

O POLEMISTA DO CONTO

Josué Montello

Do capítulo intitulado "O conto brasileiro: de Machado de Assis a Monteiro Lobato", que faz parte do livro do autor *Caminho da Fonte, estudos de literatura*. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1959, p. 353-362.

É chegado agora o instante desta indagação:

— "Senhores: Conheceis, porventura, o *Jeca Tatu*, dos *Urupês*, de Monteiro Lobato, o admirável escritor paulista?"

A pergunta, enunciada nesta altura da glória de Monteiro Lobato, perdeu a sua razão de ser. Mas foi assim que Rui Barbosa, há quase quarenta anos, interpelou seu auditório, iniciando um discurso político sobre a questão social, no Teatro Lírico do Rio de Janeiro.

Os *Urupês* tinham iniciado, por esse tempo, o seu caminho triunfal. Publicada a sua primeira edição em agosto de 1918, logo a seguir alcançava a segunda, em menos de um mês a terceira; antes do fim do ano a quarta — e então o velho Rui, que não costumava alimentar a vaidade alheia citando autores vivos, abre uma exceção para o jovem mestre dos *Urupês*, e o cita e o aplaude, na sua oração famosa do Teatro Lírico.

Essa consagração — manda a verdade que se diga — chegava ao contista, não por via de seus contos admiráveis, como *O comprador de fazendas*, *O engraçado arrependido* e *A colcha de retalhos*, mas da página de feição euclidiana, em

que fixara o tipo do caboclo lerdo, indolente, preguiçoso, na figura de *Jeca Tatu*.

Euclides havia pintado o sertanejo.

Lobato pintara o caboclo — menos pelo gosto de compor com seus traços uma página literária do que pelo propósito de denunciá-lo à Nação — com a mesma veemência com que, tempos depois, denunciaria o escândalo do ferro e se bateria pelo petróleo brasileiro.

Apesar de pincelado um tanto às pressas, nos lances de um artigo de jornal, o tipo estava criado e logo entrara em circulação, vivendo vida própria, repentinamente dissociado da imaginação que o inventara e lhe dera um nome.

Pouco importa que se tratasse de uma caricatura evidente, de traços carregados e disformes, com algo de Daumier ou Gavarni no plano da literatura. *Jeca Tatu*, não obstante os exageros da figura, era uma realidade viva, que se podia ver e identificar, sentir e reconhecer, na transposição da página de Monteiro Lobato para a vida corrente.

E o curioso é que, transplantado para o texto de Rui Barbosa, na evocação da conferência do Teatro Lírico, o tipo como que perdia o vigor primitivo. A cópia de Rui não superava o colorido do original de Lobato, embora dispusesse o mestre, na sua paleta riquíssima, do matiz de todas as tintas do idioma.

O estilo de Lobato — mais de polemista que de narrador — caldeara-se na aprendizagem camiliana, não para fazer-se submisso ao processo e aos movimentos de frase do sarcasta genial de São Miguel de Seide, mas para alcançar, na companhia deste “histórico da palavra”, aquele bacharelato de linguagem que o clássico Francisco Rodrigues Lôbo recomendava aos escritores, num dos lances de *Corte na aldeia*.

No discurso com que recebeu Jean Cocteau na Academia, lembrou André Maurois que Thibaudet dividiu em duas grandes linhagens os estilistas de língua francesa: a do Visconde e a do Tenente. Ou seja: a de Chateaubriand e a de Stendhal.

E explica Maurois: “A primeira, vinda dos retóricos romanos através de Bossuet, Massillon, tocou em Rousseau para desabrochar em Chateaubriand e Barrès; a segunda, cujas origens distantes são gregas, teve seu período natural em Amyot e Montaigne; seu período marcante com Voltaire; nós lhe devemos o Tenente Henri Beyle e a prosa de Valéry”.

À maneira de Thibaudet, poder-se-ia dizer que há duas linhagens de estilistas em língua portuguesa: a do Cônsul e a do Visconde. A do Cônsul é a de Eça de Queirós; a do Visconde — a de Camilo Castelo Branco, Visconde de Correia Botelho.

Eça e Camilo marcaram em seu tempo novas direções na prosa de língua portuguesa.

Sob o influxo dos modelos franceses e com o senso renovador dos valores melódicos do idioma, Eça de Queirós imprimiu à frase portuguesa movimentos mais amplos e uma cadência desconhecida, ao mesmo tempo que lhe aprimorou a construção direta, fácil, límpida, de uma clareza de água que se filtra da rocha.

Em Camilo, essa mesma língua, sem a fluidez da frase do estilista de *A cidade e as serras*, é menos a criação individual do escritor do que o resultado de suas vigílias sobre os clássicos e de seu ouvido atento e sensível à língua do povo.

A grande contribuição de Camilo, no amálgama de seu estilo, é a coordenação genial dos valores tradicionais do idioma, sob a regência dos impulsos nervosos de sua índole turbulenta e satírica de polemista genial.

A opulência do vocabulário camiliano, a precipitação das frases curtas e incisivas, a combinação do arcaísmo e do neologismo, do erudito e do popular, do simples e do precioso, no rigor da construção escorreita — fazem da prosa do romancista de *Eusébio Macário* uma confluência dos elementos expressivos mais ricos da língua de Portugal — com as vozes de suas aldeias e de seus barcos, de seus lavradores e de seus nautas, de seus soldados e de seus bacharéis, ao mesmo tempo lírica e épica, variada e pitoresca, sentimental e ríspida, capaz dos mais ternos acalantos e dos impropérios mais causticantes.

Mas foi Eça de Queirós, com a sua língua simples e cantante, quem fundou a linhagem mais prolífica, pelo menos no Brasil. Aqui, em verdade, a estirpe do Cônsul é mais numerosa que a do Visconde. Porque sempre foi mais fácil imitar, na sua graça harmoniosa e límpida, a prosa de *Os Maias*, do que a língua desigual e rica, feita de rudezas e caprichos, de riso e bordoadas, do mestre que escreveu *A queda de um Anjo* e *o Amor de perdição*.

Em Camilo encontrou Lobato, à hora de sua iniciação literária, a afinidade eletiva que o levou a tomá-lo por modelo.

Ao lado de Camilo Castelo Branco, Lobato colocou, ainda nos dias de juventude, Machado de Assis, em quem reconhecia “o único mestre que temos” e “o mais perfeito modelo de conciliação estilística”. Mais tarde ratificou esse juízo, nesta afirmação epistolar: — “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”.

Não obstante essa preferência da maturidade, facilmente se constata que Lobato, no curso de toda a sua vida literária, sempre ficou mais perto de Camilo que de Machado de Assis, por um imperativo de sua feição inconformada e polêmica.

E é mais no estilo do que na técnica da composição que está a chave do conto de Monteiro Lobato. Daí também a circunstância de que o mais popular dos tipos desse mestre da novela curta não sai de um conto, sim de uma página polêmica,

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

Na urdidura do conto, Monteiro Lobato se dissocia tanto do Machado de Assis das *Várias histórias*, dos *Papéis avulsos* e das *Histórias sem data*, quanto do Camilo Castelo Branco das *Novelas do Minho*. E é a Kipling e a Maupassant, sobretudo a este último, que ele se filia, no gosto da narrativa dramática, intensa, palpitante, em que o leitor atua como espectador, sem descer contudo aos subterrâneos por onde nos leva Machado de Assis com a claridade espectral de sua graça polida.

Nas *Cidades mortas* como em *Negrinha* e *O macaco que se fez homem*, Monteiro Lobato não se afasta do esquematismo expositivo de seu primeiro livro. Seu conto é sempre um caso, que pode ser passado adiante, com interesse e mistério, no resumo de seus leitores. Antes de ser a obra de arte, que a técnica do narrador sabe plasmar na originalidade de seu estilo, é a anedota de feição cômica, trágica ou tragicômica. Por vezes nada mais é do que um dramalhão “cosido a facadas”, como em *Os faroleiros*. Mas a obra resiste, não tanto pela surpresa ou pelo encadeamento que leva ao desfecho bem achado — quanto pela graça e lábia do narrador.

Examinemos ao acaso um desses contos de Monteiro Lobato. Por exemplo: — *O comprador de fazendas*.

Seu trecho é simples e pode ser esquematizado em poucas linhas. Pedro Trancoso, malandro refinado e inteligente, descobriu o processo de viver à custa alheia: sempre que uma fazenda é anunciada para vender, aparece ele por lá, com ares de comprador. É bem recebido, hospeda-se por conta do fazendeiro durante alguns dias, come do bom e do melhor. Depois se despede, promete fechar o negócio em poucos dias, e nunca mais dá notícias. Assim faz ele na fazenda do Espigão. Louva as terras, o gado, acha tudo ótimo e põe-se ao fresco, depois de bem tratado, deixando a promessa de escrever logo depois. Impaciente

com a falta de notícias, após muitos dias de baldada espera, o fazendeiro escreve a um parente, morador na mesma cidade do falso capitalista, pedindo-lhe que interceda em favor do negócio. E é então que vem a saber, na volta do Correio, que o Trancoso é um refinado velhaco.

O conto, até esse ponto, é uma anedota singela, com todos os elementos habituais de um conto de vigário, a que o estilo do narrador empresta vida e movimento, animando-a prodigiosamente com a sua graça particular. Mas Lobato, não se detém. E resolve distender a anedota, de modo extremamente arriscado, valendo-se do recurso casual de fazer com que o falso comprador de fazendas se veja aquinhoado com o prêmio de um bilhete de loteria.

Maupassant, para condenar o recurso do acaso na ficção literária, observa, numa recomendação aos oficiais de seu ofício, que não se deve fazer cair uma telha na cabeça de uma personagem central.

Pois Monteiro Lobato contraria o mestre e faz desabar essa telha, sob a forma de prêmio de loteria, na cabeça de Pedro Trancoso.

E é com esse recurso vulgar que precisamente se altera, nas mãos hábeis do narrador, a vulgaridade da narrativa.

Trancoso, de posse do valor do prêmio, avisa ao proprietário do Espigão que irá comprar-lhe a fazenda. Este, que já o sabe refinado malandro, aguarda-o para tirar a forra das velas de libra com que o tratara na primeira visita.

Imaginal a cena.

Trancoso vem pela estrada, a caminho da fazenda, com o dinheiro no bolso. O dono do Espigão, mal o avista, sai-lhe ao encontro munido de uma formidável chibata de rabo-de-tatu. Trancoso abre-lhe os braços com ares festivos e é recebido pelas lapadas repetidas do chicote que o outro lhe atira por cima do lombo, na repentina tempestade de uma surra de cego.

Dessa urdidura fácil, cuja vulgaridade se agrava pelo expediente posticho da casualidade, o narrador tece uma obra-prima, com a vivacidade nervosa de seu estilo.

Prodigioso fixador de tipos, o mestre dos *Urupês* apanhava-os pelo lado externo, ao contrário de Machado de Assis que lhes devassava o mundo interior. Não descia cautelosamente ao subsolo da consciência, à maneira do mestre, mas sabia sugerir, apenas com o traço das figuras, os segredos ali guardados. Se lhe

faltou a nuance psicológica, de que Machado de Assis foi o *virtuoso*, sobrou-lhe, em compensação, o poder visualizador das personagens. E também a habilidade das situações cômicas. E a mestria em deflagrar a solução trágica, com o senso exato da composição teatral da novela curta.

Na leitura dos *Urupês*, de *Negrinha*, de *O macaco que se fez homem* e de *Cidades mortas*, colhe-se a impressão de que o narrador deseja contar depressa o seu conto, com uma ponta vibrátil de impaciência. Lobato não tem o feito sossegado e vagaroso que Machado deixou nas *Histórias sem data*. Nem o ar bonacheirão de Artur Azevedo. Ou aquela atmosfera de vaguidade de Lima Barreto. É todo nervos em vibração. É todo alvoroço na estrutura do conto e na arrumação vertiginosa das palavras. Nesse aspecto, é de Viriato Correia que ele se aproxima.

E essa pressa lhe basta para marcar, num traço nervoso, a figura de Jeca Tatu. O Indalácio, de *A facada imortal*, surge também assim. E assim o Pingo d'Água de *A colcha de retalhos*. E assim o negro Timóteo, que envelheceu tratando de seu jardim, na página mais emocionante e mais bela que se poderia escrever.

Monteiro Lobato é o polemista do conto. Em qualquer de suas novelas curtas há um problema em debate ou uma censura em forma de protesto. Ele não escreve pelo gosto exclusivo da composição literária. E sim para dar forma à sua insubmissão e ao seu não-conformismo. Lobato protestou no conto, como protestou no romance e no artigo de jornal. A índole combativa de seu temperamento não lhe permitia outra forma de expressão literária.

E foi inspirado na feição polêmica dos *Urupês* que Rui Barbosa citou Monteiro Lobato na conferência do Teatro Lírico.