo poderia ser matéria para o escritor e as influências seriam bem vindas se não obstassem à criação de algo novo. Da literatura francesa devíamos "devorar" o bom e deixar de lado o ruim. Em outro artigo de *Idéias de Jeca Tatu*, ao comentar um poema de Bilac, explica de forma admirável esse ideal:

O poeta, no entanto, ao compor o "Caçador de Esmeraldas" não tomou de Corneille um vocábulo, nem de Anatole um conceito, nem de Musset uma noite, nem de Rostand um galo nem de Lecomte uma frialdade, nem da Grécia um canto, nem de Roma uma virtude. Mas, sem o querer, pelo fato de ser um moderno aberto a todos os ventos, tomou de Corneille a pureza da língua, de Musset a poesia, de Lecomte a elegância, da Grécia a linha pura, de Roma a fortidão d'alma- e com o antigo bruto fez o novo - belo.<sup>123</sup>

Arriscamos mesmo a falar de uma espécie de antropofagia *avant la lettre*, pois implicava uma "devoração crítica". Trata-se de uma concepção avançada para o tempo se pensarmos que em 1917, Oswald de Andrade, futuro criador do manifesto antropofágico, ainda escrevia versos parnasianos e peças em francês como *Mon coeur balance* com Guilherme de Almeida. Em carta de 13.09.1916, lemos:

<sup>120</sup> "Literatura e sociedade no Brasil" in *Silvio Romero Teoria, crítica e história literária*- seleção e apresentação de Antônio Cândido, 1978, p.9

<sup>121</sup> V. "O escritor argentino e a tradição" in Borges, J.L. *Obras Completas*, São Paulo, Globo, 1998 v.I pp.288-296. Nesse ensaio, Borges explica-nos que o patrimônio de um escritor é o universo e a preocupação de limitar-se aos temas nacionais do próprio país não passa de uma herança européia.

<sup>122</sup> *Obras Completas*, Rio, Jackson, 195, v.29 p.138

<sup>123</sup> "a criação do estilo a propósito do Liceu de Artes e Ofícios" in *Idéias de Jeca Tatu*, São Paulo, Brasiliense, 1967, p.33

Agora não aconselho que dê livro- tudo está caríssimo com a guerra, mas podes deixar o manuscrito pronto para quando voltar a normalidade. Que lindo não será! E depois publicaremos o nosso livro conjunto, por amizade, não por cabotinismo, como o Oswald e o Guilherme de Almeida.

Talvez derive dessa visão antropofágica parte de sua admiração por Machado de Assis, autor que bebeu das fontes da literatura inglesa e francesa, mas criou seu próprio estilo.

O futuro escritor paulista deixou observações luminosas sobre o romancista carioca. Faz um paralelo entre *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Canaã*. Enquanto este último desfruta de um sucesso transitório pois tem idéias de hoje e filosofia *hojemente* (1904), o romance de Machado sobre o "defunto-autor" é eterno, uma vez que sempre haverá interesse nas tramas que envolvem Lobo Neves, Virgília, Eugênia e Quincas Borba. Profundo conhecedor da história do solteirão Brás Cubas que lera oito ou dez vezes (30.06.1915), Lobato salienta as diferentes fontes que inspiraram e contribuíram para a tessitura da obra:

Tenho a impressão de que *Memórias póstumas de Brás Cubas* foram escritas por um conjunto de mestres: Sterne, Anatole, Xavier de Maistre e Stendhal. Não sei à conta do que levar, mas livro nenhum, daqui ou de fora, jamais me soube tanto a mais íntimas vísceras estéticas. Parece um livro ateniense, anacronicamente rebentado no Rio de Janeiro-essa coisa berrantemente tropical! (30.10.1910)

O então estudante de Direito não hesita em situar *MPBC* no mesmo plano que outros grandes romances estrangeiros. É interessante notar como ele distingue obras influenciadas pela literatura francesa, que adaptavam a realidade brasileira às formas importadas:

Todos byronizaram. Era a moda (...) todos hugoaram quando a moda virou Hugo (...) depois parnaziámos com Raimundo e Alberto. E zolaiámos com Aluísio (02.06.1904)

De uma obra como *MPBC*, construída a partir de inúmeras citações e alusões a outras literaturas, sem comprometimento de sua originalidade. Sugere o "fenômeno intertextual" sem o saber.<sup>124</sup>Reconhecia a diferença entre Machado, leitor dos mestres europeus, e a "macuquice" presente em outros autores.

<sup>124</sup> v. *A poética do legado*, São Paulo. Ática, 1996 na qual Gilberto Pinheiro Passos investiga como as fontes francesas de *MPBC* operam sentidos.

Machado de Assis não era o único a manter um "diálogo" com outras literaturas. Monteiro Lobato saudou também a obra de um romancista que apresentava o Rio de Janeiro suburbano por meio de uma linguagem despojada dos ranços acadêmicos. Em 1.10.1916, pergunta a Rangel:

Conheces Lima Barreto? Li dele, na *Águia*, dois contos, e pelos jornais soube do triunfo do *Policarpo Quaresma*, cuja segunda edição já lá se foi. A ajuizar pelo que li, este sujeito me é romancista de deitar sombras em todos os seus colegas coelhos e coevos, inclusive o Neto. Facilímo na língua, engenhoso, fino, dá impressão de escrever sem torturamento- ao modo das torneiras que fluem uniformemente a sua corda d'água. Vou ver se encontro um *Policarpo* e aí o terás. Bacoreja-me que temos pela proa o romancista brasileiro que faltava.

Lima Barreto, como seu confrade e amigo paulista (embora jamais se encontrassem pessoalmente) , se insurgirá contra o colonialismo da nossa literatura. Não obstante seu conhecimento de literatura francesa<sup>125</sup> , evitava o "arremedo" típico de muitos de seus contemporâneos. Em sua sátira *Os Bruzundangas* há em torno de cinquenta referências francesas, em geral, veiculadas através de pastiches e paródias. A idéia do livro, um viajante fala do próprio país como se fosse estrangeiro, fora inspirada das *Lettres Persanes* de Montesquieu e de *L'île des Pingouins* de Anatole France. No capítulo "Os Samoiedas", lê-se uma crítica mordaz à linguagem rebuscada e às vezes incompreensível de Coelho Neto e de escritores menos conhecidos, cuja meta era distrair os leitores ou ingressar na Academia Brasileira de Letras.

Lima e Lobato, apesar das diferenças entre ambos, demarcam bem seus espaços independentes da literatura oficial que caracterizou a chamada *belle époque* brasileira.

Tanto quanto Machado de Assis e Lima Barreto ( quiçá mais do ambos) , Lobato admirava o autor de *Os Sertões*, obra várias vezes citada em *A Barca de Gleyre* .

<sup>125</sup> A biblioteca de Lima compõe-se sobretudo de literatura francesa, segundo inventário do próprio autor incluído no livro de Francisco de Assis Barbosa *A vida de Lima Barreto*. Rio, Editora Civilização Brasileira, 1964 pp.346-369

A presença francesa foi decisiva na formação intelectual e artística de Euclides da Cunha. Estudou o positivismo e o determinismo, teorias que sustentaram sua obra. Abolicionista e republicano, chegava a assinar seus artigos para O Estado de São Paulo como "cidadão", em clara referência à Revolução Francesa. A história da França inspirou igualmente seu equívocado artigo "A nossa Vendéia", pois comparava a rebeldia dos canudenses à reação monarquista de 1793 em Vendée, uma vez que para massacrar os seguidores de Antônio Conselheiro, o aparelho de Estado brasileiro apresentava os revoltosos como anti-republicanos.

Como outros intelectuais da virada do século, Euclides nutria-se das obras de Zola, Huysmans e Taine. A França servia, assim, como parâmetro político, social e literário. Não é difícil reconhecer a crença de Euclides nas teorias de Taine, a própria divisão de *Os Sertões* ("A terra", "O homem" e "A luta") remete-nos aos três fatores responsáveis pelo comportamento humano: "meio", "raça" e "momento", tese sustentada em *De l'intelligence* (1870). A forma como Euclides alia um estudo científico à expressão artística chama a atenção de Lobato. Em carta de 23.10.1909, lemos:

O grande triunfo de Euclides foi meter um pouco de ciência na literatura.

Enquanto Machado analisava a burguesia do Segundo Reinado e Lima voltou-se para o subúrbio da capital brasileira, Euclides representaria a "voz do povo" numa perspectiva que muito agradava a Lobato. O mito do caboclo enamorado e saudável herdado dos românticos cedia espaço ao jagunço rude na epopéia sobre Canudos. No artigo "estética oficial" já referido, reafirma:

Já Euclides da Cunha entreabriu nos Sertões as portas interiores do país. O brasileiro galicismado do litoral pasmou: pois há tanta coisa inédita e forte e heróica e formidável cá dentro? <sup>126</sup>

---

<sup>126</sup> Opus cit. p.49



**Os Sertões** chamaram a atenção de Lobato não apenas por seu tema, mas também por sua linguagem enxuta e densa:

Volto ao Euclides. Estive a lê-lo e pareceu-me que a sóbria e vigorosa beleza do seu estilo vem de não estar cancerado de nenhum dos cancros do estilo de toda a gente- estilo que o jornalismo apurou até ao ponto-de-bala acadêmico, tornando-o untuoso, arredondado e impessoal. (11. 09.1911)

Para Lobato, um dos piores empecilhos para a realização de uma obra duradoura seria seguir o estilo de "toda- gente". À "vulgaridade" corrente nos textos jornalísticos, opunha-se a forma magistral de Euclides. Este empregava o mínimo de adjetivos e advérbios.

Em carta da Fazenda de 30.09.1915, lemos:

Tua análise do estilo *rompente* de Euclides me satisfaz. A ossatura, ele os consegue como dizes. Mas não basta isso. Sem a rede de nervos dum pensar original, fortemente enfiado pelo *metal deployé* das ciências naturais e sociais e da filosofia moderna, bem digeridas e assimiladas, Euclides não seria esse fenómeno novo que nos esbarronda, um homem que tem o que dizer, sabe o que diz e o diz – assombro! Em português de verdade. Porque a língua de Euclides já é a Língua

Lembramos da carta já citada (15.11.1904), na qual Lobato expressa seu programa estético. Ali, ele ressalta a importância de saber sentir, saber ver, saber dizer. Euclides atinge esse ideal ao aliar seu conhecimento científico a uma forma particular de sentir e dizer. Poderíamos, aqui, forjar um neologismo no estilo de Lobato, o autor de **Os Sertões** "euclideou" a sua lira.

Lembramos que o grande objetivo de Monteiro Lobato era ser "facho de cometa" e não cauda, puxar fila e não seguir. Ora, as análises das obras de Machado, Lima e Euclides comprovam sua abertura à "importação" de idéias francesas quando assimiladas de forma crítica. Ele próprio elegeu o seu "modelo" como veremos adiante.

## Afinidade eletiva: o caso de Maupassant

*Essa história de vir com o primeiro livrinho e submeter-se à piedade da crítica, e ouvir que somos uma "bela promessa", isso não vai comigo. Ou entro e racho, ou não entro nunca. A coisa há de cair na taba como um bólido.*

04.04.1911

*Je suis entré dans la vie littéraire comme un météore, j'en sortirai par un coup de tonnerre.*

Guy de Maupassant

## Recepção de Maupassant no exterior

Guy de Maupassant despontou na cena literária francesa da noite para o dia com a publicação de *Boule de Suif* em 1880. Flaubert classificou o conto de obra-prima e saudou seu discípulo como "mestre". Reconhecido pela crítica e pelo público, passou a viver da própria pena escrevendo para os jornais Gil Blas e Le Gaulois. Maupassant, como bom jornalista, procurava atender ao perfil dos leitores, corresponder à sua orientação política e literária. Até 1892, ano em que foi internado, publicou aproximadamente trezentos contos, além de crônicas e de oito romances (dois inacabados). Seu sucesso repentino inspirou-lhe a frase que usamos como epígrafe. Contudo, o próprio fato de sua obra ter excelente recepção junto ao público, leva alguns segmentos do meio literário francês a desprestigiá-la.

Por volta de 1884, os chamados "decadentes" e "simbolistas" passam a valorizar uma arte de difusão mais restrita, caracterizada pela fuga do real e pela busca de um estetismo extremo a ponto de comprometer o sentido. A literatura *fin de siècle*, como passou a ser conhecida, encerrava o escritor em sua torre de marfim. Os adeptos das novas correntes aplicavam-se em experiências estilísticas e prosódicas. Era a vez da linguagem poética, pois a prosa, segundo alguns simbolistas, não explorava o poder mágico das palavras. As obras que encontravam eco nos meios menos "cultos" ficavam, assim, deslocadas diante dessas novas tendências.

No início do século XX, o Surrealismo entra em cena, os artistas voltam-se para as análises introspectivas, para os mistérios do inconsciente. A poesia mais do que nunca ganha relevo, pois se presta melhor a essas novas pesquisas estéticas. Era o golpe de misericórdia em tudo que lembrasse o Realismo e o Naturalismo.

Além do contexto histórico do final do século passado que desprestigiava a prosa realista, a obra de Maupassant ressentiu-se de algumas lendas em torno do seu nome. O contista normando era um *homme à femmes*, multiplicava aventuras. Gabava-se de suas conquistas e conhecia tanto as mulheres da alta burguesia, quanto as cortesãs. Esportista fervoroso, dedicava longas horas à canoagem no Sena, o que lhe rendeu fama de fútil. Edmond de Goncourt, mais de uma vez, referiu-se ao "amigo" como "contador de histórias sim, de imaginação fértil, mas artista verdadeiro não."

No início do século XX, o meio literário francês criticava a sua falta de sutileza e a ausência de filosofia em suas narrativas. Ele era visível demais e sem poesia. Blaise Cendrars julgava o esquecimento de sua obra nada mais justo. Para Albert Camus, Maupassant não passou de um escritor honesto que fotografou uma época e um determinado período.<sup>127</sup>

Segundo Armand Lanoux, um dos principais biógrafos do autor, a data de 1925 marca o início do período de reabilitação. É difícil, contudo, precisar uma data. Podemos apontar como marco importante na recepção crítica de Maupassant a publicação de *Guy de Maupassant et l'art du roman* de André Vial em 1954<sup>128</sup>.

Se Maupassant perdeu importância em seu próprio país no final do século XIX e início do século XX, no exterior, contudo, seu nome continuou crescendo. Segundo Artine Artinian, nos Estados Unidos, Maupassant tornou-se um clássico antes de morrer. Em 1891, aparece a primeira coletânea de seus contos editadas para alunos de francês. A primeira edição americana de sua obra completa data de 1903, antes mesmo da francesa publicada por Louis Conrad entre 1908 e 1910. A boa recepção do escritor francês nos Estados Unidos deveu-se em parte ao fato de ser apresentado ao público americano por dois grandes escritores: Lafcadio Hearn e Henry James.<sup>129</sup> Na União Soviética, foram publicados mais de quatro milhões de exemplares nos quarenta anos que se seguiram à revolução

<sup>127</sup> Cf. Artinian, Artine *Pour et contre Maupassant* Paris, Librairie Nizet, 1955, p.27

<sup>128</sup> Brigitte Hervot por ocasião do "III encontro de Professores de Línguas e Literaturas Estrangeiras". Unesp.Assis,1993, fez um balanço da presença do autor normando entre nós na sua comunicação *Guy de Maupassant cem anos depois*. Brigitte aponta o meio do século XX como o período em que despertou uma nova concepção da arte de Maupassant na França.

<sup>129</sup> Artinian Opus cit. pp.8-30

rusa, enquanto no Japão, as traduções chegaram a ser proibidas em 1944, pois a grande aceitação junto ao público era vista como indesejável<sup>130</sup>.

Armand Lanoux<sup>131</sup> explica-nos que os preciosos apontam a facilidade de sintaxe e o vocabulário como causa do grande sucesso de Maupassant no exterior. Contudo, segundo Lanoux, essa questão formal não é suficiente para explicar a penetração do autor francês em outros países, mesmo depois da sociedade por ele representada ter desaparecido. Tchekhov foi freqüentemente apresentado como o Maupassant russo, enquanto os italianos citam Pirandello.

Em nosso país, devido às precárias condições materiais e culturais que sempre cercaram a produção literária, torna-se difícil um estudo sobre a recepção de um autor estrangeiro. Falta ainda uma pesquisa que aponte qual a importância que a obra do controvertido contista francês teve entre nós. Sabemos, no entanto, que a presença de Maupassant no Brasil está ligada à voga do conto entre o final do século XIX e o início do século XX. Sobre esse período, Massaud Moisés comenta:

(...) Superado o infantilismo de que enfermava durante o domínio romântico, sabidamente voltado para a poesia, o teatro e o romance, e vencido o fascínio pelo folclore e o exótico, o conto ganhou estatura de obra de arte, alcançando o respeito que se tributava às demais formas literárias: lograda a carta de cidadania, deixou de ser mero exercício de estilo ou ensaio para obras de maior fôlego (entenda-se: o romance).<sup>132</sup>

Embora afirme que o gênero adquire *estatura de obra de arte*, Massaud salienta a baixa qualidade dos seguidores de Maupassant desse período. O conto obedecia ao esquema tradicional: início, meio e fim. Era o que acontecia com Neves Sobrinho, Pedro Rabelo e Arthur Azevedo; sobre o último, acrescenta:

Contos de entretenimento, literatura digestiva, "simples obra recreativa"/.../ O desfecho enigmático à Maupassant, de tanto ser regular, acaba sendo esperado, e perdendo efeito.<sup>133</sup>

Agrippino Grieco, sobre Coelho Neto afirma:

O *Inverno e flor* repete os processos de Maupassant no *Fort comme la mort*.<sup>134</sup>

<sup>130</sup> Ibidem p.8

<sup>131</sup> *Maupassant Contes et nouvelles* Paris, Gallimard, 1974 p.xi

<sup>132</sup> *História da literatura brasileira* São Paulo, Cultrix, 1984, p.151

<sup>133</sup> Ibidem p.155

<sup>134</sup> Grieco, Agrippino. *Evolução da Prosa Brasileira*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1947. p.83

Também João do Rio em *Momento Literário*<sup>135</sup>, cita alguns nomes influenciados pelo autor de *Bel Ami* como Júlia Lopes, João Luso e Mário Pederneiras.

Lúcia Miguel Pereira, no prefácio de *Histórias e sonhos* lembra o desagrado de Lima Barreto ao ser comparado a Machado de Assis. Em uma carta do primeiro a Austregésilo de Ataíde, lemos:

Jamais o imitei e jamais me inspirou. Que me falem de Maupassant, de Dickens, de Swift, de Balzac, de Daudet- va- lá, mas de Machado, nunca!<sup>136</sup>

O grande interesse de Monteiro Lobato pela obra do genial contista francês não representa, pois, um fenômeno isolado. Guy de Maupassant era um *best seller* mundial e um escritor familiar ao meio letrado brasileiro.

---

<sup>135</sup> Rio de Janeiro, Edições do Departamento Nacional do Livro, Fundação Biblioteca Nacional, 1994

<sup>136</sup> São Paulo, Brasiliense, 196, p.9

## A opção pelo conto

Graças às cartas de *A Barca de Gleyre*, podemos rastrear o contato com a obra de Maupassant. Entre 1903 e 1909, seu nome é citado treze vezes, e, em geral, segue-se uma reflexão sobre o gênero conto. Em 1909, Lobato já lera no original os romances *Bel-Ami* (1885) *Mont Oriol* (1887), *Pierre et Jean* (1888), *Une Vie* (1883) e *Notre Coeur* (1890), além das coletâneas de contos *Clair de lune* (1883), *Mlle. Fifi* (1882) *Le Horla* (1887), *Boule de Suif* e *La Main Gauche* (desconhecemos as datas das duas últimas). Embora sejam somente essas as obras citadas, Edgar Cavalheiro afirma: Lobato leu todo o Maupassant, Stendhal e Kipling.<sup>137</sup>

Já vimos como o futuro editor fiava-se no talento do amigo, não hesitava em apontar-lhe os defeitos, sugerir cortes de trechos e mudanças de vocábulos. Quanto ao gênero ao qual Rangel deveria dedicar-se, em carta de 1907, aconselha:

No teu caso eu me dedicaria exclusivamente ao conto e me ia aperfeiçoando sempre: e muito naturalmente viria mais tarde o romance, sem forçar o temperamento- como veio ao Maupassant e ao Eça. O romance é um conto de 300 páginas e mais engalhado, e só ergue 100 quilos de peso quem durante anos treinou em suspender halteres de 10 .

Aqui Lobato expõe uma idéia bastante redutora sobre o conto ao considerá-lo um ensaio para o romance.

Basta pensarmos em Machado de Assis para percebermos a fragilidade da afirmação acima. Após estreitar com os *Contos Fluminenses* (1870), escreve *Ressureição* (72), volta aos contos com *Histórias da meia-noite* (73), segue-se *A mão e a luva* (72), *Helena, Iaiá Garcia* (76). Somente após seu primeiro grande romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* (81), Machado escreve suas melhores realizações no conto com *Histórias sem data* (84); *Várias Histórias* (96), *Páginas recolhidas* (99) e *Relíquias da Casa Velha* (1906). Quanto a Maupassant, a informação é imprecisa. O autor francês consagrou-se exclusivamente aos contos entre 1880 e 1883 para atender à crescente demanda

<sup>137</sup> Cavalheiro, Edgar Opus cit p.112

dos jornais ( Le Gaulois e Gil Blas). Mas seu primeiro romance *Une vie* (1883) fora iniciado em 1877.

Sobre a carta acima, Wilson Martins comenta:

Cedendo a uma concepção vulgar, sem o menor fundamento estético, Lobato acreditava que o conto fosse um romance pequeno e que praticando a técnica do conto Rangel estaria fazendo as armas para enfrentar o romance.<sup>138</sup>

De fato, a explicação de Lobato sobre a diferença entre o romance e o conto carece de profundidade. Porém, Martins "esqueceu" a missiva enviada dois anos depois (23.10.1909), na qual se percebe notável amadurecimento:

Toda gente considera o conto um gênero leve- e tomam o leve como sinônimo de fácil. Mas note que em todas as literaturas só emerge do conto um Maupassant para dez romancistas. Mesmo assim, achas que é possível meter Maupassant na plana de Balzac, Dostoiévsky e Tolstoi? Não creio. É mister fazer bom e grande e o contista, embora alcance o bom, não pode chegar ao grande. É ourivesaria, não é arquitetura.

Retifica, assim, sua posição anterior. A frase: "É ourivesaria, não é arquitetura", insiste na construção cuidadosa, na fatura, na escolha da palavra exata. A ourivesaria foi considerada uma "arte menor", portanto precisava ser mais trabalhada.

Sabemos que há diferentes conceitos de conto; as opiniões divergentes dos críticos levaram Mário de Andrade à sua conhecida *boutade*: "conto é tudo aquilo que o autor chama de conto". Há, contudo, certa unanimidade quanto ao seu tamanho: Trata-se de uma narrativa mais condensada do que o romance, na qual não haveria espaço para as análises psicológicas profundas e nem para o encadeamento de vários episódios.

Não fora tarefa fácil escolher uma "forma ficcional" a qual se dedicar: Lobato já pensara em memórias, diários no estilo dos Goncourt e romances. Em 1909, aceita, enfim, a sugestão do amigo para consagrar-se ao conto. Embora já fizesse incursões no gênero desde os tempos de estudante de Direito, seus textos pendiam mais para as crônicas, recheadas com algum humor segundo o próprio autor. Sentia-se incapaz para a empreitada<sup>139</sup>, pois para ele tratava-se de:

<sup>138</sup> Martins, Wilson. *Pontos de vista (crítica literária)* São Paulo, T. A Queiroz, 1901.v. VI p.274

<sup>139</sup> Borges viveu experiência semelhante a de Lobato, hesitou muito antes de escolher o gênero que o consagraria: *A sensação de que grandes romances como Dom Quixote e Huckleberry Finn são praticamente amorfos serviu para reforçar meu gosto pelo formato do conto, cujos elementos indispensáveis são a economia e uma formulação nitida*

(...)um campo muito restrito, coisa só para grandes mestres. Engano pensar que por ser mais curto seja mais fácil, mais próprio de principiante. (30.08.1909 )

Não seria um gênero leve, nem *fácil*. A idéia de “facilidade” remonta ao final do século passado. O conto tornou-se muito difundido graças ao desenvolvimento da imprensa. O próprio Maupassant chegou a escrever para jornais numa velocidade vertiginosa. Aliás, não somente na França, mas em outros países também se verificou esse fenômeno.

Lobato , ao longo das missivas, vai afinando seu conceito. Em 27.06.1909, confessa:

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

Aqui ele reitera a preocupação com a construção ao compará-lo com o soneto. Neste, as normas rígidas da composição não tolhem a criatividade do escritor, pelo contrário, desafiam-no a encontrar a palavra exata e as rimas mais sugestivas. Lembramos ainda da importância do último terceto, que deve retomar os versos anteriores e sintetizá-los.

Por que Lobato queria contos em que houvesse dramas ou que deixassem entrever dramas? Talvez uma das razões seja o seu anti-romantismo. Já vimos como o criador de Jeca Tatu revelou-se um dos mais acirrados críticos da visão idealizada dos índios nos romances de José de Alencar e dos caboclos nos contos de Bernardo Guimarães. Deste último dizia que lê-lo , *era (...) ir para uma roça adjetivada por menina do Sião.*<sup>140</sup>

---

*de começo, desenvolvimento e fim. Contudo, como escritor, pensei durante anos que o conto estava acima de minhas possibilidades e só depois de uma longa série de tímidas experiências narrativas é que me sentei para escrever verdadeiros contos.* Jorge Luís Borges: *um ensaio autobiográfico* ( trad. Maria Carolina de Araújo e Jorge Schwartz ), São Paulo, Globo, 2000 pp. 97-100



Na passagem : *contos-estopins, deflagradores das coisas, das idéias, das imagens, dos desejos, de tudo quanto exista informe e sem expressão dentro do leitor*, há aqui a idéia já sustentada anteriormente , segundo a qual o escritor “deflagra” algo que já existe latente dentro do leitor. Lobato vislumbra uma missão mais nobre para a literatura do que simplesmente entreter<sup>141</sup>. Lemos em filigrana a idéia segundo a qual o escritor deve também ser um homem de seu tempo, isto é, voltado para os problemas contemporâneos. Percebemos já , embora de forma tímida, a relevância que a função social da arte assumirá para Lobato.

Mas não basta que a história desperte reflexões do leitor, faz-se mister que este seja capaz de resumir e contar a um amigo. Evidencia-se aqui, mais uma vez, a aversão às histórias sem nenhum enredo.

Seria temerário apontar Guy de Maupassant como o escritor mais presente na formação da poética de Lobato , porém , foi sob a égide desse autor que escreveu uma das histórias trágicas de *Urupês*. O emprego de diversos recursos estilísticos do contista francês leva-nos a lê-lo como um conto-tributo. A propósito, o próprio título indica-nos esse caminho. Segundo Umberto Eco, um escritor não deve propor interpretações de sua obra, caso contrário não teria escrito um romance ou um conto, que são uma máquina de gerar interpretações. Um dos obstáculos a esse propósito é o fato de que um romance ou um conto deve ter um título, que é uma chave interpretativa<sup>142</sup>.

A história inicia-se com um narrador em primeira pessoa que conta uma conversa ouvida num trem. A partir daí, há mudança de foco. Um dos sujeitos do trem faz algumas reflexões pessimistas e diz conhecer um “ conto de Maupassant”. Instigado pelo companheiro, conta uma história tétrica envolvendo o assassinato de uma velha. O narrador, enquanto delegado de polícia, encarregou-se de investigar o crime. As suspeitas recaíram sobre um italiano mal-encarado, mas por falta de provas, ele foi libertado. Ao cabo de alguns anos, a polícia prendeu-o em São Paulo

<sup>140</sup> Monteiro Lobato *Cidades Mortas* São Paulo, Brasiliense, 1951, p.11

<sup>141</sup> Em seu ensaio “Usages politiques de la littérature” in *Machine Littéraire*. (sd). Ítalo Calvino defende uma posição que lembra-nos a de Lobato: *Justement du fait de l'individualisme de la solitude de son travail, l'écrivain peut parfois explorer des zones que personne n'a encore explorées, à l'intérieur de lui ou au dehors; il peut lui arriver de faire des découvertes qui, tôt ou tard, deviendront pour la conscience collective des domaines essentiels.* p.82

<sup>142</sup> Cfr. Eco, *Pós- Escrito a O Nome da Rosa*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985 p.8

e o enviou para a cidade do crime a fim de ser julgado. O italiano não reagiu, mas durante o trajeto de trem, meteu-se pela janela e atirou-se agarrando numa árvore. Julgavam que o suicídio fora motivado pelo remorso, mais tarde, porém, o filho da velha assumiu o assassinato de sua mãe.

Trata-se do único conto de *Urupês* cuja gênese não é comentada em *A Barca*; Edgar Cavalheiro classifica-o como páginas de puro virtuosismo (...) pequeno episódio a denunciar o contista pleno senhor do gênero; explica-nos em seguida:

Embora escrito também na Buquira, "Meu Conto de Maupassant" foge ao clima dos demais. A história é verídica: o autor baseou-se num processo a que o Dr. J. Pereira de Matos serviu como advogado do réu, um italiano que afim de abreviar o recebimento da herança, assassinara a velha sogra. Condenado pela justiça local, seu patrono apelou, conseguindo em segundo julgamento a sua absolvição. Posto em liberdade, regressava o criminoso de trem para Caçapava, quando com surpresa para todos, atira-se sob as rodas do mesmo, falecendo instantaneamente.<sup>143</sup>

Esse *fait divers* deve ter inspirado Lobato a criar uma história à Maupassant, uma vez que há um considerável filão da obra do escritor francês consagrado aos problemas relacionados com herança e homens ou mulheres idosos obrigados a viver com filhos e netos interesseiros. Citamos, como exemplos, *En Famille*, *Mon oncle Sosthène*, *Le Vieux*, *Un Million*.<sup>144</sup>

No *incipit* de Meu conto de Maupassant lemos:

Conversavam no trem dois sujeitos. Aproximei-me e ouvi:

"- Anda a vida cheia de contos de Maupassant; infelizmente há pouquíssimos Guys..."

Um narrador em primeira pessoa relata-nos uma conversa que ouviu. Logo em seguida, esse narrador cede espaço às personagens e só vai interferir para introduzir as falas dos dois sujeitos. Mais adiante, um deles contará a história; há portanto, uma mudança de foco até um pouco antes do fim. Ora, essa passagem da fala de um personagem para outro, remete-nos a um recurso de verossimilhança empregado inúmeras vezes por Maupassant. Trata-se de um tipo de "conto enquadrado", isto é, apresenta-se numa moldura.

<sup>143</sup> Cavalheiro, Opus cit. v. I p.181

<sup>144</sup> Todos os contos de Guy de Maupassant citados nesse trabalho apresentam-se na obra *Contes et Nouvelles*, *bibliothèque de la Pléiade, texte établi et annoté par Louis Forestier*, Paris, Gallimard. t.I: 1974; t.III: 1979

Salientamos a pequena digressão inicial, na qual um dos sujeitos opina sobre as principais vertentes da obra do escritor francês. Embora não sejam os únicos temas abordados por Maupassant, o amor e a morte apresentam-se em um número expressivo de seus contos e são enfocados sob a ótica pessimista na qual reconhecemos a herança filosófica de Shopenhauer.

Em inúmeras narrativas de Maupassant, as histórias começam com um veículo em movimento, em geral um trem ( como no conto de Lobato). É o caso de *Miss Harriet*, *Idyle*, *Un Anglais* e *En voyage*.

A omissão dos verbos de declaração nos discursos diretos. As elipses narrativas para criar um efeito de aceleração. Por exemplo, em *Meu conto de Maupassant* lemos: *Anos depois, o caso reviveu*. Aqui a elipse de ordem temporal , elimina os "acontecimentos" que não interessam para a história, a qual se restringe ao essencial. Lembramo-nos da grande capacidade de concisão de Maupassant. As elipses apresentam-se em grande maioria dos contos.

Em um conto "enquadrado", o cenário do início reaparece e a última frase em geral é a fala de alguma personagem que demonstra sua surpresa, indignação ou cepticismo sobre o que foi dito. Às vezes é a citação de algum escritor como no conto de Lobato. O desfecho da narrativa merece atenção especial, em carta datada de 8.07.1921, comenta um conto de Rangel:

Li os *Oitenta Contos* n 'O Dia. Interessante, mas frouxo no fim. Não acaba de modo satisfatório para o leitor e para Apolo. Fecho de conto é como fecho de soneto; é o tudo! É onde está o busilis. Porque o conto inteiro não passa dum preparo para o fecho-

Nos contos de Maupassant, por exemplo, o efeito final é cuidadosamente preparado, o *mot de la fin* em geral solicita uma reflexão do leitor. Possivelmente essa característica seja uma herança de outro grande mestre: Edgar Allan Poe. Em seu ensaio "A Filosofia da Composição" , Poe explica a importância de escrever tendo em vista o epílogo e o efeito desejado.<sup>145</sup>

A grande afinidade de Maupassant e Lobato diz respeito sobretudo às reflexões de ambos sobre o texto literário. Que aspectos um escritor deveria privilegiar ao escrever ou ao analisar outras obras?

<sup>145</sup> Poe, Edgar Allan *Poemas e Ensaios*: São Paulo, editora Globo, 1999, pp. 101-114.

## Composição

Notamos que algumas vezes, mesmo sem citar o autor de *Boule de suif*, Lobato revela sua adesão a certas idéias presentes no artigo *Le Roman*, que introduz o romance *Pierre et Jean* de 1888<sup>146</sup>. Esse ensaio é uma espécie de profissão de fé de Maupassant e uma das mais lúcidas análises da literatura no final do século XIX. Até hoje podemos lê-lo com proveito, tal a atualidade das propostas. O autor normando afirma que um bom crítico deveria analisar as obras sem *parti-pris* ou preconceitos e admitir qualquer tipo de pesquisa estética. E não esperar que um artista corresponda às suas expectativas, ao seu conceito de arte. Forçar um escritor a seguir normas rígidas seria tentar modificar sua própria natureza. Maupassant cita Victor Hugo e Emile Zola, autores que reivindicaram o direito de escrever seguindo a própria concepção de arte:

Un critique, qui mériterait absolument ce nom, ne devrait être qu'un analyste sans tendances, sans préférences, sans passions, et, comme un expert en tableaux, n'apprécier que la valeur artiste de l'objet d'art qu'on lui soumet. Sa compréhension, ouverte à tout, doit absorber assez complètement sa personnalité pour qu'il puisse découvrir et vanter les livres même qu'il n'aime pas comme homme et qu'il doit comprendre comme juge. (705)

Em seguida, faz um paralelo entre o escritor romântico, que buscava captar a vida em seus momentos excepcionais e contentava-se em divertir seu leitor, e o realista, que a observa em seu estado normal, estimulando uma reflexão.

Um escritor com pretensões realistas, explica-nos, não deveria relatar toda a verdade, mas "corrigi-la" em proveito da verossimilhança. Exemplifica lembrado-nos que acontecem diariamente inúmeros acidentes, mas, seria verossímil se um escritor "jogasse" o protagonista de seu romance sob as rodas de um carro? Sintetiza sua idéia com a frase de Boileau: "Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable." (p.708).

Como, então criar a "ilusão" da realidade? Seria necessário chamar a atenção do leitor sobre determinado aspecto do cotidiano e focar um detalhe

<sup>146</sup> Maupassant, Guy. *Romans* Paris. Gallimard. Pléiade. 1987 pp.703-715. como citaremos diversas vezes esse ensaio, indicaremos doravante somente a página no corpo do texto.

(refere-se tanto ao conto, quanto ao romance), de forma natural, sem que o leitor perceba as técnicas empregadas. A própria palavra objetividade é rejeitada: "quel vilain mot" ( p.710). Como cada um de nós possui sua própria "realidade", um "realista" de talento seria capaz de encontrar os procedimentos artísticos para convencer seu leitor. Enfim, não se trata de fotografar a vida, mas de transmitir uma idéia mais convincente que ela própria. "Faire vrai" consistiria em dar uma ilusão completa da verdade, segundo nossa perspectiva:

Il y a, dans tout, de l'inexploré, parce que nous sommes habitués à ne nous servir de nos yeux qu'avec le souvenir de ce qu'on a pensé avant nous sur ce que nous contemplons. La moindre chose contient un peu d'inconnu. Trouvons-le. Pour décrire un feu qui flambe et un arbre dans une plaine, demeurons en face de ce feu et de cet arbre dans une plaine, demeurons en face de ce feu et de cet arbre jusqu'à ce qu'ils ne ressemblent plus, pour nous, à aucun autre arbre et à aucun autre feu. C'est de cette façon qu'on devient original. (713)

Vale a pena comparar a citação de Maupassant sobre como se tornar original, com esta afirmação de Lobato em carta de 15.09.1908:

Reduz tudo ao ver, fazer e insistir. Ao ler no livro da vida, em vez de nos de papel. Ao ver com os nossos olhos, em vez de com os olhos dos outros. Ao pensar com a nossa cabeça, em vez de pensar plagiariamente.

Ainda em "Le Roman", Maupassant estabelece a diferença entre o romance de análise e o romance objetivo. Neste segundo caso ( representado por Flaubert) , conhecemos as personagens por suas ações , enquanto que para o primeiro ( representado por Paul Bourget) , seria necessário contar todas as minúcias que levam a personagem a "agir" dessa ou daquela forma. A "ação", propriamente dita, fica em segundo plano.

A importância atribuída à originalidade fica patente com a reivindicação de total liberdade de expressão estética, o gênero e o tema não importam contanto que seja bom. O desprezo pela linguagem preciosa e rebuscada em prol da simplicidade; o poder de evocação das palavras, a valorização do texto enxuto, ou seja, dizer o máximo com o mínimo de recursos e a habilidade em sugerir estão na base da poética de Maupassant. Na verdade todos esses aspectos se complementam, vejamos com mais vagar cada um deles nos dois autores.

Para Guy de Maupassant, a escolha da palavra "exata" levava-o a reescrever várias vezes seus contos<sup>147</sup>. Em "Le Roman", complementa suas idéias sobre o estilo:

Quelle que soit la chose qu'on veut dire, il n'y a qu'un mot pour l'exprimer, qu'un verbe pour l'animer et qu'un adjectif pour la qualifier./.../

Il n'est point besoin du vocabulaire bizarre, compliqué, nombreux et chinois qu'on nous impose aujourd'hui sous le nom d'écriture artiste, pour fixer toutes les nuances de la pensée; mais il faut discerner avec une extrême lucidité toutes les modifications de la valeur d'un mot suivant la place qu'il occupe. Ayons moins de noms, de verbes et d'adjectifs aux sens presque insaisissables, mais plus de phrases différentes, diversement construites, ingénieusement coupées, pleines de sonorités et de rythmes savants. Efforçons-nous d'être des stylistes excellents plutôt que des collectionneurs de termes rares. (p.714)

Quanto a Lobato, pautava suas análises por critérios estilísticos, ligados sobretudo à adequação lexical. Procurava averiguar a afinidade do tema aos meios expressivos empregados pelo autor. Lobato leu cada verbete do *Aulete*, o que lhe proporcionava muito prazer, além de permitir corrigir alguns erros de pronúncia. Em 30.08.1909, afirma:

O que mais aprecio num estilo é a propriedade exata de cada palavra e para isso temos de travar conhecimento pessoal, direto, com todos os vocábulos, um por um, em demorada, pensada e meditada vocabulação dicionarística. Só pelo conhecimento exato do valor de cada um é que alcançaremos aquela qualidade de estilo.

Entretanto, conhecer a fundo cada palavra seria insuficiente sem o esforço do artista em tirá-las de seu "estado dicionário" para construir seu texto. Ainda na mesma carta, explica:

Mas no uso de um vocabulário abundante torna-se mister o mesmo hábil discernimento de boa aplicação que distingue os Camilos dos Camelos.

No desenvolvimento dessa missiva, expõe sua idéia, justifica-a, exemplifica com uma antítese e finalmente sintetiza, citando o autor que seria o exemplo máximo dessa habilidade:

Não conheço melhor modelo que Machado de Assis. Camilo ainda me choca, é muito bruto, muito português de Portugal e nós somos daqui. Machado de Assis é o clássico moderno mais perfeito e artista que possamos conceber. Que propriedade! Que simplicidade! Simplicidade não de simplório, mas do maior dos sabidões. Ele gasta as suas palavras como um nobre de raça fina gasta a sua fortuna e jamais como o parvenu, o

<sup>147</sup> Apesar de escrever com velocidade, seus textos eram bem trabalhados, basta consultarmos alguns manuscritos para percebermos a quantidade de rasuras e mudanças.

upstart, que começou vendeiro de esquina e acabou comprando um título de barão do papa.

Na expressão, "ele gasta suas palavras como um nobre de raça fina", infere-se que Lobato valorizava sobretudo o código e não a mensagem como quer por exemplo seu principal biógrafo:

Lobato só entendia a linguagem em literatura como fiel mensageira encarregada de transmitir idéias e emoções. Procurou, durante anos, num longo aprendizado, atingir ao máximo de clareza e simplicidade, não a simplicidade dos que desconhecem a língua, e sim a dos que a sabem a fundo, a clareza e a simplicidade de um Machado, Renan ou Anatole.<sup>148</sup>

Discordamos da primeira parte dessa afirmação. Embora Lobato fosse o que se convencionou chamar de "escritor engajado", para ele a linguagem não era apenas "fiel mensageira de idéias e emoções". Pelo contrário, sabia que no campo literário, a linguagem tem um fim em si, é intransitiva.

A capacidade de síntese em Maupassant deve ter chamado a atenção de Lobato. Para o escritor francês, nada é gratuito, cada elemento contribui para algum efeito pretendido. Um crítico de nosso tempo analisa a linguagem de *Une partie de Campagne* nos seguintes termos:

L'écrivain jette des sous-entendus dans leurs sonorités combinées, indique des nuances dans leur disposition, glisse des insinuations dans leurs accords, met des intentions dans les virgules.<sup>149</sup>

Essa passagem parece refletir mais uma visão artística quase transfiguradora da realidade do que uma concepção "naturalista", ligada ao referente exato, ao estilo seco. De fato, Maupassant tornou-se um mestre na arte de sugerir e aludir. Alguns *Incipits* de seus contos ilustram sua capacidade de concisão; às vezes, nas primeiras linhas, anunciam-se os principais momentos da história que vai seguir. Por exemplo, vejamos alguns contos sobre a guerra franco-prussiana de 1870. Em *Deux Amis* (1883), conhecemos o trágico fim de dois senhores que vão pescar e são tratados como espiões; a primeira frase é:

Paris était bloqué, affamé et ralant

<sup>148</sup> Opus cit., p. 233

<sup>149</sup> Villani, J. *Premières leçons sur "Une partie de campagne"* PUF, Paris, 1995, p.51

Esse verso alexandrino nos remete ao estado de horror da capital francesa durante a ocupação e aponta as fases sucessivas da narrativa: a prisão dos dois amigos, a espera de "juízo" e a morte.

Em *Un Duel* (1883) lemos no início:

La guerre était finie; les Allemands occupaient la France; le pays palpait comme un lutteur vaincu tombé sous le genou du vainqueur

Percebemos o grande poder de concisão dessas linhas. Num tipo de gradação ascendente, o narrador propõe os três momentos do conto: o armistício, a ocupação e a humilhação do povo

Em *Le mariage du lieutenant Laré*, o primeiro parágrafo é um modelo de concisão e sugestão:

Dès le début de la campagne, le lieutenant Laré prit aux Prussiens deux canons. Son général lui dit: "Merci, lieutenant", et lui donna la croix d'honneur.

Aqui, as duas frases sintetizam a história. Diríamos que a guerra se resume a dois momentos: a tomada das armas aos prisioneiros e a condecoração do soldado. De fato, esse conto poderia ser lido quase como uma apologia ao exército francês. Insinua-se, porém, o humor cáustico de Maupassant. A velocidade com a qual tudo se desenrola, a resposta curta e seca do general nos faz pensar em autômatos. A guerra não seria feita por homens, mas por "máquinas" que dão e recebem ordens.

Maupassant era verdadeiro mestre na arte de sugerir. Não raro, por meio dos nomes das personagens, assim como das datas nas quais situam-se as narrativas, ele dava um *clin d'oeil* aos seus leitores. Mas seu grande talento consistia sobretudo na sutileza com que manjava as palavras, fazendo surgir de uma simples alteração na frase uma significação secreta. É o que acontece quando trata de temas licenciosos, com o emprego de frases de duplo sentido.

Em seus contos era exímio nos truques de sugerir através das assonâncias, aliterações e repetições de um mesmo vocábulo.

Lobato defendia idéia semelhante; em carta de abril, 1911, lemos:

Em muitos pontos é preferível entremostrear a mostrar, diluir os contornos duros, substituir luz por meia luz ou penumbra. Há ganho de sugestão.



Em diversas missivas, o escritor paulista investe contra as descrições detalhistas de seu amigo. Ao comentar o conto *Águas e arvoredos* de Rangel, escreve em 30.01.1915:

Tu tens paisagens belíssimas, mas estragadas pela abundância dos detalhes. Queres descrever tudo, quando o certo é apenas sugerir- é dar um rápido relevo de estereoscópio com meia dúzia de pinceladas rápidas e manhosas. Pinceladas-carrapicho, nas quais se enganchem as reminiscências do leitor. Forçamo-lo assim a colaborar conosco- ele vê mil coisas que não dissemos, mas que com os nossos carrapichos soubemos acordar dentro dele..

É notável como Lobato destaca o papel do leitor muitos anos antes deste se tornar central às formas de abordagem crítica. Sabemos que o destinatário sempre foi legado a segundo plano. Na passagem acima, o texto literário é concebido como uma "obra aberta", antecipando-se, assim, em várias décadas à obra de Umberto Eco. Em 1962, o crítico italiano publica *A obra aberta* onde procura mostrar como uma obra de arte era passível de uma livre interpretação dos leitores e ao mesmo tempo apresentava elementos estruturais que "impunham interpretações possíveis".

Hoje conhecemos a fecundidade dos debates em torno da "colaboração do leitor". Identificamos, nas palavras de Lobato, a síntese de uma idéia que seria mais tarde exaustivamente estudada também por Umberto Eco, ou seja, o texto literário é uma *máquina preguiçosa*<sup>150</sup>, o leitor deve "preencher" os vazios. *Descrever tudo* como queria Rangel caracteriza a linguagem com função didática, enquanto a função estética supõe uma maior participação do leitor.

Na seqüência dessa carta, escreve:

O mais belo e sugestivo cenário que conheço é um de Shakespeare no Henrique IV, ato 3º, suponho: "A Street". Nessa rua pus toda a impressão sugerida pelo transcorrer dos dois primeiros atos. Vi uma velha rua de cidade inglesa, como naquele meu momento me parecia deverem ser as ruas trafegadas por Falstaff. Qualquer outra indicação prejudicaria a idéia pré- sugerida lá no meu imo, colidindo. Isto mostra como a extrema sobriedade, quando hábil, desentranha maravilhas da imaginação do leitor- e o tolo as vai atribuindo ao romancista esperto. Em suma, o caso é de esperteza, como nas fábulas do jaboti. Fazer que o leitor puxe o carro sem o perceber. Sugerir. Arte é só isso.

<sup>150</sup> Eco, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997.p.9

Lobato aposta na capacidade do leitor em construir o sentido a partir das pistas deixadas pelo texto. Há aqui a expectativa de um leitor-modelo, capaz de imaginar e criar.

A escolha da palavra "exata", o poder de concisão do texto implicava "cortar" os excessos, tirar o supérfluo. O escritor deveria proceder a escolhas e limitar-se ao essencial. Por isso aconselha Rangel em 06.05.1911:

Venho por-me em dia. Não há dúvida, os teus *Pioneiros* ganharão com algum desbaste a foice, sabiamente feito nalguns trechos que me parecem muito copados. É o que estou fazendo aqui numa chácara que foi do meu avô: desbastando, derrubando tudo quanto é árvore inútil. Só ficam as árvores que dão renda.

Em "Só ficam as árvores que dão renda". Percebe-se o cuidado com a "fatura". Como exemplo lembra Guy de Maupassant, cujo estilo caracteriza-se pela força de "dizer" o máximo com o mínimo de recursos. Vejamos a reflexão sobre o poder das palavras na narrativa *La finesse*:

Les mots ont une âme. La plupart des lecteurs ne leur demandent qu'un sens. Il faut trouver cette âme qui apparaît au contact d'autres mots, qui éclate et éclaire certains livres d'une lumière inconnue, bien difficile à faire jaillir.<sup>151</sup>

Em carta de 10.05.1917, lemos:

O fim visado num romance ou conto deve ser o máximo de impressão no leitor com o mínimo de meios. É neste sentido que voga o meu barco. Progrido em "concentração", fujo sistematicamente à "diluição". Prefiro fabricar um martelo de pinga a um barril de garapa azeda.

Lobato, por sua vez, condena o emprego abusivo do adjetivo. Pretende contar somente o essencial. O trabalho de desbastar o texto, tirar-lhe a "banha" e a "casca".

A fim de ilustrar o texto desbastado, Lobato serve-se do exemplo de Shakespeare, (o mesmo da carta de 30.01.1915). Em 19.08.1905, lemos:

Nos grandes mestres o adjetivo é escasso e sóbrio- vai abundando progressivamente à proporção que descemos a escala dos valores /.../ Shakespeare, quando quer pintar um cenário (um maravilhoso cenário shakespiriano!), diz, seco: "Uma rua". O Macuco diria: "Uma rua estreita, clara, poeirenta, movimentada, etc." "O Macuco espalhou mais adjetivos pelo Belenzinho do que gonococcus- e nunca houve uma espingarda que o abatesse!

<sup>151</sup> opus cit, p. 120

Em 01.08.1915, sugere:

Uma coisa ainda aconselho: podar as camilices enxertadas na primeira parte. Estou convencido de que o vocabulo fora da moda, fossil ou raro, é "pedra" de banana-maça.

Vimos como ele apreciava a linguagem de Euclides da Cunha por sua densidade. Ao contrário, condenava os exageros de Coelho Neto. Em carta de 20. 05. 1915, lemos:

Coelho Neto queixa-se de que recebe poucas "missivas". Isso é sinal de reação, *assouppissement*. Neto é aquela jaboticabeira que vejo daqui. A folhagem excessiva não me deixa ver o desenho nervoso e bonito do tronco e dos galhos. Se Neto tivesse coragem de podar-se, que lindo não ficaria! Há nele 200 mil adjetivos a mais.

Mas Monteiro Lobato não se rendia a preconceitos ou idéias que porventura pairassem no meio literário. Se não gostava de Coelho Neto devido ao seu transbordamento verbal e à sua escrita de efeito, reconhece valor na sua ficção quando  *poda* as palavras em excesso. Em carta de 17.05.1915, afirma:

Ontem emergi do *Turbilhão* do Coelho Neto- um livro simples, sem esparramo de adjetivos, sem pompas orientais, dum Coelho Neto evidentemente podado a podão e tesoura.

Hoje a crítica mais abalizada aponta esse mesmo romance como o melhor do autor maranhense<sup>152</sup>.

Em 1943, Lobato prefacia *Éramos Seis*, encanta-se com a simplicidade da linguagem de Dupré e em carta de 1.02 desse ano, explica de forma admirável o que entende por "desliteraturizar" a literatura:

Se eu digo "ceu azul", estou certo, porque não sobrepus tintas e obtive transparência. Mas se venho com aqueles "lindos" empastamentos literários que nos ensinaram ( "ceu azul turqueza"- "a cerulea aboboda celeste") , estou fazendo literatura; e sobre a coisa linda que é a palavra "azul" sobreponho um tom empastante ( "turqueza" que no espírito do leitor irá sugerir a esposa dum Abud qualquer, ou "ceruleo", que nos sugere cera), positivamente borro o azul do céu- em vez do céu lindo que eu quis descrever me sai "literatura". A Dupré mostrou-me que se pode escrever com zero de "literatura" e 100% de vida. É o que estudo no prefacio.

<sup>152</sup> Cf. Bosi, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*, São Paulo, Cultrix, 1974, p. 226

A partir de todos esses aspectos estilísticos valorizados por Lobato, descobrimos quão equivocada é a afirmação segundo a qual a função da linguagem num discurso literário seria apenas um instrumento para transmitir uma idéia<sup>153</sup>.

Antes e depois de Lobato, o ensaio "Le roman" serviu de apoio às discussões sobre o realismo, os movimentos literários e a originalidade. Por exemplo, Adolfo Caminha já afirmara :

Simbolismo e objetivismo, e idealismo e naturalismo são palavras que nada explicam positivamente; essa preocupação de sistemas em matéria de arte redundava num sintoma de mediocridade intelectual, porque não é isso que determina a originalidade, o talento do artista. O talento, segundo Maupassant, revela-se por uma maneira especial de pensar, de ver, de compreender e de julgar<sup>154</sup>.

O mesmo artigo também está na base das reflexões de Oswald de Andrade . Mário da Silva Brito, explica-nos:

(...) Oswald defende o conceito de que "a arte procura criar um belo oposto ao belo da natureza". ( "Questões de arte"- Jornal do Comércio :25.07.1921). Assim, escreve, teorizando: "De fato, o artista é o ser de privilégio que produz um mundo, supraterrâneo, antifotográfico, irreal que seja, mas um mundo existente, chocante e profundo, deflagrado a qualquer interior e obscura faísca divina". E desta concepção infere: "A vida não deve ser fotografada. Nada de reportagens absolutas. *Le choix s'impose*. E não se procure atingir a realidade, mas uma ilusão da realidade." Está glosando, aliás, e ele próprio o declara- um pensamento de Maupassant, exposto no prefácio de *Pierre et Jean*.<sup>155</sup>

Notamos, assim, como três autores bem diferentes utilizam a mesma fonte para apoiar suas opiniões.

Algumas características de Maupassant como a concisão, a linguagem límpida e a sobriedade há tempo constituíam uma meta do escritor paulista. Seu principal biógrafo, Edgar Cavalheiro, ao comentar textos da adolescência revela-nos:

As qualidades marcantes desses artigos , contudo, serão aquelas que dominarão no escritor adulto: clareza, concisão e "fatos". São raríssimos os devaneios puros e simples. Sempre "conta" alguma coisa, seja uma anedota ou um episódio autêntico.<sup>156</sup>

<sup>153</sup> Nesse sentido, discordamos com Sueli T. B. Cassal quando afirma: Em nenhum momento Lobato contestou a adequação do significado ao significante lingüístico, que ele acreditava traduzir uma "verdade". Opus cit p. 114

<sup>154</sup> Caminha, Adolfo *Cartas literárias*, apud Alcoforado, Maria Leticia Guedes. "As marcas da França nos Romances de Adolfo Caminha", tese de doutoramento, USP, 1982, p. 25

<sup>155</sup> Brito, Mário da Silva, Rio, Civilização Brasileira, 1974, p.209

<sup>156</sup> *Monteiro Lobato : vida e obra*, São Paulo, Brasiliense, 1962 v.I, p.37

Esse comentário leva-nos a supor que Monteiro Lobato reconhece na obra de Guy de Maupassant qualidades já consideradas fundamentais na arte do conto. A leitura da obra do autor francês ajudou-o a consolidar princípios que já elegera para a sua poética. Tais critérios servirão como parâmetro para comentar o trabalho de Rangel e de outros escritores, nesses casos utiliza expressões como *maupassanada* ou *maupassanescos*.

## O "olhar" na poética de Maupassant

Je suis avant tout un regardeur

Maupassant

Minha impressão predominante é puramente visual. (10.10.1911)

Além da linguagem altamente sugestiva, enxuta e concentrada do autor de *Boule de suif*, quais outros aspectos levariam Lobato a admirá-lo e elegê-lo como "modelo"? É bem provável que a natureza exuberante exibida nas histórias do contista francês tenham seduzido nosso autor. Lembramos como ele já reclamara da "falta de ar" na literatura francesa (referindo-se aos romances mundanos). Se nas páginas de Maupassant estão ausentes os elefantes e os tigres de Kipling, há inúmeras paisagens belíssimas que exploram as nuances de cores das árvores, os reflexos da luz do sol ou da lua sobre o orvalho, o mar, os rios e os lagos. Afinal, é contemporâneo de Pierre-Aguste Renoir (1841-1919) e escreve a maior parte de sua obra entre 1880 e 1890, período áureo do impressionismo.

Salientamos, ainda, a importância atribuída aos sentidos. Nas paisagens maupassantianas ressaltam-se ecos, barulho nos rios, ondas do mar, cheiros que evocam lembranças; sem falar nas cores, nuances de tons, transparências, reflexos, enfim, toda uma gama de quadros idílicos das diferentes fases do dia injetam vida em suas narrativas. Para não ficarmos na afirmação sem demonstração, escolhemos, como exemplo dessa festa dos sentidos, um trecho do conto *À vendre* (1885):

Partir à pied, quand le soleil se lève, et marcher dans la rosée, le long des champs, au bord de la mer calme, quelle ivresse!

Quelle ivresse! Elle entre en vous par les yeux avec la lumière, par la narine avec l'air léger, par la peau avec les souffles du vent.

Pourquoi gardons-nous le souvenir si claire, si cher, si aigu de certaines minutes d'amour avec la Terre, le souvenir d'une sensation délicieuse et rapide, comme de la caresse d'un paysage rencontré au détour d'une route, à l'entrée d'un vallon, au bord d'une rivière, ainsi qu'on rencontrerait une belle fille complaisante?

Em Maupassant, nada é supérfluo, a natureza desempenha uma função essencial na narrativa. Não é raro que as histórias mais terríveis sejam introduzidas por uma descrição paradisíaca. O narrador cria uma atmosfera aprazível para em seguida, após rápida transição, iniciar uma narração dramática como no conto *À vendre*.

Essa natureza vibrante era reivindicada por Lobato. Como exemplo, citamos a missiva de 20.01.1904, na qual compara Graça Aranha a Antônio Parreiras, considerado nosso melhor paisagista no início do século:

Suas descrições de florestas fazem-me sentir um mormaço e um cheiro de folhas e musgos molhados. Não é mais a mata descrita pelas receitas de Chateaubriand. É mata, mato de verdade. Os escuros dos verdes, os húmidos, os fofos, a calma dos troncos, a paciência de tudo, a paulama, a cipoeira, os farfalhos- todo o "jogo de futebol parado" da botânica. Equivale a Antônio Parreiras- o nosso único pintor que pinta matas certas.

Em "Le Roman", vimos como Maupassant nega a reprodução fiel da realidade. Um artista poderia tentar transmitir o efeito ou a sensação que o "real" produz no observador. Por exemplo, um escritor ou pintor ao referir-se a um lago, mostra-o por meio dos reflexos do sol na sua superfície. No conto *Deux Amis*, por exemplo, descobrimos as mudanças que a sucessão das estações provoca na água:

Au printemps, le matin, vers dix heures, quand le soleil rajeuni faisait flotter sur le fleuve tranquille cette petite buée qui coule avec l'eau, et versait dans le dos des deux enragés pêcheurs une bonne chaleur de saison nouvelle.

Ainda nesse conto, lemos:

A l'automne, vers la fin du jour, quand le ciel ensanglanté par le soleil couchant, jetait dans l'eau des figures de nuages écarlates par le soleil couchant, empourrait le fleuve entier, enflammait l'horison, faisait rouges come du feu les deux amis, et dorait les arbres roussis déjà, frémissants d'un frisson d'hiver (...)

Os trechos dos contos de Maupassant revelam sua filiação ao impressionismo. Nada mais distante das descrições do contista normando, que a pretensa objetividade naturalista.

A obsessão de Lobato em buscar o caráter particular de um artista, levou-o a rejeitar as generalizações simplificadoras tão ao gosto de certos historiadores da literatura. Em *A Barca de Gleyre*, há inúmeras referências ao naturalismo, mas em nenhum momento associa essa tendência estética ao autor de *Mlle. Fifi*. O escritor paulista sabia que etiquetas como "romântico", "realista" e "naturalista" revelam pouco de um autor, pois os escritores distinguem-se por uma forma particular de ver o mundo. Neste aspecto, coincide com seu ídolo francês, vale citar aqui uma passagem de uma carta de Maupassant a Paul Alexis:

Je ne crois pas plus au naturalisme et au réalisme qu'au romantisme. Ces mots à mon sens ne signifient absolument rien et ne servent qu'à des querelles de tempéraments opposés<sup>157</sup>.

Relacionar a prosa de Maupassant à "objetividade", à "impessoalidade" tornou-se corrente. Por exemplo, Sérgio Milliet, no prefácio que introduz as obras completas de Guy de Maupassant<sup>158</sup>, Milliet afirma:

É por vezes útil unir o homem à obra, ou melhor, estudar a obra em função do homem. No caso de Maupassant, entretanto, o que sabemos do homem pouco influi na compreensão da obra, porque o homem foi, do ponto de vista literário, unicamente uma objetiva. Pode-se mesmo dizer que essa observação precisa, aguda e imparcial da realidade é o que caracteriza os contos e novelas de Maupassant.

Pode-se afirmar que as expressões *objetiva* e *observação precisa (...)* e *imparcial da realidade* para caracterizar a contística do autor francês representa uma aberração crítica. Guy de Maupassant interferia com frequência em suas histórias seja por meio de um narrador onisciente no qual explicita-se a presença do autor, como nos clássicos *Boule de suif*, *Mademoiselle Fifi* e *La maison Tellier*, seja através de inúmeras alusões e citações de seus antecessores ou contemporâneos como em *Le lit* (refere-se à Crebillon Fils), *L'enfant* (refere-se a Barbey d'Aurevill), *Le verrou* (cita Shopenhauer e Vigny), *Rencontre* (cita um poema de Victor Hugo) para mencionarmos apenas alguns contos.

O fato de Lobato jamais referir-se ao contista normando como um escritor naturalista está longe de ser anódino. Neste aspecto, ele distingue-se de críticos

<sup>157</sup> Villani, J. opus cit. p.4

<sup>158</sup> Edição organizada por Sérgio Milliet. . Belo Horizonte. Editora Itatiaia Limitada. data p.9



como Sérgio Milliet<sup>159</sup>, Wilson Martins<sup>160</sup> Massaud Moisés<sup>161</sup>, Alfredo Bosi<sup>162</sup> e Leyla Perrone-Moisés<sup>163</sup>. Esses autores, embora de linhas críticas diferentes, situam Guy de Maupassant como um naturalista. Não se trata aqui em polemizar sobre a pertinência dessa denominação, insistimos apenas que esta, por ser vaga, colabora pouco para a compreensão do autor.

Jean Borie no ensaio "Le romancier de l' 'intimité'"<sup>164</sup> explica que os quatro grandes romancistas do século XIX representantes da arte realista : Balzac, Stendhal, Flaubert e Zola não utilizaram este qualificativo para designar a própria obra. No caso de Maupassant, ele simplesmente recusa o epíteto. Isso mostra-nos no mínimo como são apressadas e inúteis o emprego desta "etiqueta". Ao situarmos um autor num determinado "movimento", despersonalizamos sua obra.

As análises que fizemos, além de revelar pontos convergentes entre os dois autores, coloca mais uma vez em relevo *A Barca de Gleyre* como um momento original da recepção da literatura francesa no Brasil.

<sup>159</sup> *Diário Crítico de Sérgio Milliet*, São paulo, Edusp, Livraria Martins Editora, 1945.v. III .?

<sup>160</sup> *Pontos de vista (crítica literária)*, São Paulo, T. A Queiroz Editor, 1995, v.VI e v.X

<sup>161</sup> *História da literatura brasileira*, São Paulo, Cultrix, 1984.v.III

<sup>162</sup> *História concisa da literatura brasileira*, São Paulo, Cultrix, 1974

<sup>163</sup> "Maupassant, contador de histórias" *O Estado de São Paulo* Suplemento literário 12.12.1964

<sup>164</sup> in *Magazine littéraire*, maio 1993

## Considerações finais

Hoje, qualquer pesquisa que procure mostrar a importância da literatura francesa na história cultural brasileira, corre o risco de "arrombar uma porta aberta". Como seria, por exemplo, nosso acesso às outras literaturas européias no século XIX sem a mediação da língua de Molière?

Se para nós, na alvorada do século XXI, reconhecer o legado francês não nos diminui, o mesmo não ocorria em meados do século XIX e início do século XX. Perguntava-se, então: até que ponto a presença do "outro" era nociva ao florescimento de nossa arte? Nesse período, persistem as discussões sobre o caráter nacional da literatura brasileira, tema que obcecou críticos e escritores das mais variadas extrações.

Em *A Barca de Gleyre*, o debate sobre a interpenetração de culturas assume um contorno original por meio de comentários de um leitor fino e de fantástica bagagem. Monteiro Lobato, com sua notável capacidade de síntese e seu humor cáustico, opina sobre a presença francesa, analisa seus resultados e distingue as obras nacionais duradouras daquelas que não resistiriam com o passar dos anos.

As cartas a Rangel revelam sua admiração por autores que herdaram temas e recursos estilísticos dos franceses, sem abrir mão da originalidade. O próprio Lobato não apenas se serviu fartamente do grande banquete literário oferecido pela França, como aproveitou para apurar seu paladar. De fato, as obras "devoradas" pelo autor de *Urupês* durante sua juventude, proporcionaram-lhe o instrumental crítico.

Movido por uma curiosidade insaciável, foi, antes de mais nada "um moderno aberto a todos os ventos". Podemos afirmar que Lobato "encontrou" em Sade um ponto de vista objetivo para desnudar o homem, em La Fontaine a capacidade de ensinar por metáforas, em Júlio Verne a ficção científica, em Balzac o desencanto, em Maupassant o poder de sugestão, em Flaubert a dedicação ao trabalho, em Taine e Zola, o culto à ciência, nos irmãos Goncourt a preocupação documental, em Anatole France o engajamento, em Albalat a erudição, em Daudet o humor fino.

O convívio com os mestres da literatura francesa e européia de maneira geral permitiu-lhe familiarizar-se com as mais variadas formas de expressão: memórias, cartas, diário íntimo, teatro, fábulas, etc...Com sua sólida e primorosa formação, foi capaz de identificar, na boa literatura, muito mais que um mero "retrato" da realidade,

ocasional entretenimento ou um instrumento pedagógico. Lobato descobriu, com suas leituras, a força da palavra como *medium*, a palavra intransitiva, a palavra *deflagradora das coisas, das idéias, das imagens, dos desejos...*

A concepção artística de Lobato não permaneceu inalterável. Sua harpa eólia mudou de tom com o vento das mudanças que não pararam de soprar no Brasil. Concluiu, aos poucos, que a arte literária não poderia ser apanágio de uns *happy-few*, pois somente estes estariam à altura da fruição, do deleite e da epifania proporcionada pelos grandes textos.

Quais as causas que levariam Lobato a mudar sua visão "aristocrática" da literatura? Entre as possíveis razões, apontamos sua experiência de fazendeiro que lhe permitiu um contato direto com homens de *status* bastante inferior ao seu. Lobato penetrou de corpo e alma no mundo rural, o que lhe permitiu enxergar a realidade de uma perspectiva menos elitizante. Além disso, lembramos a maleabilidade desse intelectual alheio a qualquer tipo de dogma, para quem o único e verdadeiro critério é a *veneta*.

O fato é que, enquanto escritor e "crítico", volta-se para as questões políticas e sociais. Para ele, um homem de letras precisaria acordar para a história como o fez Voltaire ao defender Jean Calas e Emile Zola no *affaire Dreyfus*. Não nos surpreendem, então, seus ataques aos defensores da arte pela arte, ao parnasianismo que grassou em nossa terra. O autor de *Idéias de Jeca Tatu* declara guerra à linguagem estéril, adjetivada e preciosa, pois essa prática reduzia a literatura a um papel pífio. Ao reivindicar a participação do escritor nos problemas contemporâneos, não pretendia reduzir a palavra a um instrumento, um mero veículo de comunicação. Lobato sabia que as boas intenções não fazem necessariamente boa literatura e se um autor não é capaz de criar os próprios meios expressivos, de singularizar-se por meio de um estilo, sua obra terá apenas um sucesso passageiro.

Em suas missivas, manifesta imensa angústia diante desses dois desafios que a literatura lhe propunha: afinar a própria lira (*lobatizar*) e participar da vida contemporânea de seu país. Nesses momentos interrogava-se sobre a própria validade de dedicar-se a uma atividade cultural, devido ao número ínfimo de pessoas interessadas e à ausência de planos para mudar a situação. Assim, dava azo à sua

bile: *O Brasil ainda é uma horta, Rangel, e em horta o que se quer são cebolas e cebolórios (...)* 20.05.1915 e em carta de 03.07.1915 desabafa: *Com mais ou menos letras, mais ou menos roupas (...)* somos todos uns irredutíveis Jecas. *O Brasil é uma Jecatatuásia de oito milhões de quilômetros quadrados.*

Há aqui certa afinidade com a posição de Mário de Andrade. Para ambos, o escritor não deveria preocupar-se apenas com os seus pares, mas voltar-se para o público e as questões sociais. O engajamento, aliado à reflexão sobre a linguagem, não chegou a tomar as mesmas proporções e atingir o nível das teses do autor de *A escrava que não é Isaura*, crítico que procurou fundir o projeto estético (a linguagem de vanguarda) e o projeto ideológico (participação na vida social)<sup>165</sup>. Mas Lobato, assim como Mário de Andrade, sofreu com o dilema de escrever para ser compreendido sem, contudo, abrir mão das inovações em sua escrita. Conflito desencadeado por uma aguda consciência em relação à arte.

Tal consciência não se desenvolveu, conforme podemos mostrar, sem o convívio constante com autores franceses que lhe trouxeram material de apoio para postulações e contestações. Desse modo, essa presença se mostrou frutífera na consolidação da visão crítica e na experiência estética de um ficcionista tão preocupado com questões brasileiras.

---

<sup>165</sup> Essa questão foi exemplarmente desenvolvida por João Luís Lafeté em seu *1930: A Crítica e o modernismo*: São Paulo, Duas Cidades, Editora 34, 200

## 01. Autores da literatura francesa citados em *A Barca de Gleyre*

(edição: São Paulo, Brasiliense, 1946, 2 v.)

- Antoine Albalat (1856-1935)
- Aimard, Gustave (1818, 1883) I: 51
- Balzac, Honoré de (1799-1850) I: 99; 120; 149; 154; 173; 174; 215; 281; 316; 318; 352; 354; 355  
II: 78; 288
- Banville, Théophile de (1823-1891) I: 317
- Barbey d'Aurevilly (1808-1889) II: 84; 88
- Barrès, Maurice (1862-1923) I: 196
- Bataille, Henry (1872-1922) I: 286
- Baudelaire, Charles (1821-1947) I: 206
- Bernard, Tristan (1866-1947) I: 196; 286
- Bernstein, Henry (1876-1953) I: 286
- Bossuet (1627-1704) I: 157
- Bourget-Paul (1852-1935) I: 119; 120
- Buffon (1707-1788) II: 16
- Capus, Alfred (1858-1922)
- Caillavet (1869-1915)
- Chateaubriand, René de (1768-1848) I: 53; 275; 276
- Chamfort (1741-1793) II: 236; 288
- Comte, Auguste (1798-1857) I: 66
- Constant, Benjamim (1767-1830) II: 288
- Daudet, Alphonse (1840-1897) I: 50; 60; 76; 133; 136; 192; 264; 330
- Delpech, Adrien (1867-1942) I: 70
- Donnay, Maurice Charles (1859-1945)
- Dumas, Alexandre I: 99 II: 127; 267
- Faguet, Emile (1847-1916) I: 106
- France, Anatole (1844-1924) I: 186; 292; 315; 327  
II: 15; 228; 292
- Flaubert, Gustave (1821-1830) I: 49; 66; 91; 92; 105; 106; 142; 185; 186

- II:2627;60;28148;270
- Flers, Robert de (1872-1927)
- Fontenelle, Bernard Le Bovier de (1657-1757) I:149
- Frapié, Léon
- Gautier, Théophile (1811-1872) I:142;206;348 II:16
- Gobineau (1816-1882) II:80
- Goncourt, Edmond Huot de (1822-1896)
- \_\_\_\_\_, Jules de (1830-1870)
- I:126;133;134;142;158;173;181;185;186;188
- II: 28;60
- Hervieu, Paul (1857-1915) I:286
- Hugo, Victor (1802-1885) I:58;82;174 II:88
- Huysmans, Joris-Karl (1848-1907) I:128;131
- Karr, Alphonse I, 149
- Kardec, Allan II:350
- Koch, Paul de (1794-1871) II:127
- La Fontaine (1621-1695) II:104
- La Bruyère (1645-1696) II:288
- Lamartine, Alphonse (1790-1869) I:40 II:40
- Lavedan, Henri Léon Emile (1859-1940)
- Le Bon, Gustave (1841-1931) I:329 II:267
- Leconte de Lisle, Charles (1818-1894) I:208
- Littré, Emile (1801-1881)
- Loti, Julien Viaud, dit Pierre (1850-1923)
- Maeterlinck, Maurice (1862-1949) I:58;86;188
- Maistre, Xavier comte de (1763-1852) I:292
- Maupassant, Guy de (1850-1893) I: 46;62;95;188;189;208;209;243;245;254;255;258;281
- II:24;137;228
- Mendès, Catulle (1831-1897)
- Michelet, Jules (1798-1847) I:41;II:270
- Mirbeau, Octave (1850-1917) I:286

- Molière, Jean-Baptiste Poquelin, dit (1622-1673) I:174
- Montaigne, Michel Eyquem de (1533-1592) I:50;107
- Nerval, Gérard (1808-1855) I:55
- Ohnet, Georges (1848-1918) I: 120,128
- Pascal, Blaise (1623-1662) II:214;292;327
- Perrault, Charles (1687-1694) II:327
- Prévost, L'abbé (1687-1763) I:126
- Prévost, Marcel (1862-1941) I:77
- Rabelais, François (1494-1553) I:341
- Renan, Ernest (1823-1892) I:41;107
- Restif de la Bretonne (1734-1806) I:181;208
- Rostand, Edmond (1868-1918) I:286
- Rousseau, Jean-Jacques (1734-1806)
- Sade, Marqués de (1740-1814) I:206;311;341 II:95
- Sand, George (1804-1876) I:128;131
- Sainte-Beuve, Charles-Augustin (1804-1869) I:278
- Staël, Madame de (1766-1817) I:45
- Saint-Pierre, Bernadin : (1737-1814) I:126
- Saint-Victor, Paul de ( 1825-1881) I:340
- Stendhal, Henri Beyle dit I: (1783-1842) I:212;286;292
- Verhaeren, Emile ( 1855-1916) Les villes tentaculaires (1895
- Verlaine, Paul (1844-1896) I:206
- Verne, Júlio (1828-1905) I:113;167;285
- Veillot, Louis (1828-1905) I:36
- Voltaire, François-Marie Arquet, dit (1694-1778) I:33;133,149
- Volney, Constantin-François Chassebouef, dit (1757-1820) I:58
- Taine, Hippolyte (1828-1893) I:58;91;93;278;286;293;340 II:100
- Zola, Emile (1840-1902) I:37,40,50,52,53,54,58,62,91,92,93,131,142,173,174;185;196

02. Obras francesas citadas n'A *Barca de Gleyre*  
(edição: São Paulo, Brasiliense, 1946)

Balzac, Honoré de (1799-1850)

*La physiologie du mariage* v.I:170,319

*Le Lys dans la Vallée* v.I:215

*Cousine Bette* v.I:354

Banville, Théophile de (1823-1891)

*Lanterna Mágica* v.I: 317

Chateaubriand, René de (1768-1848)

*Memoires d'outre tombe, Génio do Cristianismo, Atala, René* v.I:275

Daudet, Alphonse (1840-1897)

*Sapho* v.I: 45,50

*Nanabo, Tartarin* v.I: 50

*Jack*, v.I: 50,137,264,342

v.II:Jack

*Petite Chose* v.I: 78

Delpech, Adrien (1867-1942)

*Roman Brésilien* v.I:70

Flaubert, Gustave (1821-1880)

*Salambô* v.I: 99;v.II:148

France, Anatole (1844-1924)

*Les Dieux ont soif* v.I:137

*Le Lys Rouge* v.I: 186;v.II137



*Crainquebille; Putois; Histoire Comique;; L 'Orme du Mail; La Rotisserie de la Reine  
Pedauque e o Abbé Coignard v.I:186*

*Sur la Pierre Blanche, 218*

Goncourt, Edmond Huot de (1822-1896)

Goncourt, Jules de (1830-1870)

*Le journal de Goncourt*

Maupassant, Guy de (1850-1893)

*Bel Ami; Notre Coeur 45*

*Mont-Oriol, Pierre et Jean, Toine .52*

*Miss Harriet 143*

*Clair de Lune 254*

*UneVie v.II:137*

Stendhal, Henri Beyle dit (1783-1842)

*Le rouge et le noir v.I:54*

*Chartreuse de Parme v.I:54*

Rostand, Edmond (1868-1918)

*Cyrano de Bergerac v.I: .227,231*

Le Bon, Gustave (1841-1931)

*Psicologia do socialismo v.I:59*

*Filho Pródigo v.I:185*

Leconte de Lisle, Charles (1818-1894)

"Elefantes" v.I: 238

(provavelmente uma referência ao poema *Les Jungles*)

Saint- Pierre, Bernardin de (1737-1814)

*Paulo e Virgínia* v.I: 126

Michelet, Jules (1798-1847)

*História da Revolução* v.I:327

L 'Abbé Prévost (1687-1763)

*Manon Lescout* p.126, 133

Taine,Hippolyte (1828-1893)

*As origens da França contemporânea* v.I: 327

Zola, Emile (1840-1902)

*Assommoir* v.I: 40

*Mes Haines* v.I: 93

*Dr. Pascal* v.I:128

*Joie de vivre* v.I 288,360

## Bibliografia

### *I Literatura e História do Brasil*

Andrade, Mário de *Táxi e crônicas no Diário Nacional* Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez : São Paulo, Duas Cidades/ Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

\_\_\_\_\_ *Aspectos da literatura brasileira*: São Paulo, Cultrix, 1984

Andrade, Oswald de *Ponta de lança* :Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971

\_\_\_\_\_ *Estética e Política* : São Paulo, Editora Globo, 1991

Antônio Cândido *Literatura e sociedade*: São Paulo, Nacional, 1985

\_\_\_\_\_ *Formação da literatura brasileira*: Belo Horizonte /Rio de Janeiro, Editora Itatiaia Limitada, 1997 2 v.

Aranha, Graça *Canaã* : Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982

Azevedo, Aluísio *O Homem* : Rio de Janeiro, F. Briguiet & CIA.- Editores, 1942

Barbosa, Francisco de Assis *A vida de Lima Barreto* : Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964

Barbosa, Rui *Saudação a Anatole France*: Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, Fundação Casa de Rui Barbosa- Rio de Janeiro, 1980

Bosi, Alfredo *História concisa da literatura brasileira*: São Paulo, Cultrix, 1974

\_\_\_\_\_ *O pré-modernismo* :São Paulo, Cultrix, 1970

\_\_\_\_\_ *Araripe Júnior* ( teoria, crítica e história literária) seleção e apresentação de Alfredo Bosi: São Paulo, Edusp, 1978

Brito, Mário da Silva *Antecedentes da Semana de Arte Moderna*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1974

Broca, Brito *A vida literária no Brasil-1990*: Rio de Janeiro, José Olympio, 1960

\_\_\_\_\_ *Naturalistas , Parnasianos e Decadistas: Vida Litrária do Realismo ao Pré-Modernismo*: Campinas, Editora da Unicamp, 1991.

Castelo, José Aderaldo *A Literatura Brasileira: Origens e Unidade*: São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1999, 2v.

Coutinho, Afrânio *A tradição afortunada*: Rio de Janeiro, José Olympio, 1968

\_\_\_\_\_ *A literatura no Brasil*: Rio de Janeiro, Editorial Sul Americana, 1969

Galvão, Walnice Nogueira *Correspondência de Euclides da Cunha* :São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1997

Grieco, Agrippino *Evolução da prosa brasileira*: Rio de Janeiro, José Olympio, 1947

Lafetá, João Luiz *1930:A Crítica e o Modernismo*: São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1974

Lima Barreto *Correspondência* : São Paulo, Brasiliense, 1956 Tomo II

Lima Barreto *Os Bruzundangas* : São Paulo, Ática, 1985

Machado de Assis *Crítica literária* :São Paulo, Editora brasileira Ltda., 1962

Martins, Wilson *Pontos de vista (crítica literária)*: São Paulo, T. A Queiroz Editor, 1995 v.VI e v.X

Miguel Pereira, Lúcia *A prosa de ficção (1870-1920)*: São Paulo, Edusp (s.d.)

Milliet, Sérgio *Diário crítico de Sérgio Milliet* :São Paulo, Edusp, Livraria Martins Editora, 1945 v.III

Moisés, Massaud *A História da literatura brasileira* :São Paulo, Cultrix, 1984, v.III

Needell, Jeffrey D. *Belle Époque Tropical* :São Paulo, Companhia das Letras, 1993

Oliveira, Franklin de *A Semana de Arte Moderna na contramão da História*: Rio de Janeiro, Topbooks, 1993

Paes, José Paulo *Gregos e Baianos*: São Paulo, Brasiliense, 1985

Tácito, Hilário *Madame Pommeroy* : São Paulo, Ática, 1998

Rio, João do *Momento Literário*: Rio de Janeiro, Edições do departamento nacional do livro, Fundação Biblioteca Nacional, 1994

Romero, Sílvio *Teoria crítica e história literária* :São Paulo, Edusp, 1978

Schwarz, Roberto *Ao vencedor as batatas* : São Paulo, Duas Cidades, 1992

---

*Tradição/Contradição*: Rio, Jorge Zahar Editor, 1987

Sevcenko, Nicolau *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República* :São Paulo, Brasiliense, 1985

Veríssimo, José *Teoria, crítica e história literária* seleção e apresentação de João Alexandre Barbosa: São Paulo, Edusp, 1978

Artigos :

Prado, Antônio Arnoni "Melancolia e antitropicalismo pré-modernos "  
Folha de São Paulo , Caderno Mais!, 29 de outubro de 2000

*Dissertações e Teses*

Silva, Maurício da Entre a Hélade e o subúrbio: confrontos literários na belle époque carioca ( Lima Barreto versus Coelho Neto), dissertação de mestrado sob a orientação de Alcides Villaça, FFLCH, USP, 1995

II- *Monteiro Lobato*

a) *obras do autor*:

*Negrinha*: São Paulo, Brasiliense, 1946

*Na antevéspera*: São Paulo, Brasiliense, 1946

*Mundo da Lua e Miscelânea*: São Paulo, Brasiliense, 1946

*A Barca de Gleyre* :São Paulo, Brasiliense, 1946 2 v.

*Prefácios e Entrevistas*: São Paulo, Brasiliense, 1946

**Cidades Mortas:** São Paulo, Brasiliense, 1951

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

**Urupês:** São Paulo, Brasiliense, 1997

*b) obras sobre o autor*

Azevedo, Carmen Lúcia de; Camargo, Márcia e Sacchetta, Vladimir **Monteiro Lobato Furacão na Botocúndia** :São Paulo, Senac, 1997

Cavalheiro, Edgar **Monteiro Lobato: vida e obra:** São Paulo, Brasiliense, 1962

Chiarelli, Tadeu **Um Jeca nos vernissages** : São Paulo, Edusp, 1995

Dantas, Paulo. **Vozes do tempo de Lobato** : São Paulo , Traço Editora, 1982

Lajolo, Marisa (org.) **Monteiro Lobato** : São Paulo, Abril Educação, 1981

Landers, Vasda Bonafini **De Jeca a Macunaíma : Monteiro Lobato e o modernismo** : Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1988

Lopes, Eliane Marta Teixeira e Gouvêa, Maria Cristina Soares de (org.) **Lendo e escrevendo Lobato:** Belo Horizonte, Autêntica, 1999.

Moreira, José Carlos Barbosá **Monteiro Lobato: textos escolhidos:** Rio de Janeiro, Editora Agir, 1972

Nunes, Cassiano **A correspondência de Monteiro Lobato:** São Paulo, Copidart Ltda., 1982

\_\_\_\_\_ (org.) **Monteiro Lobato Vivo...**:Rio de Janeiro, MPM Propaganda/Record, 1986

Koshiyama Mitika, Alice. **Monteiro Lobato intelectual, empresário, editor.** São Paulo, T. A. Queiroz, Editor, 1982

*Artigos de jornais:*

Mota, Carlos Guilherme "Um militante do livro" Folha de São Paulo 13/12/1997

Piza, Daniel "Monteiro Lobato, o saci cosmopolita" Gazeta Mercantil 23/01/1998

Monteleone, Joana "O lobo mau do modernismo" Gazeta Mercantil 23/01/1998

### III Literatura Francesa

Antônio Albalat **A formação do estilo pela assimilação dos autores** tradução de Cândido Figueiredo: Lisboa, Livraria Clássica editora, 1950

Albalat, Antoine **Comment On Devient Écrivain**: Paris, Armand Colin, 1992

Bancquart, Marie-Claire **Anatole France**: Paris, Julliard, 1994

Becker, Colette **Lire le réalisme et le naturalisme**: Paris, Nathan, 1998

Bernard, Marc **Zola par lui-même**: Paris, Seuil, 1957

Brousson, Jean-Jacques **Itinéraire de Paris a Buenos-Ayres**: Paris, Les éditions G. Cres et C<sup>ie</sup>, 1927

Chevrel, Yves **Le naturalisme: étude d'un mouvement littéraire international**: Paris, PUF, 1993

Daudet, Alphonse **Tartarin de Tarascon**: Paris, C. Marpon et E. Flammarion, 1890

---

**Oeuvres**: Paris, Editions Gallimard, 1986 v.I

Echelard, Michel. **Histoire de la littérature en France au XIXème Siècle** :Paris, Hatier, 1984

Flaubert, Gustave/ Maupassant **Correspondance**: Paris, Flammarion, 1998

Guirand, Félix **Le Romantisme européen**: Paris, Librairie Larousse, 1972 Tome I e II

Goncourt, Edmond de **Les frères Zemganno** :Paris, Charpentier et Fasquelle ?

La Varende **Flaubert par lui-même** :Paris, Seuil, 1951

de Lattre, Alain **Le réalisme selon Zola : archéologie d'une intelligence**: Paris, Presses Universitaires de France, 1975

Marchal, Bertrand **Lire le symbolisme**: Paris, Dunod, 1993

Miquel, Pierre **Histoire de la France** : Paris, Fayard, 1976

Peylet, Gerard **La littérature fin de siècle de 1884 à 1898 "Entre décadentisme et modernité"**: Paris, Librairie Vuibert, 1994

Robb, Graham *Balzac: uma biografia*; tradução Hildegard Feist: São Paulo: Companhia das Letras, 1995

Zola, Maupassant, Huysmans, Céard, Hennique, Alexis *Les soirées de Médan* : Paris, Grasset, 1955

Zola, Emile *A batalha do impressionismo* ( trad. Martha Gambini,):Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1989

#### IV Guy de Maupassant

##### a) obras do autor:

Maupassant *Contes et Nouvelles* t.I "Bibliothèque de la Pléiade" texte établi et annoté par Louis Forestier: Paris, Gallimard, 1974

\_\_\_\_\_ *Contes et Nouvelles* t II "Bibliothèque de la Pléiade" texte établi et annoté par Louis Forestier: Paris, Gallimard, 1979

- \_\_\_\_\_ *Romans* "Bibliothèque de la Pléiade" texte établi et annoté par Louis Forestier: Paris, Gallimard, 1987

##### b) obras sobre o autor:

Artine, Artinian *Pour et Contre Maupassant : "enquête internationale 147 témoignages Inédits"*: Paris, Librairie Nizet, 1955

Brochier, Jean-Jacques *Maupassant: 1<sup>er</sup> février 1880 "Une journée particulière"*: Paris, JCLattès, 1993

Lanoux, Armand *Maupasant le Bel-Ami* : Paris, Grasset, 1967

James, Henry *A arte da ficção* (trad.de Daniel Piza): São Paulo, Imaginário, 1995

Schmidit, Albert-Marie *Maupassant par-lui-même*: Paris, Editions du seuil, 1962.

##### Artigos

Bancquart, Marie-Claire *Un auteur "fin de siècle" ? in Magazine Littéraire* número 310, 1993



Borie, Jean *Le romancier de l'intimité* in Magazine Littéraire número 310, 1993

Buisine, Alain : "Je suis avant tout um regardeur" in Magazine Littéraire número 310, 1993

Hervot, Brigitte "Guy de Maupassant, cem anos depois", III Epile. Encontro de professores de línguas e literaturas estrangeiras, Unesp, Assis, 17-18/09/1993  
Lasowski, Patrick et Roman L 'homme perclus', Magazine Littéraire, número 310, 1993

Perrone-Moisés, Leyla "Maupassant, contador de histórias" Suplemento literário O Estado de São Paulo 12/12/1964

Portine, Henri L 'alternance présent/Imparfait : Une vendetta, de Maupassant, Paris, Seuil, Poétique número 113, 1998

#### V Literatura Comparada

Antônio Cândido *O francês instrumental : a experiência da Universidade de São Paulo*: São Paulo, Hemus, 1977

Amaral, Glória Carneiro *Aclimatando Baudelaire*: São Paulo, Annablume, 1996

Antônio Cândido " Os primeiros baudelairianos" in *A Educação pela noite e outros ensaios*: São Paulo, Ática, 1987

Barbosa, Onédia Célia de Carvalho *Byron no Brasil: Traduções*: São Paulo, Ática, 1975

Borges, Jorge Luís *Obras completas*: São Paulo, Editora Globo, 1998,p.288-296

\_\_\_\_\_ *Um ensaio autobiográfico*/ Jorge Luís Borges com Norman Thomas di Giovanni; trad. Maria Carolina de Araújo e Jorge Schwartz: São Paulo, Globo, 2000

Brunel, L., Ch. Pichois, A. M. Rousseau *Qu'est-ce que la littérature comparée?* Paris, Armand Colin, 1983

Compagnon, Antoine *O trabalho da citação* :Belo Horizonte, editora UFMG,1996

Coutinho, E. F.,Carvalho, T. F. (orgs.) *Literatura comparada/ Textos fundadores*: Rio de Janeiro, Rocco, 1994

Passos, Gilberto Pinheiro *A poética do legado*: São Paulo, Annablume, 1996

**As sugestões do Conselheiro:** São Paulo, Ática, 1996

Perrone-Moisés, Leyla "Literatura comparada, intertexto e antropofagia" in *Flores da Escrivadinha* : São Paulo, Companhia das Letras, 1990, p.91-9

Rivas, Pierre *Encontro entre literaturas : França, Portugal , Brasil* :São Paulo, Hucitec, 1995

*Artigos*

Ascher, Nelson "O ciclone Cendras" , caderno Mais!, Folha de São Paulo, 3/08/1997

Campos, H. de "Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira" Boletim Bibliográfico (São Paulo), Secretaria Municipal de Cultura/ Biblioteca Mário de Andrade, v.44,n1/4,p.107-27,1983

Moraes Pinto, Maria Cecília de "A Magnólia e a Jandaia: De Chateaubriand a Alencar" , Boletim Bibliográfico, Biblioteca Mário de Andrade, Secretaria Municipal da Cultura, v.47.

Nitrini, Sandra "*Lucíola* e os romances franceses: leituras e projeções" in Revista Brasileira de Literatura Comparada, São Paulo, Abralic, 1994

Nitrini, Sandra (org.) *Aquém e Além Mar: relações culturais Brasil e França:* São Paulo, Hucitec, 2000

Pereira, Helena Bonito Couto "Presença da França no Brasil da Belle Époque. Os visitantes franceses no Brasil: ideologias latinas, clericalismo e socialismo in Encontros entre literaturas s/d

Silva, Maurício " Anatole France e anatólios no Brasil" Quadrant, NO 13-1996 – Centre de Recherche em Littérature de Langue Portugaise- Université Paul Valéry-Montpellier III

*Dissertações e teses*

Alcoforado, Maria Leticia Guedes As marcas da França nos romances de Adolfo Caminha tese de doutoramento sob a orientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>. Leyla Perrone-Moisés FFLCH-USP, 1982

de Carvalho Ramazzina, Ana Luiza *Germinal*: um momento de reflexão na crítica de Araripe Jr. dissertação de mestrado sob a orientação de Glória Carneiro do Amaral- FFLCH- USP, 1999

Paiva de Luca, Heloísa Helena Propósito e Fantasia : a presença francesa nas crônicas machadianas dissertação de mestrado sob a orientação de Gilberto Pinheiro Passos- FFLCH-USP ,1996

Passos, G.P. A miragem gálica. Presença francesa na Revista da Sociedade Filomática, dissertação de mestrado sob a orientação de Leyla Perrone Moysés, Inter/Capes, FFLCH-USP, 1991

Pereira, Helena Bonito Couto Banco de dados do projeto Leryy-Assu: Presença da Cultura Francesa na Historiografia Literária Brasileira- dissertação de mestrado sob a orientação de Leyla Perrone Moysés USP-1988

#### *VI sobre o gênero epistolar*

Galvão, Walnice Nogueira e Gotlib, Nádia Battella (org.) **Prezado senhor, Prezada senhora** :São Paulo, Companhia das Letras, 2000

Grassi, Marie-Claire: **Lire l'épistolaire** : Paris, Dunod, 1998

Kaufman, Vincent "Relations épistolaires" *Poétique*, 68: Paris, Seuil, 1968

#### *VII-Teoria Literária*

Barthes, Roland **Crítica e verdade** , trad. Leyla Perrone-Moysés: São Paulo, Perspectiva, 1970

Benjamin, Walter **Sociologia** : São Paulo, Ática, 1985

Bergez, Daniel e alii. **Métodos críticos para a análise literária**: São Paulo, Martins Fontes, 1997

Eco, Umberto **Seis passeios pelos bosques da ficção**: São Paulo, Companhia das Letras, 1997

----- **Interpretación y sobreinterpretación**: (trad. Juan Gabriel López Guix): Cambridge University Press, 1995

Gottib, Nádia Batella **Teoria do conto** :São Paulo, Ática, 1985

Magalhães Jr., **A arte do conto**: Rio de Janeiro, Bloch Editores, 1972

Schwarz,R. "Nacional por subtração" in **Que horas são?** São Paulo, Companhia das Letras, 1987,p.29-48

Todorov, T. (org.) *Théorie de la littérature* :Paris, Seuil, 1965

Jauss, Hans Robert *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo, Ática, 1994

Eagleton, Terry *Teoria da literatura: uma introdução* :São Paulo, Martins Fontes, 1994

#### VIII- Filosofia

Raymond, Didier *Schopenhauer*. Paris, Seuil, 1995

Cresson, André *Auguste Comte: sa vie, son oeuvre, sa philosophie*: Paris, PUF, 1957

Naffah Neto, Alfredo. *Nietzsche: a vida como valor maior* São Paulo: F.T.D., 1996

Nietzsche, Friedrich *Assim falava o Zaratrusta*. Tradução de Eduardo Nunes Fonseca: São Paulo, 1979

Russell, Bertrand *História da Filosofia Ocidental* : São Paulo Companhia Editora Nacional, 1977 v.III

#### XI- Obras de referência

Aulete, Caldas *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa* (5 volumes): Rio, Ed. Delta S. A , 1964

Bouty, M. *Dictionnaire des oeuvres et des thèmes de la littérature française* Paris, Hachette, 1990

Benac, Henri *Guide des idées littéraires*: Paris, Hachette, 1988

Houaiss, Antônio e Villar, Mauro de Salles *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, elaborado no Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda: Rio de Janeiro, Objetiva, 2001

Laffont-Bompiani *Dictionnaire des auteurs*: Paris, Bouquins, 1952

Weil, Sylvie; Rameau, Louise *Trésors des expressions françaises* ( préface de Georges Perec) : Saint- Amand, Belin, 1982