

A MODERNIDADE EM MONTEIRO LOBATO: CIDADES MORTAS E O RETRATO DE UM BRASIL DECADENTE NO INÍCIO DO SÉCULO XX

MODERNITY IN MONTEIRO LOBATO: CIDADES MORTAS AND THE PORTRAIT OF A DECADENT BRAZIL AT THE BEGINNING OF THE TWENTIETH CENTURY

Marcela Verônica da Silva
Doutora em Letras
Universidade Estadual Paulista
(maveronica83@yahoo.com.br)

Mariana Matheus Pereira da Silva
Graduada em Letras/Literatura
Universidade Estadual do Norte do Paraná
(mari_mrn@hotmail.com)

Moisés Gonçalves dos Santos Júnior
Graduado em Letras/Literatura
Universidade Estadual do Norte do Paraná
(moises_jr3@hotmail.com)

RESUMO: A obra **Cidade Mortas**, publicada em 1919, é o retrato da decadência das cidades e do homem do interior do Brasil, utilizando-se como matéria-prima a região do Vale do Paraíba. Apesar de demonstrar nesses contos alguns traços realistas, o intuito de Monteiro Lobato estava atrelado a uma produção regionalista preocupada em promover a nacionalização da literatura brasileira, e tal inquietação em renovar as letras do país conferiu a este livro inquestionáveis traços modernistas. O objetivo deste estudo repousa em identificar nos contos “Cidades Mortas”, “A vidinha ociosa – Pé no chão”, “Cabelos compridos”, “Por que Lopes se casou”, “O plágio” e “Café! Café!” aspectos temáticos inovadores que marcariam a literatura moderna do século XX.

Palavras-chave: Monteiro Lobato; Cidades Mortas; Modernidade

ABSTRACT: The book **Cidades Mortas**, published in 1919, is the portrait of the decadence of cities, and man Brazil interior, using Vale do Paraíba as the context... In spite of demonstrating some realistic features in these short-stories, Monteiro Lobato's intention was linked to a regionalized production, concerned in promoting the nationalization of Brazilian literature and, such inquires in renewing the letters of the country, provided unquestionable modernists features to this book. The objective of this study aims at identifying innovative thematic aspects in the short-stories: “*Cidades Mortas*”, “*A vidinha ociosa – Pé no chão*”, “*Cabelos compridos*”, “*Por que Lopes se casou*”, “*O plágio*” and “*Café! Café!*” that would mark the modern literature of the twentieth century.

Keywords: Monteiro Lobato; Cidades Mortas; Modernity

Nesta breve pesquisa sobre **Cidades Mortas**, de Monteiro Lobato, procuramos identificar em alguns contos traços de ruptura e inovação com a tradição literária vigente na passagem do século XIX para o XX. Lobato, como escritor do seu

tempo, oscilou frequentemente em sua produção artística na dialética tradição x modernidade, revelando em **Cidades Mortas** histórias cuja forma não apresenta quase nenhuma novidade (salvo alguns expressivos microcontos), bem como a permanência dos elementos tradicionais de uma narrativa: enredo, narrador, tempo e espaço. A tônica moderna em **Cidades Mortas** muitas vezes se instaura mediante a temática e seus desdobramentos, o que tentamos comprovar a partir da abordagem de seis contos fundamentais inseridos na obra, a saber: o homônimo “Cidades Mortas”, “A vidinha ociosa – Pé no chão”, “Cabelos compridos”, “Por que Lopes se casou”, “O plágio” e “Café! Café!”.

Antes de adentrarmos propriamente nas análises, faz-se mister tecer algumas considerações sobre o papel relevante de Lobato para a literatura brasileira, apropriando-se de alguns episódios marcantes em sua trajetória literária, bem como o pensamento de alguns críticos sobre sua produção voltada para o público adulto.

No dia 20 de dezembro de 1917, Monteiro Lobato publica o artigo **Paranóia ou Mistificação?** no qual critica mordazmente a exposição da artista plástica brasileira Anita Malfatti, recém chegada da Europa. No período em que esteve estudando no exterior, mantivera contato íntimo com as tendências vanguardistas. Esse episódio culmina no início da estética modernista no Brasil, o que mais tarde teria como ápice a Semana de Arte Moderna de 1922; tal acontecimento também serviu para distanciar Monteiro Lobato dos artistas modernistas, pois estes viam em Lobato uma figura reacionária e conversadora presa ao esquizofrênico tradicionalismo as letras. Um pequeno trecho desse artigo nos revela o porquê do sentimento de revolta e estranhamento dos modernistas:

Estas considerações são provocadas pela exposição da sra. Malfatti, onde se notam acentuadíssimas tendências para uma atitude estética forçada no sentido das extravagâncias de Picasso & Cia. [...] Sejam sinceros: futurismo, cubismo, impressionismo e tutti quanti não passam de outros ramos da arte caricatural. É a extensão da caricatura a regiões onde não havia até agora penetrado. Caricatura da cor, caricatura da forma – mas caricatura que não visa, como a verdadeira, ressaltar uma idéia, mas sim desnortear, aparvalhar, atordoar a ingenuidade do espectador (LOBATO, 1922, p. 32).

Lobato acreditava piamente em uma arte definitivamente brasileira, sem a influência de estéticas advindas da Europa e de outros centros irradiadores, por isso criticou Anita Malfatti, embora admitisse que esta fosse extremamente talentosa.

Ao acusá-la de se apropriar de elementos das vanguardas europeias, Lobato está longe de tachar Anita de má pintora. O que pretendia era chamar a atenção para o perigo que rondava o artista brasileiro: importar escolas prontas e acabadas – os ismos estrangeiros – significava desviar-se ainda mais do caminho que levaria à independência artística, ou seja, à consolidação de um caráter estético nacional. Para ele, tais modernismos eram tão prejudiciais ao nascimento de um estilo próprio quanto o afrancesamento da elite colonizadora (AZEVEDO, CAMARGOS, SACCHETTA, 1997, p. 170).

Discorrendo um pouco sobre a obra lobatiana e seu padrões ideais, apropriamo-nos das palavras de Coelho (1981, p. 365), onde argumenta sobre dois fatores fundamentais que permearam a produção literária de Lobato ao longo de praticamente toda a sua vida:

[...] a necessidade de ruptura com o sistema de vida tradicional (esclerosada, mais ainda vigente...) e a defesa incondicional do homem-de-iniciativa, cuja inteligência, vontade de realização e poder de trabalho abriam para o mundo a nova era de progresso tecnicista e financeiro.

Sodré (1964) insere Monteiro Lobato e sua produção artística no Regionalismo, apontando na introdução as limitações desta corrente, pautadas, sobretudo, no geografismo e na distinção das personagens pelo seu modo de falar, fatores que amesquinham o homem. Para o teórico, tais limitações podem ser equiparadas às próprias limitações da literatura brasileira, a qual, neste espaço temporal, ainda não é uma literatura nacional.

Monteiro Lobato liquida o regionalismo, aquele regionalismo em que as influências naturalistas haviam transformado o sertanismo, romântico, quando cria um tipo, o Jeca Tatu, que um discurso de Rui Barbosa coloca em evidência. Neste tipo, verdadeiro nos traços exteriores, falso no conteúdo, o escritor paulista busca representar, em deformação caricatural, que por isso mesmo se vinca e se generaliza, o homem do interior, o caipira, pobre, doente, preguiçoso, embora dotado de uma sorte de inteligência, a esperteza solerte, encoberta sob uma aparência sonsa. Atingindo a esse máximo, o regionalismo denunciava precisamente, no instante oportuno, a sua deficiência fundamental, que lhe provinha em muito da contribuição

naturalista, que estava ancorada nos mesmos motivos, tinha as mesmas raízes; a realidade não está apenas na superfície; nesta aparece por vezes a sua parte menos importante, menos característica: o meio age através das relações sociais; a seca não tem os mesmos efeitos no agregado e no proprietário, Jeca Tatu era falso justamente pela verdade unilateral de sua forma exterior; sob a aparência da preguiça, da ignorância, da doença, estava o drama profundo. Resultando num libelo às avessas, o tipo era condenatório da vítima. Lobato reconheceu isso depois, o que tem importância apenas biográfica. No conjunto, tendo realizado um tipo, que é um dos máximos da ficção, o regionalismo se esgota com ele (SODRÉ, 1964, p. 416-417).

Assim como Sodré não realiza nenhuma referência à obra infantil de Lobato, Bosi (2004) insere o escritor no Realismo, em um tópico dedicado ao Regionalismo. O crítico enfatiza a intelectualidade participante de Monteiro Lobato, e mostra que devido a isso seu papel na cultura nacional transcende sua inclusão entre os contistas regionalistas. Embora faça comentários positivos acerca da literatura lobatiana, Bosi, assim como Sodré, também critica o escritor:

Mas não se deve procurar, mesmo nos momentos mais felizes do contista, a categoria da profundidade, enquanto projeção de dramas morais que revelem um destino ou configurem uma existência. Lobato era escritor de outro estofo: sabia narrar com brilho um caso, uma anedota e, sobretudo, um desfecho de acaso ou violência. Daí decorrem seus riscos mais comuns: o ridículo arquitetado dos contrastes e o paradoxismo patético não menos arquitetado dos finais imprevistos e sinistros. De resto, o ridículo e o patético, e às vezes o ridículo patético, são quase os únicos efeitos em função dos quais se articulam suas histórias (BOSI, 2004, p. 229).

Lobato defendeu posição ambivalente dentro do chamado Pré-Modernismo, uma vez que apontou com destreza os problemas físicos, sociais e mentais do Brasil oligárquico e da Primeira República, que se escondia atrás de uma fachada acadêmica e parnasiana. Seu caráter moralista e didático, todavia, o afastou dos revolucionários de 22, pregando total repulsa pelos “ismos” que marcaram o florescer do século XX. Cereja e Magalhães (2003, p. 352-353) sinalizam com clareza que “[...] sem nenhuma pretensão de promover renovação psicológica ou estética, Lobato foi antes de tudo um extraordinário contador de histórias, de casos interessantes, preso ainda a certos modelos realistas”.

[...] Lobato concentra-se no retrato físico, na busca dos defeitos do corpo ou dos aspectos risíveis do temperamento ou do caráter. Um antirromantismo algo pragmático, que o desviava continuamente da interioridade, fazia-o descansar na superfície dos seres e dos fatos cuja seqüência se revela por isso desumanamente funcional, no sentido daqueles mesmos efeitos de cômico e patético que o autor queria produzir (BOSI, 2004, p. 230).

Moisés (2000) revela um posicionamento contraditório em relação a Lobato, pois o encaixa na escola simbolista (por mero didatismo cronológico), entretanto o compara com autores realistas e naturalistas, como o português Eça de Queirós, Maupassant e Goncourt. Sua perspectiva é mais positiva do que as de Sodré ou Bosi, acreditando que “Não obstante, a limpidez do retrato psicológico e a objetividade na localização do invisível ou do incerto são características que permanecem, tornando o prosador de Taubaté um dos nossos mais engenhosos artífices do conto” (2000, p. 367). Sua modernidade “pode ser detectada desde seus primeiros escritos, quando rompe – por meio de “Urupês” e “Uma velha praga” – com o idealismo nativista presente na literatura até então produzida” (AZEVEDO, CAMARGOS, SACCHETTA, 1997, p. 175).

O livro de contos **Cidades Mortas**, publicado em 1919, revela um fio condutor em suas histórias: os lugarejos fictícios Itaoca e Oblivion, símbolos da decadência das cidadezinhas que, durante o Ciclo do Café, no início do século XIX, haviam conhecido a riqueza, mas que, no início do século XX, com a monocultura do café esgotada, estavam em franca crise. Nessa obra, Lobato une seus escritos de juventude com textos posteriores, mais maduros, impregnados de crítica ácida, todavia, bem-humorada.

Este segundo livro tinha como foco o norte paulista do Vale do Paraíba, “onde tudo foi e nada é: não se conjugam verbos no presente. Tudo é pretérito. [...] cidades moribundas arrastam um viver decrépito. Gasto em chorar na mesquinhez de hoje as saudosas grandezas de dantes” (LOBATO, 1995, p. 21).

O cenário da decadência predomina, mas a obra de Lobato é também uma contundente crítica aos ficcionistas românticos como José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo e Bernardo Guimarães e a fundação de um estado utópico, que transformava o povo e o mato em assépticas realidades de folhetim, como se observa satiricamente no conto “A vida em Oblivion”, que usufruiu de uma poderosa metonímia: autores românticos específicos (a parte) pelo Romantismo enquanto

filosofia e estética de época (o todo), construindo, assim, uma crítica expressiva dessa falsa realidade que o país sustentava.

No concerto dos nossos romancistas, onde Alencar é o piano querido das moças e Macedo a sensaboria relambória dum flautim piegas, Bernardo é a sanfona. Lê-lo é ir para o mato, para a roça – mas uma roça adjetivada por menina de Sion, onde os prados são amenos, os vergéis floridos, os rios caudalosos, as matas viridentes, os píncaros altíssimos, os sabiás sonorosos, as rolinhas meigas. Bernardo descreve a natureza como um cego que ouvisse contar e reproduzisse as paisagens com os qualificativos surrados do mau contador. Não existe nele o vinco enérgico da impressão pessoal. Vinte vergéis que descreve são vinte perfeitas e invariáveis amenidades. Nossas desajeitadíssimas caipiras são sempre lindas morenas cor de jambo.

Bernardo falsifica o nosso mato. Onde toda gente vê carrapatos, pernilongos, espinhos, Bernardo aponta doçuras, insetos maviosos, flores olentes. Bernardo mente (LOBATO, 1995, p. 27).

Em **Cidades Mortas**, o cunho regionalista dos contos detém-se na ambientação do interior paulista e na construção de personagens tipicamente brasileiros, muitas vezes envolvidos em situações cômicas que quebram a monotonia das cidades em decadência. A intenção do autor ao penetrar nessas vidas é fazer uma crítica, às vezes elegante e sutil, outras de modo corrosivo e perturbador. Às vezes é saudosista, quando resgata acontecimentos trazidos da sua infância feliz. Alguns contos têm desfecho surpreendente, outros questionam valores de moralidade e o comportamento na sociedade. “[...] em **Cidades Mortas**, o desejo de reproduzir cenas e tipos vistos nos vilarejos decadentes do Vale do Paraíba força a nota da sátira local, emergindo caricaturas que têm lá a sua comicidade.” (BOSI, 2004, p. 230).

Medina *et al* (1979, p. 272) afirma que “[...] **Cidades Mortas** [...] retrata a decadente região do Vale do Paraíba, exaurida pela monocultura do café. Consagra-se, então, como caracterizador de tipos, gestos e ambientes, num processo narrativo que beira muitas vezes o anedótico, num talentoso jeito de contador de histórias.”.

No que diz respeito à linguagem empregada nessa obra, primordial é lembrar o estilo de Monteiro Lobato, considerado simples, direto e objetivo, uma vez que seu intuito é renegar o rebuscamento sustentado pelos escritores parnasianos de modo a ser compatível com a construção de personagens tipicamente nacionais.

No conto “*Cidades Mortas*”, o escritor de Taubaté faz um retrato das cidades do norte do estado de São Paulo, no Vale do Paraíba, nos tempos onde a monocultura do café ainda dominava, mas já dava sinais de crise. Através dos trechos “[...] uma verdade, que é um desconsolo, ressurgiu de tantas ruínas: nosso progresso é nômade e sujeito a paralisias súbitas. Radica-se mal. Conjugado a um grupo de fatores sempre os mesmos, reflui com eles de uma região para outra. [...] Progresso de cigano, vive acampado” (LOBATO, 1975, p. 3) e “Em São Paulo temos perfeito exemplo disso na depressão profunda que entorpece boa parte do chamado Norte”, é nítido o cenário de decadência e instabilidade que germina nessa região brasileira, reflexo imediato da crise da cafeicultura no país, produto que comandou o destino da nação até o início do século XX.

Na segunda metade do século XIX a economia cafeeira vivia em situação bem favorável, com a expansão das plantações, aumento da produção e de preços no mercado internacional. [...]

Como consequência desta conjuntura favorável **ocorreu rápido crescimento da produção brasileira de café, ocasionando a superprodução. Este problema manifestou-se desde o final do século XIX.** Em 1882, a produção ultrapassou o consumo mundial. A partir de então os cafeicultores e empresários ligados ao comércio começaram a articular uma política de defesa do setor cafeeiro. O café havia se tornado o maior produto de exportação e o Brasil controlava quase que a totalidade da produção mundial (TOLEDO, 2008, p. 120-121) (grifo nosso).

Ao longo da narrativa, o narrador desfere comentários críticos a essas cidades que um dia foram vivas, prosperaram pelo poder do “grão de ouro”, mas que no florescer do século XX tornaram-se sombras raquíticas. A descrição dessas cidades é marcada, sobretudo, pelo atraso e declínio, se comparadas a centros maiores, como São Paulo, que não se deixou abater com a crise cafeeira e já abrigava os primeiros imigrantes que dariam fôlego à prosperidade da indústria nacional. É interessante notar que as reflexões lobatianas sobre o reflexo da cultura do café no norte paulista não repousam somente nas cidades, mas também no campo, pois “À mãe fecunda que o produziu nada coube; por isso, ressentida, vingase agora, enclausurando-se numa esterilidade feroz” (LOBATO, 1975, p. 3). Podemos afirmar, portanto, que Monteiro Lobato (ao lado de Euclides da Cunha) foi um dos escritores pioneiros na denúncia dessas “cidades mortas”, vítimas irremediáveis do café. Visionário e revolucionário, Lobato conseguiu olhar as

questões de sua terra e refletir sobre elas de maneira racional e consciente, sem medo ou receio de represálias numa época em que os barões cafeeiros mandavam e desmandavam, mas cujo império estava prestes a desmoronar totalmente com a quebra da Bolsa de Valores de Nova York, em 1929.

Toda a ligação com o mundo se resume no cordão umbilical do correio – magro estafeta bifurcado em pontiagudas éguas pisadas, em eterno ir e vir com duas malas postais à garupa, murchas como figos secos.

Até o ar é próprio; não vibram nele fonfons de auto, nem cornetas de bicicletas, nem campainhas de carroça, nem pregões de italianos, [...] Só os velhos sons coloniais – o sino, o chilreio das andorinhas na torre da igreja, o relincho dos carros de boi, [...].

Isso, nas cidades. **No campo não é menor a desolação. Léguas a fio se sucedem de morraria áspera, onde reinam soberanos a saúva e seus aliados [...] Por ela passou o Café, como um Átila.** Toda a seiva foi bebida e, sob forma de grão, ensacada e mandada para fora. [...] **Transfiltrou-se para o Oeste, na avidéz de novos assaltos à virgindade da terra nova;** ou se transfez nos palacetes em ruína; ou reentrou na circulação européia por mão de herdeiros dissipados (LOBATO, 1975, p. 4-5) (grifo nosso).

Sinteticamente a temática do conto “Cidades Mortas” pode ser definida pelas palavras de Müller (1969, p. 107), “[...] empobrecidas pela decadência do café e marginalizadas pelo deslocamento do eixo de circulação pelo traçado da E. F. Central do Brasil, passando por Cruzeiro, “bruxoleavam” nas primeiras décadas do século. São as “Cidades Mortas” de Monteiro Lobato”. Com a linguagem irreverente e irônica denuncia o atraso do país, suas misérias e ignorância.

Narrado em 3ª pessoa, o conto “Vidinha ociosa - Pé no chão” retrata a rotina de uma rua movimentada por crianças devido à localização de um Grupo Escolar no local. Observando os pequenos que por ali passavam, o narrador percebe que muitos deles calçavam apenas um dos pés, enquanto o outro se encontrava descalço. Encabulado com a situação, pergunta a uma das crianças de que doença sofria; acanhada ela confessa: “é ‘inconomia’”. Diante da resposta, desvenda-se o impasse: as mães, sabendo da não admissão de alunos descalços na escola, inventam a fraude, assim “quando um pé de botina fica estragado, transfere-se a doença de um pé para outro, e o pé de botina reserva entra em ação” (LOBATO, 1995, p. 37). A manobra realizada traz à tona a situação deplorável de vida a que

estavam submetidos os moradores do lugar que, vítimas da pobreza, descobriram um meio de cumprir as exigências sociais mesmo sem dispor de uma vida digna.

A modernidade insere-se neste conto devido à temática, pois apesar de apresentar em suas narrativas alguns aspectos realistas e não ter nenhuma pretensão em promover a renovação psicológica, Lobato deseja combater o nacionalismo ufanista cego, que insistia em vangloriar-se de um país em ruínas, e trazer à tona a pobreza presente no interior do Brasil. Outro aspecto inovador está na forma, pois o conto, mesmo composto por poucas linhas e escrito de maneira sucinta, causa grande impacto no leitor.

Em “Cabelos compridos”, Das Dores é retratada ironicamente como “[...] é isso, só isso – boazinha”. (LOBATO, 1975, p. 34). Uma moça feia, desganhada e magra, cujo único atributo além da bondade é o comprimento dos cabelos, inversamente proporcionais às suas ideias: “Só tem uma coisa a mais que as outras – cabelo. [...] Em compensação, suas ideias medem-se por frações de milímetro, tão curtinhas são. Os cabelos compridos, ideias curtas – já o dizia Schopenhauer” (LOBATO, 1975, p.34).

Vista como “Coitada da Das Dores, tão boazinha”, não se dava ao trabalho de pensar e ter conceitos próprios, repetindo fórmulas prontas convencionadas pelas outras mulheres da sociedade. Uma alienada, sem personalidade, ou seja, uma típica maria-vai-com-as-outras, na linguagem popular.

Das Dores só faz o que as outras fazem e porque as outras fazem. Vai à igreja aos domingos de livrinho na mão, ouve a missa, ouve a predica, reza. Nunca falhou um dia. Se lhe perguntarem o porquê daqueles atos, responderá, muito admirada da pergunta:

- Mas se todas vão!

O grande argumento de Das Dores é esse: as outras. Ouve o sermão do padre e chora nos lances trágicos, não porque compreenda algo daquela retórica, sem porque sinta vontade de chorar- mas porque as outras choram (LOBATO, 1975, p. 34).

Além dessa crítica sutil de Lobato ao convencionalismo e alienação social, o que mais chama a atenção no conto é a consequência do episódio de um padre que viera à cidade da protagonista e recomendou-lhe que se fizesse necessário refletir em cada palavra da oração para que elas tivessem efeito. Após ouvir tais postulados eclesiásticos, Das Dores na mesma noite inicia o “Padre Nosso” procurando refletir sobre cada palavra ou expressão. O resultado é um

divertido e interessante prenúncio do chamado fluxo de consciência, traço característico da literatura moderna do século XX. No anseio de querer pensar sobre cada palavra, Das Dores acaba por criar um monólogo interior que se concretiza em sua fala. Conforme Rosenfeld (1969, p. 83), “A tentativa de reproduzir este fluxo da consciência – com a fusão dos níveis temporais – leva a radicalização extrema do monólogo interior”. Transcrevemos o início da “oração” de Das Dores como forma de ilustrar sua experiência psíquica de devaneio decorrente da reflexão exagerada sobre as palavras e expressões que compõem o “Padre Nosso”:

- ‘Padre Nosso que estais no céu’; padre padre; os padres, padre Pereira, padre vigário...Padre Luis... Coitado, já morreu e que morte feia – estuporado!... Padre... Que ideia do seo cônego mandar a gente pensar nas palavras! Nem se pode rezar direito...
 - ‘... nosso’; nosso é o que é da gente; nossa casa; nossa vida, nosso pai... Pra quem seria que foi Nosso-Pai ontem? Para a nhá Veva não é, que ela já melhorou. Seria para o major Lesbão? Coitado! Quem sabe se a estas horas já não está no outro mundo? Bom homem, aquele... Tão caridoso... Ó diabo! Estou me distraíndo! ‘Nosso’, ‘nosso’... Em certas palavras não se tem de pensar.
 - ‘...que estais no céu’: estar no céu que lindeza não será! Os anjos voando, as estrelinhas, Nossa Senhora tão bonita com o Menino no braço, os santos passeando de lá para cá. O céu; céu; da boca; céu azul. Por que será que se diz céu da boca? (LOBATO, 1975, p. 35).

Nessa tentativa equivocada de querer fazer reflexão de toda a palavra da reza, Das Dores termina o Padre Nosso já com os olhos fechando de sono, dorme a noite toda e acorda no dia seguinte lembrando o caso da véspera. Conclui, pela primeira vez, que toda aquela retórica do cônego não passava de pura asneira. “E pela primeira vez na vida duvidou”, ironiza e satiriza o narrador a alienação e precária inteligência da jovem Das Dores. Despindo-se de qualquer complexidade psicológica, Lobato criou uma personagem essencialmente behaviorista, consoante Rosenfeld (1969), uma vez que a moldou rigorosamente baseando-se nessa técnica da psicologia comportamentalista, numa perspectiva unilateral e causal.

No conto “Porque Lopes se casou” por meio da conversa de dois amigos de infância temos o retrato da decepcionante vida de casado de Lucas. A crítica à instituição do casamento não é feita convencionalmente como no Realismo, em que a falência do matrimônio estava ligada ao adultério. Lobato inova ao retratar a mulher como agente dominadora do relacionamento a ponto de inspirar o respeito e

a aversão do marido. Ao descrever a esposa “e se visses que jararaca me saiu minha mulher... Uma fera Lopes! Dessas que lançam o prato à cara do marido se este torce o nariz ao quitute” (LOBATO, 1995, p. 75) constata-se a decepção resultante do matrimônio.

Lucas revela ao amigo que o tempo em que está empenhado com as tarefas de seu trabalho na repartição, consiste em seus momentos de sossego, pois a volta ao lar significa a ele um transtorno, provoca-lhe angústia. Com a passagem “O lar! Falam os poetas das delícias do lar, no remanso do lar... a avaliar pelo meu, o lar é círculo que esqueceu ao Dante” (LOBATO, 1975, p. 76) temos lançada uma crítica ao Romantismo que idealizava o amor e a vida a dois, no entanto contrariando a idealização estética a vida do funcionário público transformou-se em inferno após o casamento.

A modernidade do conto instaura-se sobre este ponto, que desfere críticas às escolas literárias anteriores, nesse caso ao Romantismo, que não retratava a vida nacional com fidelidade, mas sob aspectos de idealização. As letras brasileiras visavam sempre aos modelos europeus e se distanciavam da realidade do país, apenas reproduzindo o que não era próprio. Mais tarde essa mesma crítica se acentuaria no Modernismo com escritores renomados como Manuel Bandeira, Oswald de Andrade e Mário de Andrade. Ainda na mesma linha crítica, também temos no conto o foco direcionado à produção parnasiana dos versos que Lucas escreveu a sua amada antes do casamento e “não tratou antropofagicamente, por que antropofagia guindada à escola estética ainda não fora inventada” (LOBATO, 1975, p. 79).

Com tais colocações, o escritor demonstrou a modernidade presente em sua obra, mesmo sem buscar uma renovação estética, já que se pautava numa linguagem atrelada às regras gramaticais. Porém, o tratamento direcionado aos temas transgride os limites do convencional, uma vez que articula crítica e forma idealizada e ornamental, que as estéticas literárias anteriores abordavam. Reafirmando seu estilo irônico e combativo, Monteiro Lobato trata dos percalços provocados pelo casamento (diagnosticado já no período realista como instituição falida), a mulher desleixada, os doze filhos que não passavam de “pestinhas infernais” e o marido reduzido a um ser submisso. Ao ver de Lopes o matrimônio era o motivo da angústia e remorso de seu amigo Lucas, pois ele, ao preferir galanteios

a esposa “amou-a em regra, e sonetou-a inteira dos cabelos aos pés, parnasianamente, nefelibatamente, com lirismo de comover pedras” (LOBATO, 1975, p. 78-79) e agora dispunha de seu poder marital. O título do conto “Por que Lopes se casou”, justifica o motivo encontrado por Lopes para submeter-se ao inferno relatado por Lucas, pois tinha a vantagem sobre o amigo de ter escrito apenas uma dúzia de poemas a esposa, enquanto o outro dedicara a amada duas centenas de sonetos parnasianos para posteriormente viver humilhado pela mulher. Nas entrelinhas do conto temos uma crítica ao aspecto da cópia de modelos estrangeiros de escrita, já que o modelo estético escolhido pelos rapazes para homenagear a amada não era próprio de sua nacionalidade, o que nos remete ao fato de que tudo o que fora produzido no Brasil em termos literários, até o momento, havia sido pautado em modelos europeus.

Aprofundando sua crítica sobre o aspecto da cópia de modelos de escrita estrangeiros, Monteiro Lobato, no conto “O plágio” retrata a trajetória de um escrivão, aspirante a escritor, que ao adentrar o sebo, para refugiar-se de um dia chuvoso, começa a vasculhar as prateleiras e a submeter-se a leitura do final dos romances; as palavras do desfecho de uma determinada obra ficam impregnadas na lembrança, e ao retornar a sua casa resolve escrever um conto. Na estruturação da narrativa, Ernesto decide compor o enredo com a paixão de uma condessa por um pintor, “a cena, já se sabe, passava-se em França, que nunca achara jeito em personagens nacionais, vivendo em nosso meio, ao nosso lado. Perdiam o encanto.” (LOBATO, 1995, p. 107). O remate do conto foi o mesmo do romance que lera no sebo e acabada a produção, Ernesto a envia para um jornal. É o que basta para começar as suas perturbações, todos passam a elogiar seu escrito justamente por conta do desfecho plagiado, e num ato amedrontado dá conta de reunir todos os exemplares dos livros e queimá-los. Porém, o receio de que ainda pudessem existir alguns exemplares da obra que lhe conferiu o sucesso, o escrivão decidiu afastar-se dos amigos e da escrita literária a ponto de adoecer. Contudo, o antídoto preparado pela esposa para combater a suposta lombriga, combateu o seu mal.

Neste conto, Lobato exhibe uma produção preocupada em assinalar controvérsias, mas ao mesmo tempo não incorrer nos erros apontados. A crítica se instaura sobre a falta de registros de personagens nacionais e ao mesmo tempo trata de descrever personagens tipicamente brasileiras. Especificamente neste

conto, Ernesto constitui a figura de um anti-herói que, apesar de ter consciência de seu erro, recorrerá a ele novamente se necessário, segundo as palavras finais do conto “Continua a fazer literatura – clandestinamente, embora. E se encontrar o talho de foice um novo final de estrondo, plagiará de novo” (LOBATO, 1975, p. 111).

Através de uma linguagem objetiva e sempre fiel a gramática normativa, Monteiro Lobato, por meio do conto “O Plágio” desfere crítica ao panorama literário nacional. A seu ver:

‘Fazer literatura’ é a forma natural da calaçaria indígena. Em outros países o desocupado caça, pesca, joga o murro. Aqui beleteira. Rima sonetos, escorcha contos ou tece desses artiguetes inda não classificados nos manuais de literatura, onde se adjectiva sonoramente uma aparência de ideia, sempre feminina, sem pé e raramente com cabeça, que goza a propriedade, aliás preciosa, de deixar o leitor na mesma (LOBATO, 1975, p. 108).

Com este trecho observa-se claramente a quebra da linearidade do conto e a inserção de um relato de caráter crônico com o intuito de defender suas próprias ideias em relação ao cenário literário nacional, o que configura uma metalinguagem e a mistura de gêneros, notável também em outros contos presentes na obra em análise.

Cabe ainda destacar que mesmo leal à gramática, Lobato buscava retratar personagens nacionais e, para isso, preocupou-se também em representar a nacionalidade por meio da linguagem que sempre realçava os dialetos do homem interiorano. Nesse conto, em destaque, temos expressões como: “pra burro”, “ora pistolas”, “vá ver besta na casa da sogra”, dentre outros termos que reafirmam a verdadeira nacionalidade.

“Café! Café!”, como o próprio título sugere, é a máxima da decadência desastrosa provocada pela obsessão de um velho major em continuar a produção da monocultura, mesmo com as quedas drásticas que o cereal sofria.

É que ficou nisso o meu major; se uma ideiazita nova voava para ele, batia no peito em seus ouvidos moucos, como rolinhas em paredes caiadas, caindo morta no chão; ou como borboleta em casa aberta, entrava por uma orelha e saía por outra. Ficou naquilo o major Mimbuia, uma pedra, um verdadeiro monolito que só cuidava de colher café, de secar café, de beber café, de adorar o café (LOBATO, 1975, p. 106-107).

A teimosia do major Mimbua em não querer abolir a monocultura cafeeira, além de lhe causar a decadência econômica e social, lhe acarretou uma loucura progressiva que aumentava à medida que o preço da saca de café caía. A obsessão e histeria eram tantas que o major foi perdendo tudo, não obstante o cafezal mantinha-se impecável, sinal de esperança de que os tempos melhorariam.

O major enlouquecia. Estava à mingua de recursos, endividado, a fazenda penhorada, os camaradas desandando, os credores batendo à porta. Já ia para três anos que o produto das safras não bastava para cobrir o custeio. Três déficits sucessivos devoraram-lhe as economias e estancaram as fontes. Mas o velho não desanimava. O cafezal estava um brinco, sem um pezinho de capim. [...] Aconselharam-lhe o plantio de cereais; o feijão andava caro, o milho dava bom lucro. Nada! O homem encolerizava-se e rugia: - Não! Só café! Só café! Há de subir, há de subir muito. Sempre foi assim. Só café. Só café (LOBATO, 1975, p. 107).

A neurose doentia e a degradação do major Mimbua em face à ideia fixa de cultivar somente o café pode indicar um germen que será extremamente frutífero na literatura moderna, aprofundando-se com a vanguarda surrealista: a loucura. “O caráter transgressor da loucura também a aproxima da arte moderna, já que ambas se inscrevem como espaço privilegiado de manifestação da subjetividade, no qual os juízos de valor e as convenções de toda espécie mostram-se sem sentido para a consciência do indivíduo” (BARRAL, 2001, p. 19).

[...] Mimbua estava um espetro, já nu de todo, os olhos esbugalhados a se revirarem nas órbitas com desvario. Um espetro sem carnes, só pele calcinada e ossos pontiagudos. Mas quando a boca se abria naquela barba hirsuta, o que vinha era uma coisa só: - Há de subir, há de subir, há de chegar a sessenta mil réis em julho. Café, café, só café! (LOBATO, 1975, p. 108-109).

Como o próprio trecho demonstra, o velho major Mimbua enlouquece porque a realidade que o cerca não consegue suprir suas necessidades e aspirações, refugiando-se, portanto, no universo do inconsciente e da loucura como resposta a essa desconcertante e depressiva situação.

Todos os contos que compõem **Cidades Mortas** revelam um caráter esteticamente moderno em menor ou maior grau, pois Lobato trazia consigo a sede de renovação das letras nacionais, ainda estanques nas estéticas parnasiana e simbolista. Embora demonstrasse uma tímida ruptura com a forma, o escritor

transgrediu substancialmente no conteúdo, abordando de forma ironicamente satírica e combativa o panorama das cidades decadentes que compunham o Vale do Paraíba. Como Machado de Assis, Monteiro Lobato caminhou brilhantemente na contramão do estilo de sua época¹ e, assim, conseguiu de modo pioneiro germinar uma literatura tipicamente nacional ao desenhar personagens, paisagens e situações brasileiras, atentando-se em estabelecer uma crítica ao atraso social e ideológico do país, que mais tarde seria aprofundada pelos revolucionários da geração de 22.

Referências

AZEVEDO, C. L.; CAMARGOS, M. M. R.; SACCHETTA, V. **Monteiro Lobato: Furacão na Botocúndia**. São Paulo: Editora SENAC, 1997.

BARRAL, G. Vozes da loucura, ecos na literatura. In: **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 12, p. 13-38, março/abril 2001, Brasília – DF.

BOSI, A. **História concisa da Literatura Brasileira**. 46. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

CEREJA, W. R.; MAGALHÃES, T. C. **Português: linguagens**. São Paulo: Atual, 2003.

COELHO, N. N. **Literatura Infantil: teoria, análise, didática**. São Paulo: Moderna, 1981.

LOBATO, M. Paranoia ou mistificação? In: **Ideias de Jeca Tatu**. 3. ed. São Paulo: Monteiro Lobato & Cia., 1922.

_____. **Cidades Mortas**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. **Urupês e Cidades Mortas**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1975.

MEDINA, R. et al. **Antologia da literatura brasileira: textos comentados**. São Paulo: Marco Editorial, 1979.

MOISÉS, M. **A Literatura Brasileira através dos Textos**. 22. ed. São Paulo: Cultrix, 2000.

MÜLLER, N. L. **O Fato Urbano na Bacia do Rio Paraíba do Sul** – São Paulo. Rio de Janeiro, IBGE, 1969.

SODRÉ, N. W. **História da Literatura Brasileira: seus fundamentos econômicos**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

¹ Cf. *Zeitgeist*, segundo Rosenfeld (1969).

TOLEDO, F. S. Taubaté como palco, o Vale do Paraíba como cenário. In: **Revista Brasileira de Gestão e Desenvolvimento Regional**, v. 4, n.3 (número especial), p. 118-137, ago/2008, Taubaté-SP.