

TRAÇOS DE MODERNIDADE NA OBRA INFANTO-JUVENIL DE
JERÔNIMO MONTEIRO

Leila Teresinha Simões Rensi

Dissertação de Mestrado
Instituto de Estudos da Linguagem
Teoria Literária
UNICAMP

S U M Á R I O

página

INTRODUÇÃO

1. OS ANO 40: COM VARGAS E... WELCOME, TIO SAM!	1
1.1 A passagem de 20 a 30: da revolução nas idéias às idéias na revolução	2
1.2.1 A intelligentsia procura situar (-se)	10
1.3 O brilho das editoras: livros para todos os gostos	22
1.4 Sonhos "industrializados", renovação no teatro; mecenas e museus	34
2. TEMPOS EM QUE SE BUSCA DEFINIR E DEPURAR A LITERATURA BRASILEIRA	43
3. A DÉCADA EM QUE AS FADAS E AS BRUXAS ANDARAM SOLTAS	61
4. A LITERATURA INFANTIL ATINGE A PUBERDADE	83
5. A OBRA INFANTIL DE JERÔNIMO MONTEIRO: MÍMESE DO PRÓPRIO GÊNERO	144
6. A OBRA JUVENIL DE JERÔNIMO MONTEIRO: SOB A BATUTA DA INDÚSTRIA CULTURAL	181
7. CONCLUSÃO	225
BIBLIOGRAFIA	233

INTRODUÇÃO

Se o número de estudos sobre a literatura infantil brasileira é precário, a quantidade de trabalhos sobre os autores que cultivam o gênero — exceção feita a Monteiro Lobato — é ainda mais limitada.

O fato de transitar tanto no campo da pedagogia quanto no da literatura, garantiu à literatura infantil, ao mesmo tempo o êxito e a proscricção: êxito enquanto produto previamente concebido para criança e, nesse sentido, igualado a outros bens de consumo dirigidos a esse segmento social; proscricção, pela Teoria e pela história da literatura brasileira que, desconsiderando sua filiação às letras, vêem na literatura infantil o aspecto bastardo da pedagogia e da indústria cultural.

Modernamente, contudo, a voga dos estudos semióticos resgatou do limbo os gêneros tidos como menores — dentre eles a literatura infantil — e a preocupação das instituições oficiais com a leitura alçou a modalidade mirim a elemento integrante dos currículos universitários e a objeto de teses, congressos e seminários.

Mas a precariedade que o gênero mantém devido aos vínculos com a escola e a adoção de alguns dos procedimentos da indústria cultural parece contaminar os métodos geralmente usados na abordagem desse objeto. A pobreza que caracteriza a maior parte das análises no campo da literatura

infantil deriva, sobretudo, do compromisso com um enfoque funcional e normativo em detrimento de uma perspectiva mais ampla que considere não apenas o modo de elaboração do texto para crianças mas também sua inserção no contexto da cultura nacional.

Tal procedimento mostra-se sobremaneira adequada do quando se relewa o fato de que, no conjunto das manifestações literárias, a modalidade infantil tem características genéticas e sociais que a particularizam.

No entanto, se o gênero exibe uma "performance" que não lhe abre espaço para a emulação com a literatura não infantil, uma abordagem literária encontraria nos cacoetes da estrutura e da função linhas esclarecedoras dos modos pelos quais se tem manifestado a cultura nacional.

Foi justamente a suposição de que, na debilidade explícita da literatura infantil, oculta-se uma força virtual, que me levou a aceitar o desafio de trabalhar com uma literatura adjetiva — infantil, mirim — e pré-destinada: para crianças e jovens.

Foi igualmente uma suposição que me fez escolher a obra de Jerônimo Monteiro — um autor relativamente desconhecido no arraial das letras menores (e maiores) — como objeto deste trabalho. Na verdade, uma dupla suposição: primeiro, a de que o exame da produção de escritores pouco privilegiados tanto pela crítica quanto pelo mercado editorial pode contribuir para a iluminação das áreas de sombra da história literária e, segundo, a de divisar, na obra de Jerônimo Monteiro, procedimentos internos e estratégias de circu

lação que antecipam as tendências que desenha(ra)m o processo de modernização cultural de nosso país.

Procurando costear a menoridade com que o gênero infantil é tradicionalmente considerado (e examinado), ancorei-me em alguns grandes portos do contexto nacional.

No capítulo 1, tracei um panorama histórico-cultural dos anos 40. Congregando, a nível interno, um período de continuidade do Estado Novo a que se seguiu a deposição de Getúlio Vargas em 1945 e, a nível externo, o prosseguimento e o final da 2ª Guerra, no bojo da referida década fervilharam alguns fatos seminais das planuras e dos percalços que o Brasil enfrentou no caminho da modernização. Lançar âncoras no contexto amplo da cultura nacional de 40 permitiu reconhecer e dimensionar a articulação da obra de Jerônimo Monteiro com a sociedade que a viabilizou.

Reduzindo o foco de visão de modo a enquadrar a produção literária dentro do contexto cultural maior, examinei, no capítulo 2, as tendências gerais da literatura brasileira de 40, ilustrando-as com a análise de algumas obras de ficção. Esse estudo possibilitou o posterior cotejo da literatura não infantil com a infantil, de modo a pinçar certos traços do percurso de ambas que, se não é coincidente, pode ajudar a esclarecer os modos de produção e de circulação de cada uma.

No capítulo 3 procurei tecer uma teorização da literatura infantil de 40 com os fios ralos que textos críticos e teóricos esparsos me ofereceram. Também aqui, acredito que uma teoria da literatura infantil — ainda por se fa-

zer — pode contribuir para o esclarecimento a que me referi acima.

Como o ato de leitura não pode abdicar da interlocução dos vários textos literários a fim de que a interpretação se adense, no capítulo 4, analisei alguns livros infantis de autores contemporâneos de Jerônimo Monteiro.

O diálogo deles com a obra de Jerônimo Monteiro sugeriu-me, nos capítulos 5 e 6, os pontos em que o Autor divergiu das tendências da literatura infantil da época ou reiterou-as. Assim, foi possível reconhecer, na produção literária de Jerônimo Monteiro, os traços de permanência da literatura infantil tradicional e, concomitantemente, alguns processos de ruptura dessas características.

Embora eu tenha consciência de que cortar as águas de mares pouco dantes navegados — como é o caso da literatura infantil e também da obra de Jerônimo Monteiro — seja um empreendimento que tem seus riscos, creio que a tarefa contribui de algum modo para que a Teoria Literária e a história da literatura brasileira caminhem rumo à reflexão mais abrangente das manifestações culturais que lhe são afetas.

(as quais são)

1. OS ANOS 40: COM VARGAS E... WELCOME, TIO SAM!

Em 1939 o Exército alemão invadia a Polônia. Começava a 2ª Guerra Mundial.

Também em 1939, no Brasil, o governo de Getúlio Vargas criava o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), concretizando a oficialização da guerra interna movida pelo Estado Novo contra a liberdade de expressão no país.

O Brasil entra nos anos 40 assistindo, no plano externo, à progressão do nazi-fascismo, ao mesmo tempo em que, no plano interno, convive com um regime de feições totalitaristas.

Provenientes ambos da década anterior, tanto o conflito mundial quanto o Estado Novo encontram seu fim em 1945, prenunciando a hegemonia de um novo super-herói no cenário mundial: Tio Sam, que lograra vencer a guerra sem que seu território e seu capitalismo sofressem sequer arranhões dos inimigos. O Brasil livra-se temporariamente dos dentes do velho Getúlio para cair nas novas garras do imperialismo americano.

Tais fatos não constituem as causas únicas da configuração que o contexto dos anos 40 tomou no Brasil, mas sem dúvida avultam como aglutinadores de tendências responsáveis pela cisão da década estudada. Os historiadores, sociólogos e estudiosos da cultura brasileira costumam considerar o ano de 1945 como marco final de um período da História do

país. O fato de conter tanto a idéia de fim quanto a de começo torna os anos 40 um período bifronte que, tal qual Janus, com uma face divisa um passado recente, enquanto que, com a outra, assiste a um pós-guerra apontando rumos renovadores do cenário nacional.

O "passado recente" engloba duas revoluções: uma política, concretizada em outubro de 1930, projetando Getúlio Vargas no poder; a outra, artística, através da Semana da Arte Moderna de 1922. Ambas encontram, na cultura de 40, condições de ressonância, sendo, por vezes, o parâmetro tanto para a continuidade de alguns traços quanto a rejeição de outros que induzirão a novas formas.

1.1 A passagem de 20 a 30: da revolução nas idéias às idéias na revolução

Em 1930, alimentada pelas contradições da República Velha, ocorre a Revolução de Outubro, que leva Getúlio Vargas ao poder, encabeçando um governo "provisório" que iria durar 15 anos. Nos anos subsequentes dessa década, as contradições não deixaram de existir; de qualquer modo, o período abrigou uma intensa efervescência política e ideológica.

O projeto de organização do Estado Nacional legitima a burocratização das funções, por meio da ampliação do número de Ministérios e Institutos. Nesse contexto, agrupamentos ideológicos como a ANL (Aliança Nacional Libertadora) e a AIB (Ação Integralista Brasileira) desafiam a fragilidade do Estado liberal, que acaba por neutralizar tais ma-

nifestações por decretos e balas. Os anos finais da década mostram a inabilidade de Getúlio para governar com as portas do Congresso abertas: em 10 de novembro de 1937 é instaurada a ditadura do Estado Novo, e é nas malhas de ferro desse regime que o Brasil entrará nos anos 40, com os adversários do governo — supostos ou reais — espionando o continuísmo com a boca fechada pelo DIP e os braços atados pela prisão ou pelo exílio.

Num depoimento de 1942, em que Mário de Andrade revê sua postura política e intelectual, o escritor vincula o movimento de 22 à Revolução de 30, afirmando que "os movimentos espirituais precedem sempre as mudanças de ordem social". Atribui ao "estado de espírito revolucionário" e ao "sentimento de arrebatamento" da fase modernista o movimento de destruição que marcou o início da década de 30 e o período de construção subsequente.¹

Com efeito, embora o governo varguista tenha lançado mão da arbitrariedade e do autoritarismo, foram paradoxalmente esses mesmos expedientes que fortaleceram nos intelectuais o desejo de não apenas compreender mas também definir o conceito de cultura do país, ainda que sob a ótica de um persistente nacionalismo; em contrapartida, o regime levou as massas urbanas e se aglutinarem em torno de síndicos e movimentos reivindicatórios, nem sempre, todavia, tolerados complacentemente pelas autoridades.

¹ Andrade, M. de. "O movimento modernista". In: Aspectos da literatura brasileira. p.232.

A construção de um Brasil novo implicava a centralização dos vários setores responsáveis pelos rumos nacionais; no mesmo ano de sua posse, o Governo Provisório cria o Ministério de Educação e Saúde, a cargo de Francisco Campos, que respondeu pela pasta até a Constituição de 34, quando foi substituído por Gustavo Capanema.

Nessas gestões, o campo cultural se enriquece, impulsionado pela modernização da educação e da pesquisa científica e pelo implemento da atividade industrial: em 34, a USP é criada, assim como o Instituto Nacional de Estatística, transformado no IBGE em 38; também naquele ano, nasce o Departamento de Cultura de São Paulo, cujo 1º diretor é Mário de Andrade; em 31, organiza-se o Instituto de Pesquisa Tecnológica e o Instituto Adolfo Lutz; no ano de 35 temos a Universidade do Distrito Federal; dois anos depois, constitui-se o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacio-nal.

Quanto ao ensino elementar e secundário, o nũ-mero de escolas oficiais aumentou consideravelmente, impulsionado pela necessidade de consolidação das mudanças políti-cas via sistema educacional: de 1937 a 1941, foram fechadas 774 escolas particulares em São Paulo, no Espírito Santo e no sul do país; em seu lugar passaram a funcionar 885 esco-las públicas, ocupando os mesmos prédios. A Constituição de 37 previu o ensino profissionalizante a fim de equipar tecni-camente o pessoal exigido pelos novos quadros industriais e burocráticos do país.

A urbanização e o aumento da demanda escolar favorecem o comércio livreiro de 30. Segundo Lawrence Hallowell, 1936 é o ano mais importante no que se refere à atividade editorial brasileira entre as duas guerras, contrapondo-se à década anterior, com um período de pouca significação na história do livro brasileiro.² Em 1937, José Olympio afirmava euforicamente: "Hoje já podemos lançar edições de 5 a 10.000 exemplares. Há 10 anos, isso seria uma utopia".³

Desmentindo o pressuposto de que a uma época de repressão política intensa corresponde uma rala produção intelectual, os escritores de 30 alinharam uma produção numerosa, fermentada pelo ideário modernismo já amadurecido e pela necessidade de participação na vida nacional, lutando com a arma de que dispunham: a ficção.

A prosa do romance e do conto envereda por diferentes caminhos: alguns escritores evidenciam nas obras tendências neonaturalistas, vincadas pelo traço regional e social, trazendo para dentro de seus livros problemas típicos do país, tais como: a luta do trabalhador do campo, a miséria do proletariado, a decadência da aristocracia rural, o cangaço, a seca; outros escritores deixam que invadam a sua obra a intropecção e a preocupação metafísica, tingindo o destino do homem com uma coloração por vezes dramática.

²Hallowell, L. O livro no Brasil. p.334.

³Id. ibid., p.338.

De acordo com a interpretação de João Luiz Lafetã, o que ocorre em 30 é a mudança na ênfase dada à consciência otimista e anarquista do decênio de 20, que deságua na pré-consciência do subdesenvolvimento do país, trazendo-nos uma literatura matizada, em alguns casos, de pessimismo e melancolia.⁴ Em outras palavras, a tensão entre o projeto estético — que incitara a "revolução na literatura", peculiar à fase heróica do Modernismo — e o projeto ideológico — que invertia o esquema anterior, realizando a "literatura na revolução", concretizada basicamente nos anos 30 — parece ser responsável, de alguma forma, pela bifurcação das tendências literárias básicas da década de 30, acolhendo um processo de diluição da consciência estética em favor da consciência ideológica.

Paralelamente à ficção, desenvolvem-se os estudos históricos, políticos e sociais em forma de ensaios que, ou ratificam as exigências ideológicas e estéticas do Modernismo, ou opõem-se a ele através do espiritualismo, exacerbando pelo repúdio ao positivismo.

E o povo? O povo vivia a era do rádio, dos astros construídos da noite para o dia, do samba e do futebol. Em 1932, o Governo "democratizara" o rádio — que anteriormente veiculava música clássica, ópera e instruções — permitindo a introdução da propaganda comercial nos programas. A competitividade estava instaurada e as emissoras passaram a

⁴Lafetã, J.L. 1930: a crítica e o modernismo. p.19.

disputar o público, responsável direto pela audiência que proporcionaria o maior número possível de "reclames" das empresas patrocinadoras e, logicamente, os maiores lucros.

Com o rádio, as distâncias encurtavam: o samba descia do morro e o futebol transbordava dos estádios, instalando-se ambos nos lares brasileiros de 30.

1.2 Um olho no passado e outro no futuro

O contexto geral do 1º quinquênio dos anos 40 dá continuidade ao panorama delineado nos anos 30.

Em 1934, Antônio Cândido, respondendo a um inquérito realizado nas páginas d'O Estado de São Paulo por Mário Neme, afirma, num esforço de definição dos problemas mais orgânicos da cultura brasileira, que sua geração se formou sob a influência do decênio de 30, constituindo em grande parte o seu resultado. Esta afirmação é precedida de uma análise das duas décadas anteriores, quando o crítico comenta:

"Para falar a verdade, com os de Trinta é que começa a literatura brasileira. Surgem os escritores que pouco devem ao modelo estrangeiro, os estudiosos que começam a sistematizar o estudo do Brasil e proceder à análise generalizada dos seus problemas. A geração de Vinte foi mais um estouro de 'enfants-terribles'. Tem muito do personalismo farofeiro de Oswald de Andrade, que qualificava a si mesmo de 'palhaço da burguesia, ao encetar uma fase mais funcional da sua carreira. A de Trinta é o historicismo grande burguês de Gilberto Freyre, e é também o realismo histórico de Caio Pra

do Júnior. É a década da 'Série Brasileira' e da fundação das Faculdades de Filosofia; dos romances de José Olympio e do plantearmento dos problemas sociais do Brasil. Nessa década há uma 'brassage d'idées' nunca vista em nossa história.

Nós nos formamos sob o seu influxo e somos em grande parte o seu resultado. A nossa orientação intelectual se delinea na atmosfera das suas lutas políticas, dos seus partidos extremos, dos quais vamos aprender muita coisa, assim como de homens como Otávio de Faria, Caio Prado Júnior, Almir de Andrade, Gilberto Freyre 2ª fase, Sérgio Buarque de Hollanda 2ª fase, Afonso Arinos Sobrinho, Arthur Ramos."⁵

Parece fora de dúvida que a década de 40 (pelo menos até a metade dos anos) enreda seus fios com os olhos postos na tessitura literária empreendida pela geração de 30 que, por sua vez, tem entre os seus os "filhos espirituais do pessoal de Vinte".*

Contudo, o final da 2ª Guerra Mundial constituir-se-á no eixo em torno do qual passarão a girar os destinos políticos, econômicos e culturais da vida brasileira. Na verdade, tais rumos se definiram antes mesmo do término da guerra. Em 1941, o ataque japonês à base norte-americana de Pearl Harbor ameaça a integridade da América e os EUA decidem entrar na guerra. Por esse tempo Getúlio Vargas divide-se entre a compatibilidade ideológica com os países do Eixo

⁵Cf. Cavalcheiro, A.E. Plataforma da nova geração. p.32-3.

* A expressão é de Antônio Cândido. Cf. op.cit. p.32.

e o risco de um possível ostracismo por parte dos EUA, cujo poderio econômico, político e militar despontava como fator de hegemonia nos continentes americanos. O rompimento de relações diplomáticas com a Alemanha, a Itália e o Japão, em janeiro de 1942, tem como consequência o afundamento de navios brasileiros pelos alemães. Pressionado por violenta reação popular a favor da entrada do Brasil no conflito mundial, Getúlio Vargas baixa o decreto de 31/8/42 declarando "estado de guerra em todo o território nacional".

O ano de 45 é um ano de finais: termina a guerra, com a vitória dos Aliados, acaba o Estado Novo com a deposição do presidente gaúcho, que leva consigo a extinção do famigerado DIP. Mas a visão dialética da História nos garante que é também um ano de começos: os EUA afirmam-se como o maior parque industrial do planeta e o quartel-general da democracia; o Brasil confia na redemocratização com Dutra (ou Truman?) enquanto a Guerra Fria inicia um processo de gestação sem risco.

O período de 40 tem, portanto, os dois maiores elementos de cisão de época num fato internacional e noutro nacional. O futuro parece mais próximo, pois acredita-se que uma nova era se desenrola, fertilizada pela consciência do subdesenvolvimento do país e da necessidade de equiparação com outras nações mais modernas. O que muitos demoraram a descobrir é que essa nova era encontrara em 1941 uma das pontas decisivas da meada: o 1º empréstimo norte-americano para a criação da Companhia Siderúrgica Nacional, que culminaria na construção da Usina de Volta Redonda. Na barganha entre os dólares para o aço brasileiro e as bases militares norte-

-americanas em território nacional, o Brasil daria um impulso à industrialização e à substituição de importações, perdendo, contudo, mais uma chance de caracterização do patrimônio cultural nativo.

1.2.1 A intelligentsia procura situar(-se)

Testamentos e confissões costumam encontrar momentos propícios em épocas de convulsões sociais e lutas ideológicas. Diria, com mais propriedade, que tais posturas como que antecipam os finais de períodos críticos. É a hora do balanço geral.

Duas publicações de 40 são importantes porque, ocorrendo quase que na virada do 19 quinquênio da década, permitem conhecer o que pensavam alguns moços pertencentes à elite intelectual do país. Refiro-me ao Testamento de uma geração e à Plataforma da nova geração.*

O 19 livro conta com intelectuais que já tinham se sobressaído nas letras com publicações importantes na década anterior; entre eles, Afonso Arinos de Melo Franco, Sérgio Milliet, Luiz da Câmara Cascudo, Artur Ramos, Eduardo Frieiro, Cândido Mota Filho, Pedro Calmon, Tristão de Athayde... Estes homens foram contemporâneos do borbulhar dos anos 20, com a sua Semana de Arte Moderna e a efervescência

* O 19 é um conjunto de documentos provenientes de um inquérito realizado por Edgard Cavalheiro (entre 40 intelectuais e respondido por 26) seguindo sugestão de Sérgio Milliet; foi publicado inicialmente n' O Estado de São Paulo e, posteriormente, em livro pela Globo no ano de 1944.

O 29 constitui-se de uma coleção de depoimentos de 29 figuras da intelectualidade brasileira, coordenada por Mário Neme, com a mesma trajetória de publicação do Testamento e com 1ª edição em 45.

ideológica que desaguaria na Revolução da década seguinte. Viveram, portanto, já na maturidade, os anos 30, época da fundação das Faculdades de Filosofia, da publicação de obras decisivas na formação do pensamento brasileiro, das lutas políticas e das idéias radicais.

No entender de Carlos Guilherme Mota, que analisa alguns depoimentos mais expressivos daquela obra, "a sensação é de abandono, de crise, de fim de etapa", por se tratar de testemunhos não apenas coincidentes com uma época de guerra, mas também coetâneos de um tempo de recessão da atividade crítica em relação ao período movimentado das duas décadas anteriores.⁶

Com efeito, desponta nas palavras dos intelectuais consultados o sentimento de nostalgia na retomada que fazem dos rumos que o passado traçou para o presente. O "flash-back" realizado por alguns deles centraliza-se no âmbito da realidade coletiva da nação, assim como na esfera da vivência particular de cada um, seguindo o roteiro sugerido por Edgard Cavalheiro. Esse último traço aproxima os depoimentos da autobiografia, o que parece justificar o caráter de confissão de uma obra que se intitula, com propriedade, de "testamento de uma geração".

Como uma das questões propostas por Edgard Cavalheiro inquiria sobre o processo de evolução do espírito de cada entrevistado, as respostas passam inevitavelmente pe

⁶ Mota, C.G. Ideologia da cultura brasileira. p.85.

lo evento modernista. De modo geral, explicita-se a continuidade do influxo do movimento de 22 na década de 40, e Abguar Bastos chega a situar a concretização definitiva daquele ideário num tempo futuro, ao afirmar que "o modernismo ainda vive porque não alcançou sua definitiva estratificação".⁷

O silêncio sobre a política interna do país remete à força da censura no Estado Novo, cuja estratégia se apoiava no modelo tradicional dos regimes autoritários: cassar a palavra aos intelectuais e prover o povo de formas de entretenimento que o desviassem de uma postura crítica em relação ao Governo. Apenas Afonso Schmidt denuncia o fato, escudando-se, contudo, na observação genérica. Após afirmar que a tônica principal do período é o "possessismo" — que motiva conflitos que vão "das bengaladas nos cafés às guerras entre nações" — conclui com ironia:

"Assim mesmo, apesar de tudo, a humanidade ainda é feliz. A rua está cheia de moços que discutem a superioridade de um cavalo sobre o outro, na próxima corrida. Gente que, debaixo de sol ou de chuva, passa o dia inteiro nos campos de esportes afim de assistir à luta entre o grupo do Bexiga e o grupo do Belenzinho. O esporte é incrementamento por governos, emprêsas e ricos homens. Nem sempre essa proteção é motivada pelos belos resultados da educação física. Animam-no para que, cuidando de esporte, os moços não cuidem de si mesmos. Havendo circo, para que pão?"⁸

⁷Cf. Cavalcheiro, E. Testamento de uma geração. p.55.

⁸Id. *ibid.*

Nos depoimentos, o debate sobre as direções tomadas pela guerra, com a perspectiva de entrada do conflito nos muros domésticos dos brasileiros, acaba por preencher o vácuo provocado pela censura interna. Os entrevistados promovem como que uma fusão dos "destínos do Brasil" com os "destínos do mundo", identificando-os na noção de crise. É o que se pode depreender, por exemplo, das palavras de Artur Ramos:

"...estamos vivendo um momento de crise, onde alguns desses valores de aquisição julgada definitiva perdem substancialmente todo o sentido".⁹

Contudo, a revisão dos valores parece prestes a se configurar, desaguando numa nova etapa do pensamento e da História, da qual não exclui a crença geral na capacidade de reconstrução da humanidade; os depoimentos de Afonso Arinos, Di Cavalcanti, Eduardo Frieiro, Galeão Coutinho e Pedro Calmon explicitam essa idéia. Ao mesmo tempo, alguns intelectuais admitem estarem vivendo uma época que é um divisor de águas na História do país e do mundo. Afonso Arinos fala em "limiar de uma nova etapa histórica"; segundo Oswald de Andrade, os homens de 40 estão "no verdadeiro limiar da História"; para Pedro Calmon, 1942 é um "ano excepcional na história do pensamento, um ano limite, um ano simbólico no calendário da crise moderna"; Eduardo Frieiro particulariza a questão afirmando que o Brasil de 40 é o "embrião" do "celeiro do mundo" a se desenvolver num futuro muito próximo.

⁹Id. ibid. p.73.

A sensação de que no 19 quinquênio dos anos 40 se desenrola o último ato de uma peça que teve seus momentos fundamentais em 20 e 30 parece motivada também pelo título da obra organizada por Cavalleiro que, denominada de "testamento", inclui a idéia de gesto que se prende à construção num passado — o patrimônio — e se projeta num futuro — o legado — cujo direito de usufruto implica a morte, o fim de uma jornada e pressupõe o início de outra.

Inversamente, o livro de Mário Neme, Plataforma da nova geração, sugere futuridade, pois trabalha com um elenco de rapazes que haviam surgido há 4 ou 5 anos no cenário intelectual do país e que, representando a nova geração, expõe uma plataforma ideológica cujas linhas transparecem na obra deles pelas décadas seguintes, ajudando a tecer a notoriedade de seus autores.

O inquérito de Mário Neme ocorreu imediatamente após o de Edgard Cavalleiro (em meados de 43 e princípios de 44); o caráter tanto atual quanto progressista que parece transpirar de suas páginas não se deve à época de realização, mas à centralização da análise em fatos contemporâneos do período, imposta pelo roteiro estabelecido pelo organizador.

Numa das questões, Mário Neme se refere à possível desorientação dos moços no campo das idéias, da arte, da estética, da ciência e da tecnologia. Os entrevistados, seguindo essa pista, constataam que fazem parte de uma "geração crítica" que se debruça sobre a análise dos fenômenos políticos e sociais, na tentativa de compreender o caos deflagrado pela guerra e a alteração crescente da feição do país.

Se hoje o distanciamento no tempo nos permite visualizar mais claramente os elementos que desenharam os vários quadros do Brasil de 40, é preciso lembrar que os participantes do inquérito viviam a condição de contemporâneos de uma época amarrada por alguns fios terminais e outros apontando para direções novas. Nesse emaranhado, destacam-se pontos fundamentais: no plano interno, os balbucios da redemocratização do país, o agonizar do Estado Novo, a expansão industrial e o conseqüente aumento do proletariado, a invasão da cultura norte-americana; no plano externo, os resultados ainda incôgnitos da guerra e a afirmação crescente da proeminência dos EUA no mundo ocidental.

Embora unânimes na caracterização dos anos 40 como um período de análise intensa, os entrevistados justificam-na de diferentes maneiras. No entender de Antônio Cândido, a tendência ao questionamento — termômetro dos períodos de desorganização social — motivou em 40 uma crítica "analítica e funcional", oposta à de 20, que era, ao mesmo tempo, "demolidora e construtora". Edmundo Rossi atribui o surto do ensaísmo (em detrimento da ficção) à necessidade de "ajustamento do país à civilização da máquina"; o mesmo traço sociológico é captado por Ciro Tâssara de Pádua, Alphonsus de Guimaraens Filho e Jamil Almansur Haddad, que vêm na sua geração a tendência ao estudo motivada pelo desejo de entender a realidade imediata ligada ao homem em sociedade. Mas os depoimentos não se limitam a constatar a existência de uma geração crítica: intelectuais como Maria Eugênia Franco e Hovanir Alcantara Silveira levam ao pé da letra o fato de pertencerem a ela, condenando nos seus pares o excesso de

erudição e individualismo daqueles a quem chamam de "intelectualizados". Na mesma esteira, Arnaldo Pedrodo D'Horta denuncia as pesquisas que se voltam para problemas do passado, diagnosticando aí uma fuga dos problemas do presente.

Um traço interessante em alguns depoimentos é a generalidade com que se discorre sobre as perguntas propostas por Mário Neme e as acusações mútuas de "desconversa" a respeito de temas relativos ao papel dos intelectuais na situação do país. O cerne da controvérsia enraíza-se na propalada desorientação peculiar aos moços de 40, que leva uns e outros a tentarem definir a postura do intelectual. Participar ou omitir-se? Produzir uma literatura coletivista ou individualista? É uma nova personagem, ausente no inquérito anterior ao de Mário Neme, legítima aquelas questões: o povo. Proposta como alvo virtual da atuação dos ilustrados de '40, a massa popular partilha democraticamente com os intelectuais a condição de foco de interesse.* O fato remete ao fenômeno social da ascensão numérica dos elementos da classe média e do proletariado bem como ao renascimento da atração pelas teorias socialistas — após o ataque alemão à União Soviética — no seio da pequena burguesia intelectualizada dos anos 40.

* A pergunta feita por Mário Neme é a seguinte: "Que deve fazer a nova geração no que se relaciona com a orientação — tanto dos intelectuais quanto do povo — no terreno das idéias?" (grifos meus). Op. cit. p.9.

Sugerindo que nem todos se deixavam atacar pela epidemia da desorientação, Antônio Cândido e Paulo Emílio de Sales Gomes revelam que o discernimento ainda era possível: o 19, ao postular "o combate a tôdas as formas de pensamento reacionário", procura alertar a intelectualidade contra a penetração insidiosa daquela ideologia, propondo:

"Cada um com as suas armas. A nossa é essa: esclarecer o pensamento e pôr ordem nas idéias".¹⁰

Paulo Emílio, por seu turno, aprofunda sua análise quando, creditando à juventude um papel fundamental no destino político, militar e religioso do país, vislumbra os acontecimentos da época como geradores do "desaparecimento de um Brasil formal e do nascimento de uma nação".

Na Plataforma da nova geração, Antônio Cândido salienta o pendor crítico dos seus contemporâneos, definindo-os como a "massa compacta" de "críticos, críticos e mais críticos".¹¹

Nos anos 40, a atividade crítica parece não se explicar apenas pela agitação cultural acerada pela guerra, mas também pelo trabalho dos estudiosos gestados pelas Faculdades de Filosofia criadas na década anterior.

A tradição da crítica brasileira em rodapês de jornal sobrevive na época em questão; servem-se desse expediente, tanto para a análise de obras recém-editadas quanto

¹⁰ Op.cit. p.37

¹¹ Id. ibíd. p.34.

para a exposição de princípios estéticos e ideológicos, críticos do porte de um Álvaro Lins, Antônio Cândido, Otto Maria Carpeaux, Alceu Amoroso Lima, Sérgio Milliet, Mário de Andrade, Sérgio Buarque de Hollanda, Wilson Martins, Afonso Arinos de Melo Franco, Nelson Werneck Sodré, para citar só os mais conhecidos. Mais tarde, muitos dos artigos publicados em jornal constituíram obras como Jornal de Crítica, Brigada Ligeira, as já citadas Plataforma da nova geração e Testamento de uma geração, Falam os escritores, Diário Crítico ...

A diversificação dos canais de escoamento da produção crítica — jornais, revistas, livros — aponta para a vitalidade literária generalizada do período. Em janeiro de 40, sai a Revista do Brasil, assinalando o interesse pelos estudos brasileiros; em fevereiro, a Revista Acadêmica, dedicada a Cândido Portinari e o Anuário Brasileiro de Literatura; em 41, Planalto, dirigida por Orígenes Lessa e Clima, esta marcando o aparecimento de Antônio Cândido, que representava a "geração de 45"; em 42, Leitura, criada por Barbosa Mello; em 46, Literatura, ligada ao Partido Comunista e dirigida por Astrojildo Pereira, bem como o suplemento Letras e Artes, do jornal A Manhã; em 49, o Jornal de Letras, no Rio, criado por Elísio, João e José Condé.

Nos anos 40, o debate instaurado por escritores, críticos e poetas nas páginas de jornais, revistas, ou nos agrupamentos literários polarizava o assunto em torno dos problemas da emergência de novas concepções estéticas, numa oposição, por vezes frontal, ao que se considerava a "impureza literária" da geração anterior. Segundo Wilson Martins,

o que ocorria na crítica e na história da literatura brasileira era um processo de assimilação dialética do Modernismo, "seja pelo passado, em que rapidamente se integrava, seja pelo futuro, com o aparecimento dos primeiros críticos literalmente formados na atmosfera espiritual que se seguiu à Semana da Arte Moderna".¹²

A doutrina da participação do artista e do escritor na vida política nacional constitui, nos anos 40, o seguimento de um processo desenvolvido na década de 30: a "rotinização"* dos fenômenos gerados pelo Modernismo de 22. Paralelamente, afirmam-se as tendências estetizantes da "geração de 45", a quem impacientava certa deficiência estética, atribuída àquele movimento literário.

Forçando a reinclusão daquelas tendências na arte, em 1944 aparecem edições e reedições de nomes consagrados (Junqueira Freire, Castro Alves, Gonçalves Dias, Olavo Bilac), acompanhadas de estudos críticos; o fato sugere a Wilson Martins, se não o retorno, pelo menos a retomada do Parnasianismo em nossa história literária, paralela à incorporação da poética tradicional nos escritores da "geração de 45".¹³ Tal orientação desembocaria, mais tarde, no formalismo, alimentada que foi pelo esteticismo e pela retórica anti-modernista.

¹²Martins, W. A crítica literária no Brasil. p.590.

* O termo é usado por Antônio Cândido, em "A revolução de 1930 e a cultura". In: A educação pela noite & outros ensaios. p.182.

¹³Op.cit. p.592.

Álvaro Lins denuncia o desleixo formal — que julga herança do Modernismo — a que se submetem alguns escritores:

"Uma argumentação que se está formando no íntimo das nossas consciências artísticas — e bem gostaria de vê-la tomar corpo e vencer — é a da revalorização do estilo, a da importância da 'forma' na obra literária. No conjunto geral da herança do modernismo, no meio das virtudes, deficiências e falhas dêsse movimento — virtudes que estamos vencendo com tanta lucidez — um erro ainda subsiste pelo menos em alguns retardatários: a despreocupação da forma, da linguagem, do estilo. Em alguns, trata-se mesmo de alguma coisa mais grave do que despreocupação: trata-se de um desprezo deliberado e voluntário em face da beleza formal. Que o modernismo, num determinado momento de ímpeto e combate, realizasse verdadeiras aventuras de linguagem e estilo — isto parece legítimo pelo seu próprio caráter de lida com a necessidade vital de destruição. Mas não será legítimo o propósito de tomar como norma no absoluto, um objetivo momentâneo, que fora apenas uma utilíssima e inteligente tática de batalha".¹⁴

Parece haver unanimidade entre escritores e críticos da década em questão, no que respeita à influência decisiva do Modernismo, reconhecido agora como transitório e representante mais da política literária que da arte propriamente; contudo, seu impacto — típico da fase heróica —

¹⁴Lins, A. Literatura e vida literária. p.43-4.

pertence já à História, tendo ficado apenas a lição espiritual que legou aos que o sucederam.¹⁵

Os anos 40 marcaram ainda um expressivo desenvolvimento nos estudos históricos e sociais, enriquecidos pela revisão da sociologia, do folclore, da etnologia e da história econômica e social. Em 45, o número crescente de teses para concurso de cátedra nas Faculdades de Filosofia, Ciências e Letras assinala o início de uma sistematização mais séria nos estudos da Literatura Brasileira; a edição de algumas bibliografias parece confirmar o fato. Nelson Werneck Sodré lembra a 16ª edição de Os sertões, em 42, só comparável em importância, a seu ver, à 4ª edição, definitiva, de Casa grande & senzala, em 43. Anota ainda o livro de Artur Ramos — A aculturação negra no Brasil — alterando sensivelmente a ótica referente ao problema racial, pela diluição de alguns estereótipos tradicionais que falseavam um enfoque verdadeiramente sociológico do assunto; outras obras de importância literária relativa, mas plenamente atuais, na acepção do referido crítico, surgem em 42, como Sinais dos tempos, de Lindolfo Collor e Ambiente de guerra na Europa, de Miguel Ozório de Almeida, que exemplificam a evolução da posição brasileira ante o conflito mundial.¹⁶ Outras publicações voltam-se para aspectos particulares da realidade brasileira, como Coronelismo, Enxada e Voto, de Vitor Nunes Leal, com 1ª edição em 1948; três anos antes, Josué de Cas-

¹⁵ Lins, A. Jornal de crítica. 1ª série, p.189.

¹⁶ Sodré, N.W. "O ensaio no biênio 1942/43." In: Anuário Brasileiro de de Literatura 42/43. p.35-7.

tro abordava o problema da fome no Brasil, com Geografia e Fome; em 1949, Oliveira Viana publica Instituições políticas brasileiras, apresentando conceitos históricos que seriam re-vistos por José Honório Rodrigues em Teoria da História do Brasil, do mesmo ano; também em 49, surge Escravidão Africana no Brasil, de Maurício Goulart. Merecem destaque também a Formação do Brasil Contemporâneo, de Caio Prado Júnior, publicada em 1942, enfatizando a importância dos movimentos de massa na política nacional, e, dois anos depois, a Formação da Sociedade Brasileira, de Nelson W. Sodré, filiado à corrente marxista.

1.3 O brilho das editoras: livros para todos os gostos

Se o modernismo na literatura foi considerado bem-vindo por grande parte dos intelectuais brasileiros, o mesmo não se pode dizer da modernização da produção editorial que, tendo debutado nos idos de 20, foi progressivamente alterando as condições da infra-estrutura cultural de nosso país. Refiro-me especificamente a uma das estratégias a que um modo de produção moderno tem que se ater quando se implanta numa sociedade em processo de modernização, como a nossa em 40. É o caso do direcionamento que as editoras imprimem à sua linha de produção, privilegiando um público de classe média.

Na década de 40, tomam impulso alguns fatores que germinaram anteriormente e que acabam por determinar a expansão do número de leitores nos centros urbanos do país: a necessidade de cargos técnicos promove a hierarquização de funções nos setores público e privado; as universidades des-

pejam no mercado um número maior de indivíduos diplomados; o prolongamento da escolaridade feminina reserva às mulheres o preenchimento de cargos e o ingresso em carreiras, levando-as a abocanhar uma fatia do mercado profissional tradicionalmente destinado aos homens;¹⁷ as mudanças no sistema de ensino encampam a idéia da urgência de uma prática consistente de leitura para crianças e jovens. Essa movimentação no interior da vida social urbana altera tanto o perfil do consumo quanto o do consumidor, num processo francamente receptivo da literatura de ficção considerada menor: romances dirigidos ao público feminino, ficção científica, histórias policiais, narrativas de aventuras, contos infantis e juvenis. Os critérios pelos quais se pautou o gosto do novo público mantiveram-se autônomos em relação aos valores aceitos pela intelectualidade literária, levando o mercado editorial a adequar sua produção à variedade de leitores.

O escoamento dos bens culturais, coordenados a uma produção de perfil capitalista, vê-se fortalecido em 40, fato que vitaliza o debate promovido pelos intelectuais em torno do caráter hierático da obra literária e aprofunda o fosso entre a literatura de massa e a literatura de elite. Mostrando-se avesso à publicação dos "best-sellers" estrangeiros, Álvaro Lins — um dos mais renomados críticos da época — lamenta a má qualidade dos livros traduzidos e denuncia a deterioração do gosto que, por sua vez, tem entre suas causas a popularização do produto:

¹⁷ Miceli, S. Intelectuais e classe dirigente no Brasil. p.87.

"Hoje, no território do movimento editorial, o livro de valor está sendo impiedosamente fustigado pelo mau livro, pela vulgaridade do 'best-seller', que encontra sua correspondência na chamada 'literatura radiofônica'. Naturalmente, o livro de arte literária não morrerá nunca; sempre haverá, para fazê-lo existir, o autêntico escritor e os 'cem leitores' capazes de entendê-lo e senti-lo. O resto é circo..."¹⁸

No polo oposto, temos um Jerônimo Monteiro ironizando os escritores nacionais que ficam "de fora, espiando, escrevendo alta literatura, discutindo sobre a incultura do leitor e esperando os elogios à sua inteligência".¹⁹

Ambas as posturas, por se oporem, revelam as duas vertentes da cultura — a de elite e a popular — servidas, respectivamente, pela obra-prima e pelo "best-seller". Tal dicotomia ilustra, no microcosmo da crítica literária, a diversidade dos conceitos de leitura que, no final das contas, ao integrar-se no universo maior da realidade social, política e econômica, espelha as contradições de uma civilização que concedeu ao poder trânsito livre não só para moldar abstratamente o sistema como um todo, mas também para se infiltrar concretamente nos atos mínimos da vida cotidiana dos cidadãos. Em outras palavras, se a fala de Álvaro Lins emana do círculo da elite, a de Jerônimo Monteiro enraíza-se

¹⁸ Lins, A. Literatura e vida literária. p.221.

¹⁹ Monteiro, J. "Os escritores brasileiros e o público brasileiro". O Estado de São Paulo, 25/6/41, p.4.

nas terras férteis do gosto popular; o paradoxo do percurso de uma e outra se obscurece, no entanto, quando pensamos que ambas são, enquanto produto, filhas do poder: a cultura de elite, na medida em que reitera a divisão de classes; a cultura de massa, enquanto fortalece o projeto capitalista através da indústria cultural.

Imune ao ranger de dentes do segmento elitizado da crítica, a indústria cultural trabalha acionando sincronizadamente seus mecanismos de atuação, demonstrando uma consciência aguda das sensibilidades do público: a propaganda é aperfeiçoada e, no que se refere a livros, o início da década de 40 depara com editores que chegavam ao requinte de montar vitrines decoradas — trabalho a que se aliava a publicidade jornalística — a fim de mais rapidamente escoarem seu produto... O Anuário Brasileiro de Literatura, de 40/41, saúda a nova moda, apresentando fotos das vitrines e usando as seguintes palavras:

"A renovação que se vem observando nos processos usados pelos nossos editores para o lançamento das suas obras de maior importância, demonstra um indiscutível progresso na arte de vender livros.

Vitrines especialmente decoradas, cartazes sugestivos colocados pelas cidades a fora, e uma publicidade jornalística bem orientada, conquistaram numeroso público cuja entrada nas livrarias parecia vedada pela rotina de um comércio adormecido.

Abrindo a série dos grandes lançamentos, os irmãos Pongetti apresentaram o seu já famoso '... E o vento levou', surpreendendo a cidade pelo imprevisto de um cartaz admiravelmente bem desenhado, no qual

lembravam a muita gente a necessidade de ler um grande romance. E é evidente que esse público esperava apenas ser lembrado, pois ocorreu pressuroso para prestigiar a iniciativa. Daí para a frente, a estrada estava aberta e os efeitos comprovados. E a moda pegou...

Outro livro bem lançado foi, sem dúvida, 'Rebecca'. Com esse romance, a Cia. Editora Nacional conseguiu um sucesso magnífico e se colocou entre os que souberam utilizar processos novos e adequados".²⁰

O cinema, notadamente o americano, molda o gosto do público brasileiro e se converte num aliado das editoras que comercializavam livros traduzidos. O decênio de 40 marca o fortalecimento do "romance cinematográfico", com publicações simultâneas às exhibições. É o caso de ...e o vento levou, de 1939; Rebecca, de 40; Eu, Claudius, Imperador, de Graves, lançado pela Globo também em 40. A Pongetti consegue intensificar a venda do livro de Hervey Allen, Antonio Adverse que, tendo proporcionado ao cinema uma receita fabulosa, constituiu o "presente da moda no Natal de 1940".²¹

As direções que a atividade editorial brasileira tomava em 40, ancorada na diversificação do mercado consumidor, dividem a opinião dos críticos e editores da época e tornam transparentes os ângulos de visão diferenciados em cima do mesmo fato.

²⁰"O livro e a publicidade". In: Anuário Bras. de Lit. 40/41. p.210-1.

²¹Id. *ibid.*

A congratulação com os caminhos da modernidade trilhados pelo comércio livreiro de 40* contrapõe-se ao pesar com que Osório Borba — à semelhança de Álvaro Lins — analisa as conseqüências dessa modernidade, ou seja, o modo como ela incide na qualidade da literatura em consumo no país ("democratizada" gradativamente pelo predomínio dos "best-sellers" estrangeiros) e na política editorial que promove o desprestígio da prata da casa:

"Este último ano — já se observou — os autores estiveram mais ocupados em traduzir romances do que em escrevê-los. Os editores, atribuindo-lhes essa tarefa, têm variadas vantagens. As traduções são uma despesa menor que o pagamento de direitos sobre originais e com perspectivas muito mais certas e amplas de lucro. Realmente, o mercado de livros esteve cada vez mais dominado pela torrente das traduções — os imensos romances 'cinematográficos', que têm um público enorme e infalível, ansioso de fazer cultura em grosso e muito feliz de poder exibir sua capacidade de leitura arrastando pelos bondes e pelo areal de Copacabana as suas bíblias de mil páginas consagra-

* O Anuário Brasileiro de Literatura de 40/41, registra entusiasticamente a adesão a um novo "marketing" por parte de algumas editores — englobando a propaganda bem ativada, a decoração de vitrines nas livrarias e o consórcio do cinema — e conclui: "Como se vê, o comércio de livros em nossa terra está seguindo rumos novos e tende a se tornar o que já deveria ser há muito tempo. Entretanto, não se deve culpar o público por se ter esquecido por tanto tempo das livrarias. Cabia a elas o se fazerem lembradas, e isso atualmente já se faz com bastante desembaraço. Nossos livreiros procuram atrair os clientes oferecendo-lhes sua mercadoria sabiamente selecionada e bem disposta. Estabelecimentos bem montados, auxiliares competentes e bem educados aí estão por todos os lados para servirem com elegância e presteza seus clientes. Se editores e livreiros acertaram com o caminho que lhes trará prosperidade, devemos felicitar o Brasil, pois o comércio de livros é o mais exato índice da nossa cultura e da nossa civilização." p.211.

das pelas câmeras de Hollywood, e que, além de todas essas vantagens, ainda têm a de fornecer um meio, em última instância barato, de matar o tempo. Mil páginas por vinte mil réis. Os 'best-sellers' dominam, assim, o mercado, afastando o mais possível o modesto artigo nacional".²²

Assumindo o engajamento no mercado produtor de objetos de consumo e adequando suas atividades às regras dessa situação nova, as editoras parecem converter-se em termômetros da modernização dos meios produtores de bens culturais. No entanto, como assinala Marisa Lajolo, os responsáveis pelo trabalho a ser capitalizado pelas editoras — os escritores — nem sempre se deram conta de que um modo de produção moderno exige uma reacomodação das relações entre o trabalho intelectual e o capital.²³ É o que ocorre, por exemplo, com Érico Veríssimo, assumindo uma espécie de mea culpa, ao narrar uma sessão de autógrafos de que participara em 40:

"...ao assinar meu nome nos livros que me apresentavam, eu me sentia como uma espécie de vendedor ambulante, a impingir a incautos um artigo ordinário. Em suma, tinha a impressão de que estava enganando aquela boa gente, passando-lhe moeda falsa".²⁴

²² Borba, O. "Alguns fatos do ano intelectual de 1940". In: Anuário Bras. de Lit., 40/41. p.17.

²³ Lajolo, M. "Uma trajetória rara na tradição cultural brasileira." Letras de Hoje, set., 86, p.173.

²⁴ Apud Lajolo, M. Op.cit.

Situação semelhante é a de Jerônimo Monteiro, cuja perspicácia no momento da manufatura da obra — internalizando nela alguns procedimentos típicos da cultura de massa de modo a enredar os leitores virtuais da literatura infantil e juvenil da época — não resiste ao momento da comercialização do produto. Este engasga nas deficiências de um tipo de relacionamento escritor/editor marcado pela ausência de solidez e agilidade, situação fatal na mercadologia de uma sociedade capitalista. Sem uma Globo onde se iniciar na complicada arte de vender as letras e sem um cargo público que lhe permitisse notabilizar-se literariamente sob as abas protetoras da burocracia (muito em moda na década de 40) restou ao nosso escritor aconselhar-se com um companheiro muito bem sucedido no ofício: Monteiro Lobato.

Numa carta-resposta de 1947, dirigida a Monteiro, que pedira anteriormente o auxílio do colega para a publicação do livro A cidade perdida, Lobato reconhece a viabilidade comercial do livro mas adverte:

"Falta-lhe uma peçazinha qualquer, Jerônimo, dessas fundamentais para o bom funcionamento das máquinas. Estuda-te e prepara-te, e a máquina funcionará como um relógio suíço. A natureza deu-te tudo, todos os dons — e até agora não soubeste tirar partido de nada".²⁵

²⁵Apud Zilberman, R. & Lajolo, M. Um Brasil para crianças. p.299.

Empresário arguto e manejador talentoso do "estilo ultra-direto"*, Lobato incorpora, na sua fala com Jerônimo, as características de uma sociedade crescentemente tecnicista, como sugere a metáfora da máquina usada na carta.

Captando as diferenças do mercado consumidor, que englobava classes sociais e gostos diversificados, os livreiros recorreram a formas variadas para o escoamento do produto, seja através do aprimoramento gráfico dos livros, seja pela adoção de sistemas mais eficientes de atendimento ao público. A livraria Kosmos, por exemplo, atenta à desenvoltura com que a classe média burguesa se movimentava dentro do novo quadro econômico e social da época, introduz o livro de luxo no Brasil, através de seu livreiro-editor Erich Eichner. Este edita o álbum do Tenente Chamberlain, "um dos mais belos livros impressos em nosso país, um livro que, pelo seu acabamento, marcará uma grande época na história da arte gráfica no Brasil". As palavras são de Francisco de Assis Barbosa, que prepara a saudação do evento, discorrendo sobre as novas condições do mercado, sem esquecer o papel importante desempenhado por José de Barros Martins — um dos livreiros mais bem sucedidos do decênio de 40 — na edição comercialmente viável de livros luxuosos. Assis Barbosa observa ainda a melhoria da apresentação gráfica dos livros no pós-guerra e encarece a sagacidade comercial de José de Barros Martins que, captando o "clima psicológico do mercado",

* A expressão é do próprio Lobato, contando em carta a Godofredo Rangel, seu empenho em aperfeiçoar a linguagem de seus livros infantis de modo a adequá-los aos leitores.

lança os primeiros volumes da Biblioteca Histórica Brasileira. E conclui:

"Não há dúvida que José de Barros Martins abriu o caminho para o surto das edições de luxo, em base comercial.

Evidentemente, a arte gráfica entre nós ainda está na infância.

Não pode nem de longe ser equiparada à das nações européias, mesmo de Portugal. Faltam-nos técnicos. O papel que utilizamos é péssimo. Mas a verdade é que apesar de tudo isso, já fazemos alguma coisa de sério nesse sentido."²⁶

A percepção das diferenças do mercado induz as editoras à diversificação do produto, tornando os gêneros populares um negócio rendoso. A literatura infantil vê-se beneficiada pelo fato, firmando-se, em 40, como um segmento economicamente relevante na indústria editorial do país; algumas editoras, como a Nacional e a Melhoramentos, concentram sua atividade na publicação de livros infantis e didáticos.

Tendo que atender à demanda do público leitor, as principais editoras brasileiras do período em estudo vinculam ao seu programa de publicações um procedimento que legitima a cumplicidade entre a produção literária e a indústria cultural: o lançamento de coleções de livros. Tal expediente já fora utilizado nos anos que precederam o decênio de 40 e o fato de sobreviverem com sucesso atesta não só a eficácia da fórmula como o pacto com a modernidade que o setor editorial e a produção da cultura estabelecem.

²⁶Barbosa, F. de A. "Erich Eichner, livreiro-editor". In: Anuário Bras. de Lit. 43/44, p.315.

É interessante notar que as exigências de um público culturalmente diferenciado leva as editoras a bifurcarem seus lançamentos em coleções que abrigavam uma produção ficcional heterogênea (constituída tanto pelas obras clássicas da literatura quanto pelos gêneros considerados inferiores) e uma produção de estudos teóricos.²⁷ Ao mesmo tempo em que a Globo persiste editando a ficção traduzida, cujo sucesso lhe fora assegurado pelos romances policiais da "Coleção Amarela", a José Olympio inicia, em 1940, a "Fogos Cruzados" — que pretendia reunir os "maiores romances do mundo" — e a coleção popular "Romance da Vida"; em 43, a Martins lança a "Coleção Mosaico", com volumes finos e pequenos, de obras contemporâneas brasileiras que incluem estudos de crítica literária. Pouco depois, a mesma companhia encarrega Edgard Cavalheiro de preparar duas coletâneas de contos, uma de autores brasileiros e outra de estrangeiros (esta última vendeu, na sua 1ª edição 2.500 exemplares em 20 dias). Cabe ainda a Martins a inauguração da já citada "Biblioteca Histórica Brasileira", uma coleção primorosa e cara, dirigida a um público seletivo. A livraria Briguier Garnier desenvolve coleções de obras completas de autores nacionais, que incluem Álvares de Azevedo, Graça Aranha e Bernardo Guimarães. A Companhia Editora Nacional continua editando a "Brasiliana", direcionada ao público de formação universitária, e coleções populares como a "Paratodos", a "Série Negra" (policiais), a "Biblioteca das Moças" e a "Terramarear" (aventuras).

²⁷Miceli, S. Intelectuais e classe dirigente no Brasil. p.90.

Finalmente, é oportuno lembrar que, se a expansão das editoras brasileiras em 40 foi grandemente implementada pela industrialização do país, outros fatores subsidiaram o fato. Dentre eles, avulta a influência da guerra, promovendo alterações na intensidade com que o público lia e nos padrões literários aos quais se adequava. Mário da Silva Brito, traçando um panorama de São Paulo em 42/43, ressalta:

"O paulista almoça, janta, bebe e transpira política. Quer debate. Compra jornais e mais jornais para se inteirar do que se passa nas frentes de batalha (...)

Por outro lado, o povo quer ler, saber do que se passa, aqui e lá fora. Busca nos jornais não apenas o noticiário de sensação, procura também o tópico esclarecedor. É fan V.Cy. e do 'Ponto de Vistas', do 'Diário da Noite'. O povo compra livros. 'Livros a mão-cheias'. Novas editoras aparecem e, dentre elas, quero destacar 'A Brasiliense' e a 'Flama'.²⁸

Por outro lado, os anos de depressão da década de 30 obrigaram à redução drástica das importações e, premiada pela necessidade de sobrevivência, a produção editorial brasileira deslança.

²⁸ Brito, M. da S. "São Paulo, 1942/43". In: Anuário Bras. de Lit. p. 209.

1.4 Sonhos "industrializados"; renovação no teatro; mecenas e museus

Em 1942, os brasileiros urbanos podiam se dar um novo luxo: assistir à primeira radionovela, Em busca da felicidade, tomando tranquilamente sua Coca-Cola, a recém-chegada que viera para ficar.

Embora prosaicos, os dois acontecimentos apontam para a função predominante dos meios e técnicas da comunicação de massa e do "American way of life" no dia-a-dia do brasileiro dos anos 40.

O rádio já havia arrebatado as multidões na década de 30; contudo, a diversificação dos programas radiofônicos — com a entrada do noticiário falado, das radionovelas entremeadas de "reclames" comerciais e da sátira política e social — ocorre no decênio de 40. Tal como sucedera na indústria editorial, os meios de comunicação de massa não perdem de vista a ampliação do mercado consumidor e multiplicam seus produtos de modo a padronizar gostos, crenças e valores.

Embora algumas rádios tivessem uma programação mais sofisticada (como a Rádio Gazeta, a Ministério da Educação, a Roquette Pinto e a Jornal do Brasil) as de audiência maciça (A Nacional, do Rio de Janeiro, e a Mayrink Veiga) reiteravam a aliança com as camadas populares, veiculando as duas paixões nacionais: o futebol e o carnaval. O primeiro, profissionalizado em 1933, aglutina uma quantidade cada vez maior de aficionados, que torcem de ouvido colado ao rádio ou suando nas arquibancadas dos estádios, cujo número se ele

vara após a 2ª Guerra. O carnaval obrigava os cantores de sucesso a selecionarem cuidadosamente seu repertório, e a difusão da música brasileira e das marchinhas do Rei Momo acabou por popularizar temas da vida política do país: em 1948, por exemplo, o samba Falta um zero no meu ordenado satirizava a inflação do governo Dutra, pela voz de Francisco Alves. O costume de incorporar a sátira política e social ao rádio brasileiro inicia-se em 1946, ganhando prestígio crescente; pode confirmar isso o programa "Pimpinela Escarlata", da Mayrink Veiga: seu produtor, Paulo Silvino Neto, imitando Getúlio Vargas, Ademar de Barros, Jânio Quadros e Carlos Lacerda, tornou-se uma das figuras mais populares da época.

Mas nem só os humoristas alcançaram índices elevados de audiência. Em 1941, surge o Repórter Esso, dando notícias recentes da guerra. Seu locutor, Heron Domingues, torna-se famoso, bem como o radiojornalismo, agilizado pelas notícias rápidas e frases curtas (peculiares às técnicas de rádios americanos) e pelo serviço telegráfico da United Press.

Também notícias e comentários relativos a livros faziam parte da programação radiofônica. A P.R.A.2, do Ministério da Educação, através do professor Roberto Seidl, informava seus ouvintes sobre o movimento bibliográfico do país, num programa intitulado "Através dos livros". Em 1940, por exemplo, foram apreciados 207 livros, registrando-se fatos como o domínio editorial da José Olympio e a hegemonia dos romances traduzidos sobre a ficção nacional.²⁹

²⁹ Anuário Bras. de Lit. 40/41, p.233.

O cinema constituiu um outro filão explorado pela cultura de massa dos anos 40. No 19 quinquênio dessa década, serviu aos imperativos da "política da boa vizinhança" — proposta bem antes, na Conferência Pan-Americana de 1933 — e às imposições políticas do Estado Novo.

O programa de cooperação cultural Brasil-EUA fez de figuras de carne e osso, como Carmem Miranda, ídolos cinematográficos e, através de Walt Disney, criou a personagem Zê Carioca, que debutou nas telas brasileiras em Saludos, Amigos, no início da década de 40.

Nesses primeiros anos, mandando para os EUA nossa "Brazilian Bombshell" e ganhando um papagaio ladino, selamos, num determinado nível, o compromisso da boa vizinhança entre as Américas e gestamos um processo que se alastraria pelos anos posteriores a 40: a dependência cultural das terras de Macunaíma em relação a Tio Sam.

Os filmes norte-americanos — ao contrário do que a vã filosofia tupiniquim poderia imaginar — escaparam das telas de nossas cidades e intrometeram-se na vida nacional: ditaram modas, induziram a leituras, venderam desde sabonetes a vitrolas, disseminaram sonhos. Numa carta a Cassiano Nunes, Monteiro Lobato lembrava com ironia:

"O Brasil de amanhã não se elabora aqui. Vem em películas de Los Angeles, enlatado como goiabada".³⁰

³⁰Apud Cicco, C. de. Hollywood na cultura brasileira. p.87.

E tinha razão. Quem, naquele tempo, duvidaria de que nunca houvera uma mulher como Gilda? Quem não preferiria o sabonete "Lever", usado por nove entre dez estrelas de cinema? Como resistir a um chapéu Ramenzoni, acompanhado no anúncio pelo retrato de Walter Pidgeon? Ao batom Michel, para ter os lábios de Hedy Lamarr?

Trabalhando no reino da superficialidade e do consumismo, a propaganda comercial confiava no fascínio despertado pelo cinema e investia firme na "nova imagem" do país. Em 1947, cresce o número de pequenas agências de publicidade ao lado de outras já importantes como a Inter-Americana, a Standard e a McCann-Erickson.

A popularidade dos astros e estrelas norte-americanos assegura ao nosso Brasil de 40 uma modernidade-pastiche: copiávamos o brilho do "American way of life" mas amargávamos a escuridão do analfabetismo, do empobrecimento dos cidadãos, da dissipação volúvel das divisas acumuladas durante a guerra, da debilidade do equipamento industrial e tecnológico.

Num artigo sobre os procedimentos mistificados-res da indústria cultural, Adorno observa que ela se irmana à publicidade pelo uso de técnicas similares que visam à manipulação das pessoas. Trabalhando com repetição de palavras rapidamente difundidas, ambas levam seus consumidores a reproduzirem mecanicamente uma linguagem despersonalizada e esvaziada de sentido por que não pode exprimir a "experiência sedimentada" do sujeito falante.³¹

³¹ Adorno, T. "A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas". Dialética do esclarecimento. p.155.

Quando o cinema norte-americano enxertou no cidadão brasileiro um modelo cultural com ideologia e comportamento transplantados da experiência estrangeira, a indústria cultural repetiu o procedimento da linguagem vazia, reificando também as reações mais comuns das pessoas. Como o nivelamento entre as duas culturas é superficial, ele transforma o estilo de vida brasileiro dos anos 40 em pastiche do americano.

O Estado Novo também utilizou-se do cinema para forjar padrões de comportamento. Entendendo que, de simples meio de diversão, o cinema poderia tornar-se um aparelho de educação, o Estado interveio nessas atividades através da censura e do estímulo à indústria cinematográfica privada.³² Ancorado em instituições como o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) e o INCE (Instituto Nacional de Cinema Educacional) o Estado financia obras patrióticas e descobre a literatura brasileira: em 37, temos o Descobrimento do Brasil, filme de Humberto Mauro com música de Villa-Lobos; Pureza, da obra de José Lins do Rego, vai para as telas brasileiras em 1940, pela Cinédia, e ganha o 1º prêmio do DIP; em 1945 a mesma empresa faz uma adaptação de O Cortiço.

Os rumos do cinema nacional parecem sofrer uma guinada no 29 quinquênio da década em estudo. A Atlântida, que fora criada em 41, produziu, dois anos depois, Moleque Tião, com temática brasileira e certo apuro técnico; no entanto, em 45, com o filme Não adianta chorar (direção de

³² Schwartzman, S. et alii. Tempos de Capanema. p.87.

Watson Macedo e participação de Grande Otelo e Oscarito) dá início a um gênero que se revelaria a mina de ouro do cinema nativo: a chanchada.

A proposta de realização de um cinema com qualidades técnicas melhores será retomada apenas no final da década, com a criação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Seus fundadores, Franco Zampari e Francisco Matarazzo Sobrinho, objetivando a produção de filmes de classe, em bases industriais, iniciam uma nova etapa do cinema brasileiro e alinham a cinematografia nacional nos moldes de modernização ambicionados pelo país.

O teatro perfaz uma trajetória semelhante à do cinema. Nos anos 30, predominavam em ambos as comédias leves e os temas tradicionais. O cinema inspirava-se nas revistas da Broadway e de Hollywood e produzia musicais carnavalescos, melodramas e filmes aproveitando astros do rádio e figuras do futebol; o teatro levava ao palco as revistas e o humor domesticado e não perdia oportunidade de exaltar a imagem de Vargas.

No entanto, a renovação do teatro brasileiro ocorre, diferentemente daquela do cinema, no início dos anos 40, quando o grupo Os Comediantes introduz o polonês Zbigniew Ziembinski no panorama da dramaturgia nacional. É a época da utilização de uma gama variada de recursos técnicos, como a concepção cuidadosa de cenários e figurinos, a valorização da plasticidade das marcações e efeitos de luz e, sobretudo, a preponderância do trabalho de equipe em detrimento da noção individualista do autor de renome.

A estréia, em 43, de Vestido de Noiva, de Nelson Rodrigues, marca, no teatro, uma novidade que a literatura já inaugurara: as falas curtas e diretas e o desvendamento das fantasias do subconsciente.

A década de 40 mostrou-se particularmente promissora no que respeita à história do teatro brasileiro: em 42, nasce em São Paulo o Teatro Experimental, sob a direção de Alfredo de Mesquita; no ano posterior, Décio de Almeida Prado cria o Grupo Universitário de Teatro; em 47, Madalena Nicol funda o Grupo Artistas Amadores; em 48, temos a Escola de Arte Dramática, ligada à USP, e o TBC; no ano seguinte, o Teatro dos Doze, com Sérgio Cardoso. Considerado tradicionalmente um instrumento cultural das elites, o teatro registra, em 40, na formação e na profissionalização dos seus grupos, a influência das universidades criadas em nosso país na década anterior.

No terreno das artes plásticas, o caminho percorrido pelos artistas foi eminentemente atrelado aos rumos tomados pela evolução do Modernismo. No decênio de 30, consolidou-se a novidade artística iniciada com a Semana da Arte Moderna, cabendo aos anos 40 a consagração da estética modernista nos vários Estados brasileiros, através de pintores que se tornaram famosos: na Bahia, Maria Cravo Júnior; em Pernambuco, Lula Cardoso Aires e Augusto Rodrigues; em Fortaleza, Antônio Bandeira e Aldemir Martins; em Minas Gerais, Lígia Clark Vieira. A arquitetura contou com a projeção de Oscar Niemeyer que, em 42, deu início à construção do conjunto da Pampulha em Belo Horizonte.

A inauguração do MASP e do MAM, respectivamente em 47 e 48, representa o "mis-en-scène" do mecenato paulista nas artes, ambicionando a atualização da cultura de elite, cujos vínculos com a Europa haviam sido afrouxados pela dificuldade de intercâmbio durante a guerra.

O trabalho de valorização das artes plásticas e da renovação do teatro empreendido nos anos 40 procurou expor o público brasileiro a um tipo de produção cuja qualidade se tentava equiparar àquela peculiar às vanguardas européias. Num outro nível, a modernização do segmento editorial e o progresso dos meios de comunicação de massas ambicionaram igualmente uma equiparação técnica com o modo de produção de nações mais desenvolvidas que a nossa.

Ainda que especulares, os recursos com os quais se buscou processar a modernização do país expressam o esforço do iniciante. A década de 40 não abrigou a maturidade desse processo; antes, acolheu a brotação ainda tímida da sementeira plantada nos dois decênios anteriores.

A desorientação manifesta por alguns, a tendência crítica, o debate político e literário sugerem a arrebenção da terra, que tem de se romper para dar passagem à planta nova. Em outras palavras, os anos 40 parecem representar a potencialização de alguns fatos variados que ocorreriam na década seguinte, como o deslançamento da indústria pesada, a experiência democrática do governo de JK, a construção de Brasília, a emergência do concretismo na poesia, a intensa massificação da cultura.

Nesse sentido, podemos entender 40 como o limiar da História de um Brasil que, embora canhestramente, procurava seu rumo como nação.

2. TEMPOS EM QUE SE BUSCA DEFINIR E DEPURAR A LITERATURA BRASILEIRA

No decênio de 30, a instauração da ditadura estadonovista fertilizou o campo da cultura com o debate político e instigou nos escritores o gosto pela problematização dos dramas econômico-sociais das regiões diversas do país.

No decênio de 40, o final da Segunda Guerra e a queda de Getúlio Vargas prenunciando os primeiros sinais da redemocratização incidem na literatura, alterando o panorama anterior. Embora até a metade da década, veteranos como José Lins do Rego, Jorge Amado, Érico Veríssimo, Gracília no Ramos, Carlos Drummond de Andrade continuam publicando, suas obras revelam agora uma fase de maturidade literária, bafejada pela tendência de domesticação do ardor regionalista* em função do apuro formal.

Paralelamente a essa tendência, uma outra orientação — também remanescente de 30 — ganha corpo em autores como Otávio de Faria, José Geraldo Vieira, Cyro dos Anjos, Lúcio Cardoso, que aproveitam a tradição da análise psicológica e social, mesclando sua obra com a inquietação metafísica e a consciência dramática do destino humano. Alguns

* É interessante notar que, simultaneamente à tendência da diluição do localismo na ficção de 40, ocorre o esvaziamento do sítio na literatura infantil (Cf. cap.4). O fato de cada uma dessas modalidades literárias trabalhar de modo particular a questão do espaço nacional é que torna o cotejo das posturas revelador das contradições que permeiam a cultura brasileira.

desses escritores revelam uma posição moderna, no sentido de haverem aderido ao cuidado lingüístico defendido por determinados críticos de 40.

Por esta época, acontece a estréia promissora de ficcionistas que atingiram a plenitude de sua produção nas décadas posteriores à de 40: Guimarães Rosa (Saragana, 1946), Lígia Fagundes Telles (Praia viva, 1944, e O cacto vermelho, 1949), Otto Lara Resende (O lado humano, 1942), Dalton Trevisan (Sonata ao luar, 1947), Murilo Rubião (O ex-mágico, 1947), Clarice Lispector (Perto do coração selvagem, 1943).

No quadro geral, nota-se, na literatura de 40, a ruptura quase que definitiva da coexistência, de certa forma harmoniosa, entre a preocupação estética e a preocupação político-social, característica da década anterior.¹

Nos anos 40, o propalado casamento bem-sucedido entre ideologia e fatura artística parece caminhar para um final infeliz: a crítica já detectara a fragilidade dessa união, como ilustram as palavras de Álvaro Lins, que via no mero documentário social um parceiro perigoso para a elaboração estética da literatura:

"Perigosa, porém, é a tendência para fazer do romance um simples documento social ou uma simples exposição de idéias, com o esquecimento dos requisitos mais substanciais: os de ordem literária (...). Eis uma tendência que muito mal tem feito ao moderno romance brasileiro. Boa metade do nosso romance, pelo me-

¹ Cândido, A. Literatura e sociedade. p.126.

nos, está perdida, uma vez que representa um documentário social sem realização estética".²

O comentário sugere que muitos dos romancistas da época não lograram uma saída satisfatória para a expressão do impasse erigido pelo tempo crítico da guerra, pelo conflito econômico das classes, pelo desentendimento entre gerações passadas — acomodadas à estrutura do sistema burguês e capitalista — e as gerações presentes, desajustadas ainda no ambiente novo.

O dissentimento é expresso sobretudo na obra dos escritores recentes: os que reconheceram (e condenaram) na literatura social e ideológica uma certa debilidade estética, aderiram à pesquisa formal e ao esquadriñamento do mundo interior, voltando as costas ao Modernismo revolucionário (bem como ao regionalismo) e recuperando alguns traços parnasianos; outros, aderiram à questão política e produziram obras panfletárias.

Como a modernização do país esculpia alterações no quadro da cultura — como o crescimento da produção de livros, a emergência de um público leitor heterogêneo, a proliferação dos meios de comunicação de massa, a influência das faculdades de Letras ensejando estudos sistemáticos da Literatura Brasileira, a administração da cultura através de cargos públicos ocupados por intelectuais — e como esse qua

²Lins, A. Literatura e vida literária. p.187.

dro congregava elementos contraditórios, os vários segmentos sociais tentavam acomodar-se na nova ordem ensaiando uma definição dos papéis de cada um.

Tais alterações incidem na literatura de 40 e ela parece particularizar-se também pela tentativa de definir não só o seu próprio papel na cultura da nação, mas o papel do intelectual nela, como sugerem as proposições em forma de depoimentos ou plataformas.*

Daí a clivagem das posturas, desmanchando a relativa unidade verificada na década anterior a 40. Coexistem tendências opostas na ficção, assim como na crítica.

Por outro lado, a multiplicação dos ensaios e das revistas e suplementos literários depuram a reflexão sobre os problemas da literatura**, promovendo o nascimento de uma geração poética — conhecida como a "geração de 45" — e que incluiu os então estreantes Ledo Ivo, Jorge Meduar, Antonio Rangel Bandeira, João Cabral de Melo Neto e Marcos Konder Reis. A atividades desses poetas norteou-se pelo postulado formalista (sob a influência da nova crítica e de nomes das vanguardas internacionais como T.S. Eliot e Ezra Pound) e representou, mais que um tipo de poesia ou uma con-

* Cf. item 1.2.1 deste trabalho.

** Notar que a tendência acenatuada à especialização nos problemas da literatura brasileira ocorrida em 40, foi acompanhada, na literatura infantil, do mesmo gesto que levou educadores, escritores e críticos literários a alinhavarem alguma teorização a respeito da modalidade para crianças. O fato sugere a propensão generalizada à definição das várias expressões da cultura em 40.

fraria de poetas, uma nova percepção da função poética da forma e dos procedimentos de criação. Esse enfoque franquearia, na década de 50, a manifestação do Concretismo na literatura brasileira.

Vale lembrar que a "geração de 45", repudiando o traço regional, acabou por resgatar obras publicadas na década de 30: o livro de Érico Veríssimo, Olhai os lírios do campo (1938), voltado para a vida urbana e para a sondagem psicológica, foi reeditado várias vezes em 40 e teve uma versão em língua inglesa em 1947. Mais curioso é o caso de José Geraldo Vieira que, considerado um autor marginal em 30, ^{hip. luv} ⁰ ^{estm} vê sua obra reconhecida em 40 com a publicação de A quadragésima porta (1943) e A túnica e os dados (1947). Parece que o cunho intimista e erudito destes livros sugeriu laços de parentesco com o ideário da "geração de 45", reabilitando o escritor aos olhos dos editores e do público.

A quadragésima porta ilustra uma postura de insulamento diante da realidade brasileira. Nesse aspecto, representa uma das direções tomadas pela ficção de 40. Opondo-se ao grupo de escritores que tematizavam os problemas da terra e do homem brasileiro, José Geraldo Vieira dá a público uma obra aristocrática, cuja maior parte da ação se passa em Portugal e Paris, com personagens portuguesas: abastadas e refinadas figuras pertencentes ao clã do velho Albano.

A ambientação européia, o refinamento das personagens e o estilo bacharelesco e idealizante transformam a obra em alguma coisa ante (anti)-modernista, na medida em que reata o fio prestigiador das estruturas aristocráticas/ar

caicas gerindo o poder nos fins do século XIX e início do atual. Justamente contra o oficialismo da literatura anterior ao Modernismo é que se batiam os moços de 22, numa oposição estética carregadora da recusa ideológica a essa classe, ainda que o movimento tenha sido apadrinhado por um segmento social decorrente dela.*

O detalhamento dos fatores responsáveis pelo tom passadista da obra faz-se necessário: a eleição de tipos da burguesia aristocrática, com olhos eternamente voltados para a Europa, vivendo em plenitude o cosmopolitismo do Velho Mundo, é significativa; essa gente representa aquela meia dúzia para quem a realidade do país limitava-se ou a sua própria classe, ou, ironicamente, aos seus próprios problemas pessoais. No que respeita aos valores que conformam a moral das personagens, percebe-se uma aura espiritualista pairando sobre todas elas, trazendo à tona, freqüentemente, a noção do pecado ligado aos prazeres físicos. O bafejo espiritualista parece atenuar o tom de passadismo, quando remetemos a interpretação à co-existência, nessa época, de posicionamento político de esquerda e de direita, esta imprimindo, através do catolicismo de 30, matizes espiritualistas à literatura da década anterior e da atual.

* Em 1930: a crítica e o modernismo, p.14-5, Lafetá explica a contradição que parece subjazer ao fato de a arte moderna implicar relações com a sociedade industrial e ser patrocinada por uma fração da burguesia rural, reportando-se ao caráter nitidamente capitalista das relações de produção em São Paulo, onde parte significativa da burguesia industrial proveio da burguesia rural. Assinala ainda a necessidade dessa classe burguesa de justificar sua cultura europeizada (e portanto aristocrática) através de uma tradição endossada por um "verdadeiro caráter nacional que ela represente em seu maximo refinamento".

Por outro lado, o estilo de José Geraldo Vieira torna patente um rebuscamento lingüístico que, em desuso na literatura das duas décadas anteriores, readquire prestígio com a voga das pesquisas formais; expressões como "zurzindo lâtegós", "fosso que se desbruga", "aljofrada de suor e de perfume", "o anjo atinge a franja da jóia e se engasta como lágrima refulgente na órbita faiscante", etc., aparecem com freqüência, sempre que o Autor pretende dotar seu discurso de um tom grandiloquente; além disso, palavras do latim, francês, inglês e alemão permeiam a narrativa e os diálogos; as personagens tratam-se por "tu", ou mesmo "vós", dependendo da seriedade do assunto e do momento; as citações e referências eruditas são profusas do início ao fim do romance, esquadrinhando toda a cultura ocidental.

Enfim, o cosmopolitismo vaza das páginas do livro e uma descrição parece sugestiva: a da agência de despachos urgentes — a D.U. — de propriedade da família, que exerce no livro papel preponderante, contando com formidável grupo de mentores e técnicos:

"Caminhasse pelas salas, ou se detivesse num grupo, as subvariantes da conversação giravam em torno de idênticos núcleos analógicos: iates, lanchas-automóveis, aviões-escola, polo, 'golf', bridge', saltos de obstáculos, caçadas à raposa, leilões de arte, concertos Lamoureux, livros de Giraudoux ou Mauriac, teatro de Lenormand ou Plagnol, as máquinas do 'Queen Mary' a rua central do 'Atlantique', as acomodações dos Clippers, a música de Stravinsky, os expurgos na U.R.S.S., as 'toilettes' da ex-senhora Simpson, etc. E isso em ambientes forrados de Gobelins, Beavais e Aubussons, entre rodapés de Soubise, sob lustres venezianos,

entre móveis de Levasseur e de Riesener, verdadeiras peças vedadas até mesmo aos fotógrafos do VOGUE".³

Talvez seja esse o romance particularmente decadente dos anos 40; José Geraldo Vieira leva a tal ponto o refinamento das personagens que se tem a impressão de que a erudição é a sua segunda pele, chegando a impossibilitar qualquer outra marca de personalidade que se situe fora do contexto cultural extremadamente elitista em que foram moldadas.

O livro de Otávio de Faria, O lodo das ruas (1943), representa, como A quadragésima porta, a continuidade, em 40, da linha espiritualista que marcara parte do romance de 30. Contudo, diferentemente de José Geraldo Vieira, aquele autor não repudia a problematização dos dramas sociais do país através da preferência pelos cenários europeus e da prática da expressão erudita, mas elegendo como assunto os dramas da família burguesa brasileira numa obra que não prima pela elegância formal.

O enredo desenvolve-se centrado na desagregação da sociedade burguesa — representada pelos Paiva — e as personagens, excessivamente cerebrais, remoem o próprio sofrimento, divididas entre o pecado e a virtude. Talvez o repisar contínuo dos conflitos, estendendo-se por páginas e páginas, entremeado de digressões e referências a episódios insignificantes, seja responsável pelo comprometimento da intensidade da ação, desenrolada lentamente. A impressão que

³Vieira, J.G. A quadragésima porta. p.242.

fica é de que a armação é cuidadosamente preparada para o desfecho dos conflitos... que não ocorre nunca, pois a ação volta a se diluir no emaranhado de diálogo, memórias, descrições secundárias. Na primeira parte do livro, ocupada pelo diário de Armando, esta personagem, narrando em 1ª pessoa, reconhece a necessidade de expurgar a narração de rodeios inúteis:

"Fui forçado a interromper ontem a narração que vinha fazendo, por falta de tempo para continuar. Volto hoje, procurando terminá-la o mais depressa possível. Não me perderei portanto em rodeios, nem darei mais tanta atenção ao corte do pê de Vanda, pois não era ele o essencial e sim um facto ocorrido durante o episódio".⁴

O leitor atribui, então, a prolixidade à personagem. No entanto, nas demais partes, quando o narrador retoma o fio da narrativa, também ele se mostra contaminado pela mesma tendência e os fatos acontecidos são dissecados, frequentemente, por várias personagens, sem notícias de novidade para o leitor, ou seja, sem que a ele se apresente a riqueza psicológica de que se reveste o fato observado pela multiplicidade de enfoques.

Otávio de Faria, apesar de reconhecido pela crítica como "criador de almas", é acusado de falta de rigor formal⁵, que compromete duplamente a obra: de um lado, ressen

⁴Faria, O. de. O lodo das ruas. v.I, p.54.

⁵Cf. Bosi, A. História concisa da literatura brasileira. p.471, bem como Cândido A. "A revolução de 1930 e a cultura". In: A educação pela noite & outros ensaios. p.197.

te-se a expressão lingüística, não raro descuidada (Cf. "Armando era outro do que o de sempre" (p.128); "...aquela idéia de apresentá-los, de fazê-los se namorar..." (p.219); "...sobretudo no curso de dança de Lili Scorta, meio bem menos fechado do que..." (p.205), etc.); de outro, fragiliza a arquitetura do romance, pela ausência do arranjo elegante das idéias e emoções.

O autor, tendo estreado na literatura em 1931 e produzido, nessa década, grande parte de sua obra, mostra-se, em 40, epígono da geração anterior, no que seu romance tem de reação ao Modernismo: o ponto de partida, sendo a preocupação ideológica, a linguagem e o estilo parecem ser meros instrumentos inevitáveis para a expressão daquela; O lodo das ruas, como romance que mostra a vida e as paixões humanas, ilustra a contradição do Otávio de Faria crítico e do outro, romancista: o primeiro, assestando suas baterias contra os desvios do romance político — mirando, portanto, o engajamento do escritor — é traído pelo segundo, quando nos apresenta uma ficção também ela comprometida com o problema social, na medida em que mostrar a vida significa desnudar uma visão de mundo fundada basicamente a partir do quadro político.⁶

A impropriedade formal, a incoerência entre teoria e prática, a imersão no intimismo oriundo da direção espiritualista, sugerem de alguma forma, por intermédio de Otávio de Faria, a expressão das contradições de uma época cu

⁶ Cf. Lafetá, J.L. 1930: a crítica e o modernismo. p.180-1.

jo presente se debate em forças que ora olham o passado, ora encaram o futuro, configurando a "crise" dos anos 40, a que tantas vezes se referiu Álvaro Lins.

Tributário também da linha intimista, em 45, surge Abdias, de Cyro dos Anjos. Narrado em 1ª pessoa, através de diário, o Autor descortina, via Abdias, professor de literatura portuguesa e brasileira e ensaísta, a alma de uma personagem abúlica, perdida na rememoração de incidentes do passado. A sensibilidade com que Abdias tematiza sua percepção das coisas lembra a sutileza de um Machado de Assis e, coincidentemente, a força das personagens femininas — Gabriela e Carlota — iguala-se à de uma Capitu ou Sofia, traço de aproximação entre os dois escritores já assinalado por Álvaro Lins.⁷

O diário inicia-se em fevereiro de 1938, quando Abdias é convidado a lecionar no aristocrático Colégio das Ursulinas, de Belo Horizonte, freqüentado pelas moças pertencentes à alta burguesia da época. A orientação do colégio, cuja diretora é "Mére" Blandine, mostra a franca influência da cultura francesa na educação das moças, que no trato com a administração da escola, exprimiam-se apenas em francês. Esse tipo de ambiente parece também decadentista, porque típico do final do século passado e início do atual, quando a educação das moças de família aristocrática pautava-se pela moda francesa. A essa mesma elite ligam-se, de

⁷Lins, A. Jornal de crítica. 5ª série, p.128.

algum modo, ainda que menos intenso, as personagens do romance de José Geraldo Vieira, através do elo comum de refinamento e erudição. Contudo, diferentemente desse último, Abdias é um romance de personagens que se contrapõem: o professor reconhece o distanciamento entre o seu pequeno universo e o "mundo capitalista em decomposição" com que lida no colégio, tendo também consciência da discriminação imposta às alunas, de acordo com o maior ou menor poder econômico das famílias:

"O ambiente aristocrático do Colégio comporta, naturalmente, graduações. Há uma escala hierárquica, e podemos conhecê-la através das sutis distinções que o Colégio faz no tratamento das alunas. Se mal se percebe diferença entre o acolhimento dispensado à filha de uma notabilidade política do dia e o que se dá a uma jovem das altas finanças, nota-se, porém, com facilidade, a mudança de trato em relação a uma pequena fazendeira do interior ou a outras moças de boa família, mas sem posição brilhante".⁸

Abdias sabe que se movimenta do lado de cá desse mundo e seus conflitos não se originam dessas razões, mas de outras, como a percepção do mundo através da imaginação e do sonho que paralisam a atividade humana.

A narrativa de Cyro dos Anjos atualiza-se nos momentos em que Abdias se dá conta de sua perplexidade frente aos próprios sentimentos e atitudes, nos diálogos de personagens preocupadas com a criação de uma "consciência nacio

⁸ Anjos, C. dos. Abdias. p.23-4.

nal" que atue no sentido de melhorar a condição do proletariado, nas discussões e respeito do marxismo e da iminência de uma segunda guerra mundial. Essas considerações sugerem, para o livro de Cyro dos Anjos, uma espécie de coexistência equilibrada entre a preocupação político-social e o esquadramento da alma humana, nem sempre conseguido por outros ficcionistas da década.

Em 44, surge Perto do coração selvagem, de uma estreante: Clarece Lispector. Uma comparação desse livro com os demais já analisados insinua a idéia de que a Autora atingiu uma fusão relativamente harmoniosa da sensibilidade com o trabalho de fatura da obra.

Joana, a personagem principal, surpreende-se marginalizada em relação dos indivíduos que estão à sua volta, por uma solidão de alma inerente a ela própria, enraizada na busca contínua da essência das coisas. Toda a sua trajetória é o caminhar de alguém que não sabe, que está à espera, que, enfim, tem a vida aderida a si mesma sem que a consiga, no entanto, viver:

"Eu tenho o contorno à espera da essência..."⁹

"Mas eu nunca sei o que fazer das pessoas ou das coisas de que gosto, elas nunca chegam a me pesar, desde pequena".¹⁰

"O que desejo ainda não tem nome".¹¹

⁹Lispector, C. Perto do coração selvagem. p.63.

¹⁰Id. *ibid.* p.143.

¹¹Id. *ibid.* p.64.

O relacionamento com as pessoas reduz-se inevitavelmente ao encontro superficial, ainda que se trate do próprio marido, Otávio. Incapazes de compreender a inadequação de Joana, tanto a tia que a criara, quanto Otávio e a amante — Lídia — julgam-na uma "víbora" insensível ao sentimento alheio. Mas do que Joana se ressentia é da ausência da sensibilidade comum, experimentada pelas pessoas comuns. A aventura dentro do próprio eu é mais sedutora que a vida exterior, e a tensão psicológica decorrente do confronto entre ambas fecha o círculo, pelo tratamento peculiar dado à linguagem: no livro de Clarice, o trabalho lingüístico também é uma aventura pelas inúmeras possibilidades que a língua oferece, de tal modo que as palavras vestem-se de significações inusitadas, e as metáforas e associações revigoram-se pela novidade da expressão.

À primeira vista, a intensa concentração psicológica na personagem Joana parece abstrair a importância temporal/espacial. Joana move-se eternamente dentro de si mesma, os objetos e pessoas sendo apenas referenciais externos alicerçando o adentramento no eu, pois:

"O que nela se elevava não era a coragem, ela era substância apenas, menos do que humana, como poderia ser herói e desejar vencer as coisas? Não era mulher, ela existia e o que havia dentro dela eram movimentos erguendo-se sempre em transição".¹²

¹² Id. *ibid.* p. 192.

Todavia, uma análise mais cuidadosa, que transborda a obra tomada em si mesma, evidencia que a "ausência" pode, dialeticamente, ser o sintoma da "presença" de algo, numa forma de percepção diferencial que, segundo Jameson, "permite ver o que alguma coisa é mediante a percepção simultânea daquilo que ela não é".¹³ Desse modo, ver Perto do coração selvagem num contexto dialético significa visualizar a anulação de tempo/espaco como essencialmente estética, reveladora, no entanto, de um esquema ideológico que descobre na época, ou a recusa pelos indivíduos de uma "ordem" desordenada — se permitindo o paradoxo — cujo elemento unificador parece ser a crise geral, ou o isolamento da crisália aguardando a forma nova que inaugurará uma nova "ordem". Joana espera, nutrindo-se da própria solidão, assim como esperavam os homens de 40; como ela, estes teciam sua vida misturando as linhas do passado e do presente, com os olhos voltados, contudo, para o futuro que talvez guardasse a síntese, a essência, a solução, o "coração selvagem da vida" que buscavam.

Em 1949, Olavo Pereira tem publicada a novela Contramão, obtendo com ela o Prêmio Fábio Prado daquele ano. Também a personagem, tal como Abdias, narra em 1ª pessoa, orientando-se pela reminiscência e pela reflexão intimista. Aproxima-se da personagem de Clarice Lispector, enquanto indivíduo igualmente desajustado no meio familiar e social, mas nem de longe partilha da intensidade psicológica transmiti-

¹³Jameson, F. Marxismo e forma. p.239.

da por Joana. O narrador de Antonio Olavo Pereira é, sobretudo, um atormentado pela própria inadaptação, pelo tédio, pela fadiga de viver. Além disso, dá explicações demais ao leitor sobre sua condição de criatura inútil e sem esperança; não deixa lacunas para serem preenchidas pela sensibilidade e compreensão de quem lê. No final, como num passe de mágica, contempla a natureza radiante, contraditoriamente em briaga-se com as benesses da vida — que recusara até en tão — e encharca-se de esperanças, resolvendo atender "a um chamado de fora para a vida".

O aparato da angústia humana levada ao extremo, construído em páginas e páginas, é demolido bruscamente no fim do livro. A personagem de Antonio Olavo Pereira consegue sair do círculo de giz em que se pusera; esteticamente, a so lução parece não convencer, mas uma percepção do livro como um todo, isto é, que não se esqueça de considerá-lo como pro duto da época de 40, leva a crer numa espécie de "alinhamen to nos trilhos", ainda que via literatura, daquilo que alguns intelectuais chamavam de "desorientação geral".

1945 é o ano da morte de Mário de Andrade. De le, publica-se dois anos depois um livro póstumo. Trata-se de Contos novos, com um total de nove contos, na sua maioria gestados no decênio de 30, com versão final em 40.*

* Em Mário, o processo da criação estética — tanto em relação à poesia como a prosa — sofreu uma depuração crescente, como se pode notar no trecho de uma carta, escrita em 1944, a Newton Freitas: "Ah, meu irmãozinho! você alude à sua dificuldade de escrever, dizendo ter inveja da minha facilidade... Se eu lhe confessasse tudo, você ficava hor rorizado. Não é só o caso de certos poemas até longos terem dez ou treze versões. Mas contos, meu amigo, contos que não só chegam a ter às vezes três versões diferentes (um que principiei em 1924 e acabei o ano passado teve certamente umas oito versões!), mas o inferno é quando inutilmente você fica, diante da obra já escrita, vinte, quarenta minutos desgostoso duma palavrinha só e nunca acha outra, nunca achará e o desgosto fica pra sempre." In: A lição do amigo. p.235.

Uma análise geral do conjunto aponta inicialmente a intensificação de duas linhas nessas narrativas de Mário de Andrade: uma, de cunho psicológico, em que o convívio da consciência com a memória deixa verter o intimismo, esclarecedor, por vezes, das marcas psicológicas do presente; incluem-se nessa linha: "Vestida de preto", "O peru de Natal", "Frederico Paciência", "Tempo da camisolinha", narrados em 1ª pessoa. Nesses contos a ação passa-se no ambiente de pequena burguesia, retratando a (in)satisfação da infância e adolescência; outra, de cunho político-social, com a denúncia da opressão ao proletariado ("Primeiro de maio", "O pouco"), a constatação da vacuidade — em termos de ação social humanizadora — da alta burguesia e da disparidade provocada pela divisão de classes ("Atrás da catedral de Ruão") e a descrição do dia-a-dia das pessoas comuns ("O ladrão" e "Nelson").

Alguns contos como "O peru de Natal", "Vestida de preto", "Primeiro de maio" e "Atrás da catedral de Ruão" parecem realizar uma síntese mais perfeita das duas tendências, por revelarem a conexão ampla entre os planos psicológico e político-social.

Distingue-se, todavia, como traço unificador de todos os contos a conciliação dos dois projetos: o estético, peculiar ao início do Modernismo (propondo o desnudamento das possibilidades do código verbal e reflexão) e o ideológico, típico dos anos posteriores (instigando à consciência do país e à busca de uma expressão artística nacional). A coincidência entre ambos atesta o alto grau de conscientização artística de Mário de Andrade, já explicitada na

nota do editor que precede os contos da edição de 1973: após a morte do Autor, o plano de Contos novos foi encontrado entre seus papéis, prevendo 12 contos, assinalados da seguinte forma:

Prontos= X

Por escrever =

Por consertar= /

Desses, foram publicados os nove que analisei, sendo que "Nelson", no entender de Mário, precisaria de retoques.

Mário de Andrade participou da deflagração do Movimento Modernista na década de 20, assistiu à diluição de algumas tendências de impacto e ao desdobramento delas em outras direções, na década de 30, bem como foi contemporâneo do primeiro quinquênio dos anos 40. Dentre as obras analisadas, Contos novos parece constituir a síntese mais expressiva das várias vertentes que coexistiam e/ou conflitavam nos três decênios. Talvez por isso mesmo, insinue nas suas linhas a representação mais fiel das tendências espirituais da década de 40, numa demonstração de que a densidade da vida corresponde, por vezes, a densidade da obra.

3. A DÉCADA EM QUE AS FADAS E AS BRUXAS ANDARAM SOLTAS

Em 1942, Lóuvenço Filho, numa palestra aos membros da Academia Brasileira de Letras, refere-se à carência de uma conceituação precisa da literatura infantil.¹ O fato desse reparo ter sido feito por um educador e não por um crítico literário, dirigindo-se a uma comunidade oficial de escritores, ao invés de professores, reitera a natureza dúbia de um gênero que oscila entre a pedagogia e a arte. Assim como os livros infantis encontraram na escola um meio de circulação privilegiado, também a teoria dessa literatura deu seus primeiros passos pela mão de elementos envolvidos no processo pedagógico e impulsionados por decretos que incidiram na prática escolar. Com efeito, as 17s. obras constituindo o que chamo aqui, a grosso modo, de uma teoria da literatura infantil, aparecem somente após 1957, ano em que a Literatura Infantil tornou-se matéria obrigatória nos cursos normais. A exceção cabe a Cecília Meireles, professora primária por longos anos, que, em 1951, publica Problemas da Literatura Infantil, para integrar a "Coleção Pedagógica" da Secretaria de Educação de Minas Gerais.

Em virtude do enlace duradouro entre o gênero para crianças e a escola, a teorização ensaiada pelos poucos

¹Apud Zilberman R. & Lajolo, M. Um Brasil para crianças. p.326.

estudiosos anteriores a 80, não buscou definir a especificidade da literatura infantil, mas a sua adequabilidade a leitores em formação, já que era vista mais como apêndice pedagógico que gênero artístico. Tal é a situação na década de 40, quando textos teóricos esparsos sobre leitura ou literatura para crianças, geralmente escritos por educadores, em forma de artigos ou prefácios, pontilham a época, coincidindo com os resultados de projetos políticos de mudanças no cenário cultural do país.

O movimento de renovação pedagógica é deflagrado na década de 30. Logo após o estabelecimento do Governo Provisório, dá-se a criação do Ministério da Educação e Saúde Pública que, embora moroso na passagem das idéias para a prática, traduz a preocupação com o problema educacional do país; artigos como a obrigatoriedade e gratuidade do ensino primário e a organização do ensino pré-vocacional e profissionalizante procuram responder às necessidades sociais de um país em processo de industrialização e urbanização; atuando em âmbito regional, educadores como Fernando de Azevedo e Lourenço Filho, respectivamente no Rio de Janeiro e São Paulo, buscam pôr em prática reformas pedagógicas que incluem a valorização da leitura infantil; em 1935, a criação do Departamento de Cultura, bem como a inauguração, no ano posterior, da Biblioteca Infantil Municipal em São Paulo, abrem espaço para o assunto, cuja importância é reforçada pelo V Congresso Infanto-Juvenil realizado em Salvador.

Como resultado do programa de educação nacional proposto no governo getulista, o ensino primário, que em 1937 atingia a estatística de 6,63% da população brasilei

ra, sobe, em 1940, a 7,80%; a estimativa de um aluno de curso secundário para cada grupo de 783 habitantes em 1932, pula, em 1940, para um aluno para cada 350 habitantes; com o aumento da demanda, as escolas normais contam com mais de 400 unidades, prevendo-se uma expansão para 1.000 em curto espaço de tempo; os estabelecimentos particulares multiplicam-se² e a soma dessas ocorrências produz um quadro educacional que, embora longe de suprir as deficiências de uma população fustigada por uma distribuição de renda desigual, altera o contexto social dos anos anteriores, permitindo entrever, na década de 40, sinais da evolução de segmentos da cultura, como o aumento do público leitor, a expansão do mercado editorial e o consumo dos meios de comunicação de massa.

A importância da escola fortalece a literatura infantil, cuja consolidação como gênero se reflete não apenas no número considerável de obras que, em 40, deságua no mercado, como também na maior atenção que educadores e escritores conferem ao problema. A produção de uma quantidade de textos teóricos, embora reduzida, pode configurar o esboço de uma teoria da literatura infantil. O fato de artigos como o da escritora Lúcia M. de Almeida, em 48, e do Prof. Antonio D'Avila, em 51, engrossarem a discussão sobre o gênero para crianças através do diálogo que internalizam entre os textos teóricos da época, sugere uma sistematização que, apesar de incipiente, ensaia os 19s. passos rumo ao questionamento das relações que a literatura infantil mantém tradicio

²Lourenço Filho. "A educação, um problema nacional". Revista da Academia Paulista de Letras, 12/12/41.

nalmente com a escola e, modernamente, com a produção da indústria cultural.

Por outro lado, a teorização da literatura infantil passa a freqüentar periódicos especializados em literatura, como o Anuário Brasileiro de Literatura, a Revista da Academia Paulista de Letras, a revista Literatura, abandonando o circuito antes exclusivo nas revistas pedagógicas, o que aponta para uma diversificação do caminho primeiro tomado pelo gênero na sua evolução histórica — o escolar — em busca do reconhecimento como objeto literário.

No início da década de 40, Lourenço Filho reconhece o incremento da leitura no país, fato que o autor credits a um conjunto de fenômenos sociais e medidas políticas; no entanto, admite que o avanço expresso pelo número maior de tiragem de livros infantis não é acompanhado pelo aperfeiçoamento qualitativo dos textos nem pelo progresso da conceituação do gênero, como já observei no início deste capítulo. Alguns anos mais tarde, Antonio D'Ávila, documentando igualmente uma lacuna teórica no que respeita à literatura infantil, alinhava os pontos de vista de Ernani Donato, Tristão de Ataíde e Lúcia M. de Almeida sobre o assunto.³

O exame de alguns textos teóricos apontam para a assimetria dos fundamentos críticos, que se amaranham tanto na diversidade de critérios de análise quanto na confusão de objetos como leitura e literatura infantil; embora dotados ca-

³D'Ávila, A. "Leituras para crianças e adolescentes". Rev. de Pedagogia.

da qual de uma especificidade, são ambos tomados, de modo geral, como equivalentes. O caráter poligonal dessa crítica deriva possivelmente da heterogeneidade dos emissores — que congrega críticos literários (Afrânio Peixoto e Antônio Cândido) escritores (Monteiro Lobato, Jerônimo Monteiro, Ernani Donato, Lúcia M. de Almeida) educadores (Lourenço Filho, Antonio D'Avila) e a bibliotecária Lenyra Fraccaroli — e do caráter amadorístico de uma produção esporádica em artigos de revistas, jornais ou prefácios de livros.

Contudo, a fragilidade desse corpus teórico apenas debuxado, reúne alguns traços redundantes que permitem divisar certa unidade num conjunto que se apresenta disforme.

A polêmica sobre a (in)adequabilidade das fábulas e contos de fadas tradicionais não é privilégio dos anos 40; em 1904, Olavo Bilac, prefaciando seu Poesias Infantis, que fora encomendado pela Alves & Companhia para uso no curso primário, afirma ter tido o propósito de produzir um livro

"...em que não há animais que falam, nem as fadas que protegem ou perseguem crianças, nem feiticeiras que entram pelos buracos da fechadura; há aqui descrição da natureza, cenas de família, hinos ao trabalho, à fé, ao dever; alusões ligeiras à história da pátria, pequenos contos em que a bondade é louvada e premiada".⁴

⁴Apud Zilberman, R. & Lajolo, M. Um Brasil para crianças. p.274.

No mesmo prefácio, Bilac explicita sua oposição a livros que contêm

"histórias maravilhosas e tolas que de
senvolvem a credulidade das crianças, fazem
do-as ter medo de coisas que não existem".⁵

Se a literatura infantil de Bilac revela a rejeição a histórias maravilhosas de fadas e bichos, em virtude do compromisso com uma prática escolar que encomendava o pragmatismo a serviço da causa da nacionalização, o debate sobre o real e o imaginário continua em pauta na década de 40, exacerbado pelo fato histórico notável da 2ª Guerra Mundial. Os críticos* dessa época concentraram a atenção no problema da fantasia versus verismo, motivados pela necessidade de conceituar um tipo de literatura *sui-generis* que, devido ao percurso escolar, se comprometia com a (in)formação do destinatário; a comoção trazida pela guerra, longe de varrer a poeira pedagógica da literatura infantil, acirra o debate entre adultos que, ao se perguntarem sobre o futuro, inquiryam ao mesmo tempo a produção destinada àqueles que eram tidos como representantes por excelência da atuação futura: a criança e o jovem de 40.

Nesse contexto, o dilema entre reconhecer na literatura infantil a função meramente lúdica ou a função essencialmente educativa agudiza-se e alguns autores propõem

⁵ Id. *ibid.* p.273.

* Tomo a liberdade de chamar críticos dos anos 40 aos diversos estudiosos que, não fazendo da crítica literária uma atividade profissional ou constante, limitaram-se a tecer considerações sobre a literatura infantil em artigos esparsos.

um acordo de cavalheiros entre as intenções, ou seja, a literatura infantil deve atenuar o realismo com o tempero da imaginação. É o caso de Álvaro Gonçalves, propondo que

"essa 'literatura de fuga' deve ser, antes do mais, uma predisposição conciente do autor em escrever com tintas leves, temas que as crianças possam e devam entender. Entre os dois mundos — o mundo ensombrado do homem e o mundo ainda límpido da infância — é preciso que exista uma deliberada força psicológica de contar com simplicidade histórias sem mistérios funestos, nem heróis sangüinários, porque a criança imita e as suas primeiras impressões são sempre as que ficam e que vão regular, após, como termômetro do seu caráter, o restante de sua existência (...). O que importa, finalmente, em se tratando de literatura infantil, é que os escritores desanuviem para as crianças esse mundo irrespirável de pólvora, gritos histericos, invasões e quintacolonismo. E quanto ao resto, deixem que nós, os homens, lidemos com os Hitler, Mussolini, Iroitos, Laval, Tizo, Hacha, Quisling, Pavlevicky e outras tantas endemias próprias da época e do clima..."⁶

A idéia de resguardar a ingenuidade infantil é compartilhada por Rubens do Amaral, cujas palavras revelam, no entanto, a defesa radical da fantasia:

"este mundo em que há Hitleres e Mussolinis é um mundo execrável. Permitamos, estimulemos a evasão para outros mais bondosos e mais bonitos, em que as fadas benfazejas vencem as feiticeiras perversas, em que os gênios

⁶ Gonçalves, A. "Modestas considerações sobre literatura infantil". Anuário Bras. de Lit. p.50.

bons derrotam os gênios maus, em que as virtudes são sempre premiadas e os crimes sempre punidos. (...) Mantê-las (as crianças) nesse estado de graça, antes que a vida lhes massacre a ingenuidade e lhes chacine os sentimentos, eis um ato que será sobre todos grato a Deus".⁷

Também radical, mas fazendo opção pelo verismo, mostra-se Mário Donato que, no prefácio de Sargentinho, pergunta (ao mesmo tempo em que justifica o realismo da sua história) aos leitores, motivado pelo clima de guerra:

"Que benefício, todavia, trará ao espírito infantil uma narração que reflete um mundo não existente, um mundo que não se parece nada com aquele em que os nossos filhos estão vivendo e vão viver amanhã? Que atitude assumirá diante da dura realidade da existência, um homem a quem na infância se ensinou a crer nas virtudes mágicas da 'varinha de condão' e nos milagres do acaso?".⁸

A polêmica sobre o verismo e a imaginação, em alguns desses autores especialmente estimulados pelo engajamento do Brasil na guerra, adquiriu um tom dramático que contribuiu para acentuar o caráter circunstancial e pragmático da literatura infantil.

⁷ Amaral, R. do. "Literatura infantil". Rev. da Acad. Paulista de Letras. p.45

⁸ Donato, M. Sargentinho. p.5.

Nesse conjunto de opiniões, em que o debate se polariza em torno de temas redundantes, o depoimento de Danilo Bastos apresenta pontos significativos. Captando um traço que marca a origem da modalidade em questão — a assimetria entre emissor e receptor — Bastos atribui a essa característica a predileção pela fantasia:

"A literatura infantil escrita pela gente adulta esbarra de princípio com esta dificuldade terrível: a impossibilidade de tratar os temas infantis. Não podemos decididamente falar às crianças com a linguagem do adulto. A maturidade por mais que, na sua insatisfação, procure chegar até a infância distante e viver a ingenuidade dos primeiros dias nunca poderá compreender, nos seus impulsos e nas suas delicadezas, a alma de sete janeiros que o tempo transformou. Daí ser sempre artificial, desproporcionada, a arte da gurizada trabalhada pelo intelectual em plena posse de uma complexa inteligência de 30 anos.

É reconhecendo essa impossibilidade de sentir as idéias e as sensações infantis que ele se refugia nas histórias fantásticas, na cômoda certeza de que só o lado irreal da vida interessa e diverte os leitores meninos. As aventuras de animais, as lendas miraculosas de árvores que falam e riachos que cantam, o reino encantado das princesas, dos anões e das bruxas, tudo o que de extravagante ocorre à imaginação, é ouro moedado para a alegria do povão de calças curtas".⁹

⁹ Bastos, D. "Que as crianças escrevam as suas histórias". Anuário Bras. de Lit. p.153.

mas a objeção à fantasia deixa entrever a proposta da informação indireta, na medida em que o autor defende a necessidade do "esclarecimento" e da "disciplina" nos livros infantis, que não devem resvalar, contudo, para um "pedagogismo soporífero". E sugere uma saída que, se não é exequível, é, pelo menos, original: que as crianças produzam sua própria literatura. Danilo Bastos acredita que, com o nivelamento escritor/leitor, tanto a infantilidade estimulada pelas histórias fantásticas quanto o ensinamento direto seriam eliminados em favor de uma literatura que exprimisse a verdadeira alma infantil.

Outros escritores, como Lúcia M. de Almeida, eximem-se de colocar os contos de fadas e as fábulas na berlinda, preferindo acolhê-los no arraial da literatura infantil, desde que expurgados de traços considerados imorais. Se o que os salva da proscrição é o conteúdo poético primitivo, reconhecido pela autora, o que os condena é, paradoxalmente, o mesmo primitivismo arranhando os olhos civilizados do crítico de 40, que neles vê sugestões de incesto, esperteza, cinismo, etc., como se pode inferir das palavras abaixo:

"Nota-se, entretanto, em alguns contos de fada, assim como em fábulas célebres frequentemente contadas às crianças, erros provenientes de uma certa falta de conhecimento pedagógico, natural aliás naquela época. Tomemos, por ex., a história de Pele de Burro. O rei viúvo, que muito amava a defunta esposa, apaixonou-se pela filha e deseja desposá-la. A sugestão de incesto, apesar de velada e nada intencional, poderia perfeitamente ser suprimida.

Em Joãozinho e Maria, vemos um pai e uma mãe desnaturados, que, não tendo meios para

sustentar os filhos, resolvem abandoná-los no meio de uma floresta cheia de perigos. A esperteza e o cinismo são exaltados na figura da raposa que faz o corvo cantar, aticando-lhe a vaidade, a fim de tirar-lhe o queijo. Noutra fábula célebre, ensina-se a criança a ser fria e insensível, contando-lhe a história da formiguinha trabalhadora que nega alimento e agasalho à pobre cigarra no inverno, só porque esta teve o bom gosto de cantar e ser alegre durante o verão. A lição de operosidade e previdência que se recebe nessa fábula é suplantada pelo que se aprende nela de falta de solidariedade humana. Não seria mais justo e mesmo 'educativo' fazer a formiga socorrer a cigarra, avisando-a, entretanto, que da próxima vez a deixaria sofrer as conseqüências de sua leviandade?".¹⁰

A preocupação com o didatismo explica as razões que levaram à "civilização" das formas folclóricas, que tiveram de perder seu caráter primitivo a fim de poderem transitar nos livros de leitura escolar.

As palavras de Murillo Araújo fazem eco às de Lúcia M. de Almeida, quando prescrevem:

"Toda criação folclórica não obscena convém aos pequeninos... Porque a alma da meninice é irmã de outra alma primitiva — a do povo".¹¹

¹⁰ Almeida, L. M. de. "Literatura para crianças". Revista Literatura. p. 13-4.

¹¹ Araújo, M. "Bases para a literatura infantil". Anuário Bras. de Lit. p. 253.

Assim, a literatura infantil depara com um paradoxo que a teoria dos autores citados explicita: a similaridade entre o espírito primitivo da criança e o povo, manifesto nas histórias folclóricas, induz à visualização desse material popular como recomendável à leitura infantil; no entanto, como essa literatura porta traços ideológicos que a sociedade e a escola proscrevem, o impasse é resolvido pela "adaptação".

Se alguns críticos apregoam a censura parcial, outros postulam o banimento dos contos de fada, como Otávio Goulart de Camargo, Mário Gonçalves Viana e Maria de Sousa Campos Artigas que, afinados no mesmo diapasão, vêm nessas narrativas um instrumento deseducativo e prejudicial à mente infantil.¹²

Com a modernização paulatina da sociedade brasileira e a industrialização em curso na década de 40, as histórias de fadas e as fábulas tradicionais tenderam a perder o terreno de um quase monopólio conquistado anteriormente, cedendo espaço para a diversificação do produto, operada pela literatura infantil.

Mas nem todos proscrevem os contos de fada. Críticos profissionais como Afrânio Peixoto e Antônio Cândido acentuam a necessidade dessa literatura integrar a produção para crianças. O primeiro reconhece a importância dos temas ligados à realidade dos adultos, porém adverte:

¹² Apud D'Avila, A. "Leituras para crianças e adolescentes". Revista de Educação. p.14.

"Portanto, primeiro a realidade dos grandes, mas também a super-realidade da fantasia, o sobrenatural, a fada, a velha Cunda, os gigantes, os dragões, as varinhas mágicas, o milagre, o símbolo, a alegoria. Nosso Senhor disfarçado em mendigo, objetos maravilhosos, palavras encantadas... são o 'Abre-te Sesamo' desses pequeninos corações".¹³

Por seu turno, Antônio Cândido vê nas histórias de fadas qualidades que julga fundamentais na boa literatura para crianças: a gratuidade, o mérito de simplesmente encantar, não só aos pequenos como aos adultos, pois "o subsolo da arte é uma só".¹⁴ Assim, explicita em 47 uma das categorias específicas da literatura infantil que seria reconhecida, defendida e posta em prática com maior frequência por autores contemporâneos nossos.

Na contextualização da década de 40, que apresentei no início deste trabalho, propus uma interpretação que viu na época uma face bifronte. A dualidade parece ter sido internalizada na teoria da literatura infantil do período em questão, quando examinamos as considerações acerca da função e da linguagem do gênero para crianças. Pode-se afirmar que, de modo geral, há unanimidade no que respeita à função da literatura infantil: ela deve transmitir conceitos de moral e ensinamentos, mas deve também recrear. O que se coloca como exemplar é, basicamente, a diluição do pedagogismo, desenhan

¹³ Apud Zilberman, R. & Lajolo, M. Um Brasil para crianças. p.302.

¹⁴ Cândido, A. "Sílvia Péllica na liberdade". Diário de São Paulo, 20/02/47.

do uma proposta muito próxima daquela que advogava em favor do tempero entre verismo e fantasia. A timidez com que os críticos postulam uma tarefa apenas recreativa enraíza-se na constituição pedagógica original da literatura infantil e que prevaleceu no início do século, quando as obras detinham uma função primordialmente didática. Por outro lado, o atenuamento dessa característica em prol do traço lúdico sugere novos rumos no horizonte da literatura infantil, afetada pelo ingresso acelerado dos meios de comunicação de massa no cenário cultural do país. Todavia, a percepção desse processo parece não ter ocorrido nas cabeças pedagógicas da época, preocupadas antes com o conteúdo das histórias em quadrinhos que com as formas pelas quais a indústria cultural se infiltrava nas técnicas de produção de uma sociedade que se modernizava.

A exceção ao postulado da pedagogia enviesada no texto, assumido pelos críticos de 40, corre por conta de Antônio Cândido que, fazendo uma distinção rígida entre o livro infantil que procura instruir e o que busca encantar e divertir, confere valor literário apenas aos do 2º tipo, pois "sendo de crianças são também de adultos".¹⁵

Mas parece ter sido na questão da linguagem que a teoria da literatura infantil assimilou a dualidade da época, quando se apropriou da proposta modernista ao pregar o despojamento formal e encampou a prática dos meios de

¹⁵ Id. *ibid.*

comunicação de massa, em especial as histórias em quadri-
nhos, ao privilegiar o estilo direto.

Tentando estabelecer algumas bases para a lite
ratura infantil, Murillo Araújo observa:

"O estilo dessa arte deve ter o movimento da vida. Deve ser ágil, versátil, colorido, como o espírito nas primeiras idades".

"Os garotos se enfadam com o jargão dos técnicos. Um burrico para elas deve ser um bi chinho esperto, caprichoso e arteiro... e nunca um grave animal da classe zoológica dos ver tebrados...".¹⁶

Numa resenha dos livros infantis publicados em 42/43, Odilo Costa Filho aponta o vazo de escrever difícil como um dos grandes males da literatura infantil:

"Pois verifico com prazer que a maior par te dos autores que estou recenseando resistiu à tentação de escrever bonito. Aqui e ali, um escorregão ligeiro; mas em geral a criança não precisará traduzir (...) nem precisará tradu zir quem estiver lendo para crianças. Creio que esse perigo do falar difícil ainda é o pior obstáculo no caminho da liberdade de ima ginação que é o destino do escritor para crian ças".¹⁷

Da mesma opinião compartilha Lúcia M. de Almei
da, afirmando ser "um erro fazer literatura de 'grande para

¹⁶ Araújo, M. "Bases para a literatura infantil". Anuário Bras. de Lit. p.254.

¹⁷ Costa Filho, O. "Sobre literatura infantil". Anuário Bras. de Lit. p. 49

pequeno', com linguagem deformada e puerilidade forçada".¹⁸ Em seu livro No fundo do mar, essa escritora alia a teoria e prática, ao conceber, na personagem do Dr. Atum, um representante do falar difícil que é ridicularizado pelos demais habitantes do mar.

A coerência entre a teoria que propunha e a prática que apresentava numa obra numerosa, fez de Monteiro Lobato o grande mestre da literatura infantil. Escrevendo para o amigo Godofredo Rangel, em 45, o escritor discorre sobre o estilo adequado às histórias para crianças, na mesma linguagem que postulava para aquelas:

"Para ser infantil tem o livro de ser escrito como o Capinha Vermelha, de Perrault. Estilo ultra direto, sem nem um granulo de 'literatura'. Assim: Era uma vez um rei que tinha duas filhas, uma muito feia e má, chamada Teodora, a outra muito bonitinha e boa, chamada Inês. Um dia o rei, etc. (...)

Não imaginas a minha luta para extirpar a literatura dos meus livros infantis. A cada revisão nova nas novas edições, mato, como quem mata pulgas, todas as 'literaturas' que ainda as estragam. Assim fiz no Hércules, e na 2ª edição deixá-lo-ei ainda menos literário do que está. Depois da 1ª edição é que faço a caçada das pulgas — e quantas encontro, meu Deus!".¹⁸

O trabalho de reelaboração da linguagem empreendido por Lobato, que consiste na busca de modos de expressão atualizados, é compatível com a transição da sociedade a

¹⁸ Lobato, M. A busca de Gleyce. 29 tomo, p.371-2.

fim de ajustar-se a um perfil moderno, acelerado pelo pós-guerra.

Todavia, a acomodação da produção cultural brasileira ao molde capitalista das nações desenvolvidas incluiu o consumo de obras originárias desses países, que aqui chegavam através de traduções, quase sempre precárias. Escritores e educadores nacionais depararam-se então com as contradições advindas do empréstimo do modelo importado: o preço da modernidade embutia o estreitamento do território da literatura autóctone, solapado pelos "best-sellers" e pelos quadrinhos.

A bibliotecária-chefe da Biblioteca Infantil do Departamento Municipal de Cultura de São Paulo, Lenyra Fraccaroli, observa o número precário de livros brasileiros no mercado e vê, no incentivo à produção nacional, um meio eficiente de barrar a enchente de livros estrangeiros no terreno infantil:

"Temos verba que permite suficientemente as aquisições necessárias ao acervo, recebemos o mais franco apoio do nosso diretor, mas não temos o que comprar. (...) Ultimamente, a produção literária destinada ao mundo infantil aumentou bastante, empenhando-se nela os nossos melhores escritores, com contribuições valiosíssimas. É necessário que uma estimulação eficiente não permita um decréscimo nessa produção, ao contrário, incentive, quer por meio de concursos, prêmios, facilidade de publicação, etc., as iniciativas livres de influências forasteiras, norteadoras de rumos novos e bem nossos".¹⁹

¹⁹ Fraccaroli, L. "Biblioteca Infantil do Departamento Municipal de Cultura". Rev. do Arquivo Municipal. p.305.

Porém, a grande ameaça à literatura é representada pelas histórias em quadrinho traduzidas e, na sua maioria, de extração americana. Comparada à de nações desenvolvidas, a nossa indústria editorial de 40 ainda é precária, fato que, conjugado à falta de cultura livresca do brasileiro, desenha um quadro favorável à entrada dos produtos da indústria cultural. Encabeçando a lista dos mais prestigiados, as histórias em quadrinho põem em risco o sucesso do livro na disputa do público leitor, significando, simultaneamente, a ameaça ao programa nacionalista proposto pelo governo e encampado pelos vários setores sociais, dentre eles a escola. Pedagogos e escritores infantis unem-se na cruzada contra os quadrinhos, que parecem ter assumido, na época, o mesmo papel de vilão que hoje cabe à televisão, nos vários argumentos listados a fim de explicar a má vontade das crianças para com a leitura. No artigo de Lenyra Fraccaroli, a transcrição de uma ata do jornalzinho da Biblioteca Infantil, A Voz da Infância, revela, num trecho, que "os quadrinhos não estimulam a leitura".²⁰ Por seu lado, Lúcia M. de Almeida detém opinião semelhante, alertando para o perigo da "preguiça mental" que os quadrinhos provocam, ao mesmo tempo em que condena o conteúdo das histórias:

"E, por falar em revistas infantis, é lamentável que esteja dominando entre nós uma espécie de sub-literatura importada, que nada tem em comum conosco. O enredo é geralmente 'thrilling' e (diga-se a bem da verdade) consegue divertir. Nos desenhos, em quadrinhos,

²⁰Id. *ibid.* p.304.

há moças pouco vestidas e heróis fabulosos, 'homens-atômicos', que tudo resolvem sem trabalho algum do raciocínio ou da inteligência. Atravessam paredes, andam no mar, voam no espaço".²¹

Também Antônio D'Avila, que fora diretor do Serviço de Orientação Pedagógica do Departamento de Educação, engrossa o coro dos educadores inconformados com o feitiço dos quadrinhos, quando a eles atribui o desaparecimento, em 1951, do Tico-Tico, revista infantil nascida em 1905 e que encantara gerações de crianças. O autor refere-se ao fato da seguinte forma:

"...o tradicional Tico-Tico, que hoje morre abafado ao peso da mais ruidosa, desnacionalizante e baixa literatura de quadrinhos que os norte-americanos nos impingem e a inconsciência nacional aceita, sem crítica nem repulsa".²²

Pode-se medir o impacto causado por esse tipo de produção, considerado "sub-literatura", pelo circuito variado que o assunto perfaz, em jornais como o Diário de Notícias e o Estado de São Paulo, este abrigando uma campanha contra os "flans" importados dirigida por Vivaldo Coaracy e Paulo Duarte; no I Congresso de Escritores, Lúcia Miguel Pereira pronuncia-se contra o conteúdo das histórias em quadrinhos, cuja ação se ancora na violência; o mesmo tema motiva

²¹ Almeida, L.M.de. "Literatura para crianças". Rev.Literatura. p.17.

²² D'Avila, A. "Leitura para crianças e adolescentes". Rev. de Educação. p.11.

um estudo realizado pelo Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos.

Uma das vozes dissonantes na jornada contra os quadrinhos pertence a J. Monteiro, ele próprio um escritor de histórias de ficção científica e policiais, gênero com as sunto explorado por aquela forma. Esse autor rebela-se contra o argumento de que tal literatura induz crianças e jovens à imitação de atitudes condenáveis apresentadas no jogo de forças entre o Bem e o Mal; observando a inabilidade da escola na seleção de livros a serem lidos pelas crianças*, expõe uma concepção moderna de leitura quando encarece a importância do prazer naquela atividade. E comete a ousadia de propor a circulação da literatura de massa nas escolas:

"E vamos mais longe: essa literatura, que seria ideal para as nossas crianças, é a mais apropriada para constituir os livros de leitura das escolas — porque (atente-se bem nesta verdade insofismável que poucos querem encarar) ela faria com que as crianças escolares lessem por prazer, recebendo o que mais lhes agrada: e não porque são obrigadas a fazê-lo com o que nos parece que é melhor para a sua formação moral. Nós sabemos algumas coisas, mas as crianças sabem positivamente o que querem e o de que mais gostam.

* A indicação de bibliografias para crianças tem sido realizada desde o início do século em nosso país. Já em 1917, temos o "Esboço provisório de uma biblioteca infantil", de Alexina de M. Pinto; porém, a inclusão de histórias em quadrinhos em listas de sugestões parece um fato atual: dos vários trabalhos consultados, apenas o de Vânia Maria Rezende, Literatura infantil e juvenil. Relatos de experiência na escola, de 1983, sugere a leitura de "estórias quadrinizadas", todas, no entanto, de autores nacionais.

Seremos inteligentes quando, em vez de as forçar a engulir somente o que imaginamos que seja o melhor, lhes fornecemos o que elas querem, sob a forma mais conveniente ao nosso entendimento".²³

A polêmica sobre verismo X fantasia, que toma corpo nos artigos teóricos da década de 40, prenuncia a reflexão mais sistematizada sobre a literatura infantil na época atual, pois a pesquisa dos laços entre a realidade e a imaginação, o ensinamento e o ludismo, leva ao questionamento da função da modalidade para crianças. A tendência à diluição do pedagogismo sugere o afrouxamento do compromisso que a literatura infantil manteve, a partir das origens, com a prática escolar. Salvo raras exceções, a história em quadrinhos é vista como a bruxa má nos textos de 40 sobre a literatura infantil. Contudo, a frequência com que o gênero foi editado e a sedução que exerceu em crianças e jovens*, constituíram álibis mais convincentes em favor da leitura prazerosa e descompromissada com a norma pedagógica. Possivelmente, o fato tenha contribuído para que os contornos assumidos pela rala teoria da literatura infantil de 40 se delineassem calcados no problema da função com a proposta de

²³ Monteiro, J. "Leitura para menores". O Estado de São Paulo, 13(08/41). p.4.

* Historiando a trajetória tumultuada dos quadrinhos em nosso país, Alvaro de Moya observa, reportando-se à década de 50, que marca o auge da campanha contra o gênero: "No Brasil, com exceção dos editores e do público leitor, havia oposição dos quadrinhos — eram contra, pais, mestres, padres, escola, imprensa. Somente nós, 'um bando de moleques' que queria fazer quadrinhos brasileiros, sabia da sua importância na linguagem (...)". In: A arte de Jayme Cortez. 1986.

atenuamento do pedagogismo e da adequação da modalidade para crianças. Se os traços não bastam para o preenchimento de um quadro mais consistente da teoria da literatura infantil dessa época, insinuam, todavia, que o gênero se mostrava estabelecido e comportava, portanto, discussão.

4. A LITERATURA INFANTIL ATINGE A PUBERDADE

"É de tal pobreza e tão besta a nossa literatura infantil, que nada acho para a iniciação de meus filhos. Mais tarde só poderei dar-lhes o Coração de Amicis — um livro tendente a formar italianinhos".¹

"Recebemos no Brasil montes incalculáveis de histórias, às vezes sem pés nem cabeça, que nos mandam do estrangeiro; entregamo-las a tradutores quase sempre incompetentes, que fazem verdadeiras saladas, e, depois, damo-lhes aos nossos pequenos. Raramente essas histórias importadas são exatamente o que a criança brasileira precisa, mas é só o que ela tem, e não podemos escolher".²

Vinte e cinco anos medeiam entre os dois pronunciamentos acima: 1º consta de uma carta de Monteiro Lobato a Godofredo Rangel, escrita em 1916; o 2º integra um artigo de Jerônimo Monteiro n' O Estado de São Paulo em 1941. Entre a carta e o artigo, muita água passou por debaixo da ponte brasileira: o país modernizou-se, as editoras cresceram, o número de livros aumentou. Mas as crianças continuaram nascendo, e os adultos, preocupando-se com o que elas deveriam ler quando chegasse a hora.

¹ Lobato, M. A barca de Gleyre. 2º tomo, p.104.

² Monteiro, J. "Leituras para menores". In: O Estado de São Paulo. 13/08/41, p.4.

Sem dúvida que a possibilidade de poder escolher leituras entre "montes incalculáveis de histórias" ao invés de contar apenas com Amicis seria bem mais reconfortante, não fosse o problema da qualidade.

O lamento sobre a má qualidade da literatura produzida para crianças nivela os pronunciamentos de Lobato e de Monteiro e aponta para o traço de dependência ampla que a literatura infantil brasileira manteve com modelos culturais estrangeiros até meados de 60. Se no começo do século a inadaptação daquelas histórias ao contexto nacional consistia na desnacionalização de temas e linguagem, na década de 40 o problema subsiste, agravado pela contribuição da cultura de massa. Dela, nossa literatura infantil copiou os processos e ajudou a difundir a ideologia, sendo, como outros segmentos da cultura brasileira, caudatária do processo de substituição de importações concretizado pela entrada maciça dos produtos industrializados e dos padrões norte-americanos.

Um exame da Bibliografia de Literatura Infantil em língua portuguesa, livro publicado em 1955, de autoria de Lenyra Fraccaroli, permite acompanhar algumas tendências gerais da literatura infantil de 40.

Em primeiro lugar é necessário definir o caráter dessa obra: trata-se de uma relação do que se produziu no país, em termos de literatura para crianças, desde os primórdios do gênero até a década de 50; o agrupamento das obras de acordo com a idade do leitor e a apresentação bibliográfica dos títulos, seguida de brevíssima síntese do assunto é relevante na medida em que alista os objetivos práticos

cos da publicação, quais sejam seleção e orientação de leitura para professores via bibliotecas infantis. A destinação da Bibliografia é explicitada no prefácio de Augusto Mayer, na época Diretor do INL (Instituto Nacional do Livro), legitimando a longevidade dos vínculos entre literatura infantil e escola.

O inventário de Lenyra Fraccaroli arrola cerca de 3.000 títulos; um 1º exame identifica um grande número de obras traduzidas, que engloba desde a versão/adaptação de clássicos como Peter Pan, Robinson Crusoe, As viagens de Gulliver, O Barão de Münchhausen, as Alices de Dogson, As mil e uma noites, etc., até traduções variadas das histórias de Walt Disney, cuja difusão era subsidiária também do cinema e dos quadrinhos.

A aluvião de literatura importada não chega apenas através das editoras brasileiras com dedicação maior à tarefa — Globo, com coleções de livros, Editora do Brasil, Melhoramentos, Saraiva, Brasiliense — mas também da Codex e Abril, de Buenos Aires, com destaque ainda para a Clássica, de Lisboa, e a Educação Nacional, do Porto. Junto com os clássicos vêm outras obras mais recentes, bem como as histórias de fadas tradicionais — ambas, muitas vezes, em coleções — numa espécie de ecumenismo espacial e temporal. Essa multiplicidade notável sugere a existência de um mercado de gosto eclético, absorvendo indiscriminadamente o que se publicava em 40. Uma outra tendência confirma a variedade do consumo: o grande número de obras que, aproveitando a inspiração dos contos de encantamento, realizam um tipo de literatura híbrida, em que personagens atuais se movimentam com desenvoltura num ambiente saturado da magia peculiar às histórias folclóricas.

cas européias. Autores brasileiros também aproveitaram o filão, muitas vezes resolvendo o dilema do espaço físico — em prestado da Europa e carregado do espírito medieval do Velho Mundo — ou pela localização dos fatos em terras não nomedas (um "certo país distante...") à maneira dos modelos que copiavam, ou simplesmente eximindo-se de apresentá-la. A operação de transplante nem sempre livrou o paciente de algumas mazelas: tais histórias traem, no conjunto, o caráter imigratório de que se revestem.

Reveladoras da modernização dos mecanismos de produção da cultura, as coleções estão em voga na década de 40: a Abril — então uma editora argentina — publica uma série com o título Ku sou..., completado geralmente por nomes de animais no diminutivo, acentuando a natureza infantizada-ra dessa literatura; a Codex, de mesma nacionalidade, lança a coleção Brinquedos; a portuguesa Clássica tem os numerosos Contos de encantar, todos de autores estrangeiros; a José Olympio inicia a Coleção Menina e Moça, inteiramente traduzida; a Editora Vozes inaugura a Coleção Missionária.

Talvez mais que as coleções, os livros em série constituem uma estratégia agressiva na conquista do mercado. Funcional e prática como um arranjo em módulos, a série constitui uma experiência que não só já dera certo em outros media (vejam-se os seriados cinematográficos, as radio-novelas e as histórias em quadrinhos) como se mostrara eficiente na literatura para crianças, conforme se pode observar na obra infantil de Lobato, iniciada na década de 20.

Nos anos 40, repete-se a fórmula do sucesso: Hector Puyol comparece, pela Codex, com uma série que relata as peripécias do menino Bebê; Lobato lança, separadamente, as histórias que mais tarde compuseram os volumes de Os doze trabalhos de Hércules, pela Brasiliense, Editora Nacional e, por vezes, Codex; Madeleine Giraud apresenta as proezas do detetive Sir Jerry, pela José Olympio; Sebastião da Silveira Neiva cria o repórter Chiquinho, cujas aventuras destacam a vida dos Missionários no Amazonas, pela Vozes; a Condessa de Ségur, das mais lidas, põe em cena, sucessivamente, personagens iguais em histórias diferentes, com edições brasileiras e portuguesas.

Mas não é só na estrada principal das generalidades que vamos encontrar as tendências particularizadoras da literatura infantil de 40. Daí a pesquisa ter se dirigido para algumas estradas vicinais, constituídas basicamente pela análise de obras de autores nacionais que se profissionalizaram no gênero para crianças na década de 40 ou nos anos posteriores.

Um bom número de obras publicadas na época em estudo constitui-se de histórias inspiradas nos tradicionais contos de fadas europeus. Destes, nossas narrativas mantêm a identidade morfológica que permite enquadrá-los na descrição utilizada para o conto folclórico russo por Waldimir Propp na sua Morfologia do conto. Contudo, a homogeneidade que as narrativas primitivas mantinham, graças à divulgação oral em sociedades também primitivas, dilui-se pelo enxerto de situações, objetos e atributos peculiares aos tempos modernos. Com roupa antiga e acessórios novos, o modelo de

tais histórias mostra estilistas afinados com a ideologia escolar e nacionalista e com as regras do mercado editorial dirigido ao público infantil.

O livro da Nina Salvi, Rosalinda (1945), incorpora com propriedade o caráter híbrido desse tipo de narrativa. A personagem-título, de mais ou menos 10 anos de idade, era infeliz porque, não tendo conhecido os pais, morava com a velha Anastácia, espécie de bruxa feia e má. Um dia Rosalinda descobre um castelo encantado subterrâneo. Com a ajuda da Pada Maísa, que a leva até os pais verdadeiros, decide-se a encontrar a fórmula que desencantaria o castelo e seus moradores. Anastácia, às portas da morte, revela o segredo. Maísa entra em contato com outras colegas durante uma recepção oferecida pela Rainha das Fadas a Ana Lúcia, a "1ª brasileirinha que visitava o País das Fadas". Uma das convidadas, a fada Marilda, decide ajudar Maísa encaminhando-a à Floresta Encantada. Com o auxílio dos anõezinhos, que aí moravam, Maísa e Rosalinda conseguem quebrar o encantamento. O Príncipe Elmo e sua corte, livres do feitiço, agradecem aos salvadores, e Rosalinda — como recompensa por haver iniciado o trabalho de busca do segredo do Castelo Encantado — recebe uma fortuna, além do convite para morar, juntamente com os pais, no castelo do Príncipe, que se dispõe a protegê-la como se fosse sua própria filha.

A narrativa mantém os clichês dos contos de fadas tradicionais: a fórmula inicial do "Era uma vez..."; o ponto de vista em 3ª pessoa; o maniqueísmo do Bem e do Mal, cabendo a gênios/anões ou fadas a representações do Bem, e a bruxas/feiticeiras em cavernas agenciar o Mal; a presença de

ritos, espaços e objetos mágicos; lugares cuja nomeação e localização não remetem o leitor a similares reais: Reino de Amor, País das Maravilhas, situado "num lugar muito distante da terra, numa pequenina estrêla do firmamento", etc.

Contudo, a adesão completa ao modelo tradicional europeu não se consuma devido à introdução de elementos atuais e/ou "nacionalizados", representando, talvez, um esforço de acomodação do gênero — importador e secular — à realidade do lugar e tempo em que circula de modo novo. Assim, a nomeação de algumas personagens faz-se à moda brasileira: Rosalinda, Maísa, Anastácia, Anão Sérgio, Princesa Gilda, Fada Maísa. Descrevendo a grande recepção oferecida pela Rainha das Fadas a Ana Lúcia, menina brasileira, a Autora diz:

"O País das Fadas estava, naquele dia, todo em festas. Sua Majestade, a Rainha, havia mandado preparar uma grande recepção em honra de Ana Lúcia, a 1ª brasileirinha que visitava o País das Fadas.

O Palácio Real fora magnificamente enfeitado e na torre do palácio de Berila, onde Ana Lúcia se achava hospedada, estava hasteada a bandeira brasileira".³

O episódio da visita de Ana Lúcia é periférico em relação à intriga, uma vez que não contribui em nada para o desenvolvimento dela. Sua função não se insere na sequência da ação; antes vincula-se à ideologia nacionalista divulgada pela instituição escolar e subordina-se a estratégias

³Salvi, N. Rosalinda. p.40.

de mercado: uma nota de rodapé recomenda a leitura do livro anterior de Nina Salvi, Ana Lúcia no País das Fadas.

Com relação ao enquadramento do conto popular à medida da escola, quando Rosalinda vai morar com os pais, a mãe ensina-a a coser e a bordar, e o pai, a ler e a escrever. É interessante a referência à aprendizagem da leitura e da escrita dentro de uma história de tradição agráfica, cujo gênero tem origem justamente na camada popular medieval, desprovida do acesso à forma escrita. Parece que o fato, mais uma vez, remete à importância da escola, ainda que isso custe à literatura infantil, quando se apodera do conto de encantamento europeu, a descaracterização do próprio gênero original.

Assim, a inovação pretende adequar a narrativa aos contornos da instituição escolar — principal entreposto da literatura infantil — buscando, simultaneamente, sintonizar a produção para crianças com o ritmo de modernização editorial da sociedade de 40.

Na mesma linha inscreve-se Os três irmãos (1946), de Vicente Guimarães. O autor narra a história de três irmãos que, tendo perdido o pai, saem pelo mundo de posse de um objeto mágico: o mais velho quis ser rico e obteve uma bolsa com moedas de ouro, que nunca se esvaziava; o segundo sonhou ser forte e invencível, o que conseguiu com a ajuda de uma raiz milagrosa; o mais novo desejou ser sábio e fez-se acompanhar de um livro que ensinava tudo. A princesa do país adoece e, convocados os moços do lugar para curá-la, apenas aquele último, o caçula, descobre a doença. Casam-se e vivem felizes por muitos e muitos anos.

Encontram-se aqui os estereótipos das histórias de fadas tradicionais, de modo que o conto reproduz o modelo narrativo apontado na análise proppiana: a presença de objetos mágicos; a doação deles por uma velhinha encontrada casualmente; a existência de uma princesa casadoura e de um rei despótico; a prova a que os heróis têm de se submeter para ganhar a recompensa do casamento e o conseqüente governo do país; o desafio de um monstro... Contudo, esse é também um conto híbrido, pois o pai dos moços é um fazendeiro chamado Jerônimo Trindade; os filhos são Luís, Raimundo e Joãozinho; a história não se passa num reino (embora existam rei, princesa e súditos) mas num país sem nome; e, finalmente, o mais interessante: o elemento livro faz-se presente, superando a magia de todos os demais objetos e desafiando a competência de quantos não o possuíam. Parece tratar-se de uma valorização da leitura, como o único instrumento capaz de equipar o homem para a superação dos obstáculos da vida, residindo aí a intenção do conto. A presença desse elemento novo nos contos de encantamento pode revelar o prestígio do livro e da escola, encampado pela literatura infantil desde as origens.

No livro de Mary Buarque, Rosinha chinesa (1945), a diluição dos elementos das histórias de fada tradicionais corre por conta da intertextualidade e da adaptação. Trata-se de uma história contada por uma velhinha à personagem-título, menina chinesa que rejeitava o próprio nome por ser a rosa uma flor cercada de espinhos perigosos e maus. Após ouvir a história e tendo aprendido com a velha que "a vida é feita de rosas e espinhos", de "risos e lágrimas"

(no livro, em letras de forma...), Rosinha dá-se por satisfeita e passa o resto de seus dias "muito contente e feliz"!

A permanência da tradição é garantida pela morfologia do conto. Embora a oralidade (a história que contém o maravilhoso não é vivida pela protagonista, mas apenas ouvida) tenha sido o meio tradicional para a divulgação das histórias encantadas em sociedades antigas*, as narrativas não a incorporavam como intertexto. Rosinha chinesa inova o modelo na medida em que se constitui numa história dentro da outra. Por outro lado, a diluição dos elementos originais do conto chinês foi consequência do transplante para a "infância brasileira". No prefácio, a Autora explicita essa intenção:

"Há alguns anos, conheci nos Estados Unidos da América do Norte, uma professora chinesa, que ficou sendo uma das minhas maiores amigas! Sabendo o quanto aprecio as crianças, costumava, às vezes, me contar algumas das bonitas histórias do repertório infantil da sua terra, a fim de que, algum dia, eu as reproduzisse e adaptasse à INFÂNCIA BRASILEIRA".⁴

A adaptação inclui índices de nacionalidade: no final, a Autora apresenta algumas quadrinhas brasileiras sobre rosas (os autores são Vicente de Carvalho, Silveira

* No Brasil, a difusão das histórias folclóricas fez-se amplamente pelos relatos dos escravos e dos velhos. Na medida em que a sociedade brasileira foi se modernizando, as consequências da proliferação da editoras, seguida do aumento do número de bibliotecas, incidiram na morte paulatina dos serões em que se contavam e ouviam histórias.

⁴ Buarque, M. Rosinha chinesa. p.9-10.

Bueno, Martins Fontes e Cleómenes Campos). Tal como na história de Nina Salvi, ocorre a inserção de um elemento descon_{textualizado} no desenvolvimento da trama, como o objetivo de colocar nos trilhos nacionalistas uma narrativa com bitola adequada a espaço e tempo diferentes.

A pulseirinha de Dionice (1946), de Luís de Camargo Fleury, explora, como os anteriores, o veio do conto de fadas. A história reconduz o tema da inveja, já presente nos contos dos irmãos Grimm. Um dia, a rainha é avisada, de que Dion e Dionice, crianças plebéias, eram mais bonitas que seu casal de filhos e, contrariada, exila os primeiros do reino. Uma escolta segue no encalço da família, com a ordem de matar os meninos. Contudo, a piedade obriga os soldados a enganarem a rainha: matam duas ovelhas, retiram os corações e os apresentam como se fossem das crianças. O tempo passa e, já adultos, Dion e Dionice encontram os filhos da rainha e acabam se casando com eles, pois rei e rainha haviam morrido anos antes.

Não há inovação nessa narrativa; o que ocorre é o aproveitamento de alguns temas e episódios do conto Branca de Neve e os sete anões, como a inveja motivada pela beleza física, a presença da rainha mãe, a pretensa prova da mortes das crianças através da apresentação dos corações de ovelhas. No conto de Grimm, o ódio que a rainha nutre por Branca de Neve é exacerbado pelo problema da filiação, pois a rainha é madrasta; em A pulseirinha de Dionice, é o distanciamento entre as classes sociais (Dion e Dionece são filhos de camponeses) que agudiza a rivalidade. Este enfoque resgata a tradição que subjaz à criação e divulgação dos contos

de fada que, popularizados pelos camponeses durante o feudalismo, repercutem como o anseio de compensação — no nível da fantasia — da classe inferior, espoliada pelos donos das terras.

O livro de Luís de Camargo Fleury é interessante porque representa uma das linhas pelas quais a literatura infantil de 40 processou o acervo de extração européia: a criação de novas versões, com permanência de elementos análogos aos existentes nas formas primitivas. Junto com essa tendência, verifica-se a adaptação das histórias no sentido de nacionalizá-las e atualizá-las — como já observei nas análises anteriores — promovendo a diluição de elementos tradicionais.

Essa bifurcação de tendências surge a relativa instabilidade da produção nacional para crianças na década de 40, quando questões ligadas à funcionalidade da fantasia e do verismo na literatura infantil agitavam a cabeça de escritores e pedagogos. Se as histórias maravilhosas representavam sucesso garantido junto ao público mirim,urgia, por outro lado, abasileirar tais histórias de modo a dar continuidade ao programa nacionalista encampado pela escola. Entre produzir uma literatura meramente fantasiosa e uma literatura nacionalista e pragmática, alguns escritores optaram pela pasteurização de ambas. O resultado foi a diluição dos contos de fada pelo implante da marca da casa.

Na esteira do sucesso de leitura assegurado pelos bancos escolares, um bom número de escritores dedica-se à produção de obras que procuram recuperar a História do

Brasil. O papel que reveste estes verdadeiros "pacotes" históricos (geralmente selecionam-se episódios do nosso passado colonial) é colorido com as tintas do ufanismo.

A presença da história mitificada dos heróis pátrios na literatura infantil é caudatária do percurso escolar desta. Na década de 40, o ufanismo verde-amarelo voltado à História do Brasil assumiu forma intensa, engrossado pelo projeto de constituição da nacionalidade desenvolvido no governo de Getúlio Vargas. Para a sedimentação desse ideário, foram utilizados não só canais sistemáticos, como publicações oficiais e cursos de educação moral e cívica, mas também manifestações da cultura de massa como programas radiofônicos e filmes educativos. A literatura infantil integrou o mutirão da brasilidade, estampando em suas histórias uma galeria de mitos heróicos do passado nacional.

. Em 1944 publica-se um livro que é um exemplo da aliança conseguida pela literatura infantil entre o velho ufanismo nacional e os novos meios de comunicação de massa: A Fada Brasilêia, de Maria do Carmo Ulhoa Vieira. A história é a seguinte: Maria Leonor frequentava o 2º ano do Grupo e tinha preguiça de estudar História. Um dia adormece e é despertada pela Fada Brasilêia (corruptela de Brasil+ERA = a que atravessava todas as eras) que atende o pedido da menina, ou seja, permite-lhe conhecer a História do Brasil sem estudar. A fada usa a varinha de condão para que se transportem ambas a eras passadas (a aventura ocorre em ordem cronológica: começa em 1500 e termina com a proclamação da República).

Maria Leonor não é mera espectadora dos acontecimentos históricos; ela vive o passado, participando de alguns fatos, como a fundação da vila de São Vicente, a convivência familiar com uma indiazinha, o regozijo pela proclamação da independência política do Brasil, etc. Mas o passado não chega a ser internalizado pela personagem; Maria Leonor vive o passado com a cabeça de uma menina dos anos 40, ou seja, contemporânea da variedade de valores em reorganização trazidos pelos meios de comunicação de massa. Alguns trechos ilustram a familiaridade com que ela circula entre as figuras históricas, não obstante aquele fato: quando conversa com Cabral, admira suas "roupas lindas", afirmando:

"Na 1ª festa de fantasia que houver hei de me vestir assim".⁵

Falando com um índio tupi, a menina diz:

"Quero levar o seu cocar e um arco com a flecha. No carnaval, minhas amigas não se faltarão de admirá-los".⁶

Assistindo à chegada de Tomé de Souza à Bahia, ela novamente elogia a beleza das roupas e compara:

"Gosto muito da sua calça curtinha e fofa. Parece a que usa meu sobrinho pequenino e que não sabe andar".⁷

Ao ver Dom Pedro Fernandes Sardinha, Maria Leonor apressa-se em cumprimentá-lo:

"Ah, vou beijar-lhe o anel. Quem sabe se ele me dá algum santinho".⁸

⁵Vieira, M. do C. Ulhoa. A fada Brasilêia. p. 11

⁶Id. *ibid.* p.19

⁷Id. *ibid.* p.28.

⁸Id. *ibid.* p. 30

Afoita com a demora de Dom Pedro em proclamar a Independência do Brasil, afirma, muito à vontade:

"--Que desafio! Se ele não proclamar agora a Independência, eu mesma o faço. Quer ver, senhora Fada?".⁹

A revogação da desigualdade (social, hierárquica, temporal e etária) entre Maria Leonor e as personagens históricas anarquiza a abordagem da História. Nesse sentido, o texto de Maria do Carmo não está muito distante de um tipo de literatura que Mikhail Bakhtin chamou de carnavalizada.¹⁰ Com efeito, as categorias da carnavalização formalizam-se aí através do livre contato entre as personagens (ninguém se estranha, pois todas as fronteiras foram abolidas), da excentricidade das observações da menina (parodiando, ainda que ingenuamente, a História), da convivência da seriedade e da sabedoria da Fada — bem como do caráter solene das ações históricas — com a irreverência e a ignorância da garota, constituindo uma verdadeira "mésalliance" carnavalesca.

Contudo, não se trata aqui de um gênero carnalizado, pois faltam-lhe as motivações internas que se ocultam na paródia, isto é, o desejo de satirizar e de fazer rir. A Fada Brasileira é uma carnavalização à revelia do narrador, é fruto da solução mal resolvida da narrativa que deseja conciliar a tradição da História adulta com a atualidade da his

⁹Id. ibid. p.53.

¹⁰Bakhtin, M. Problemas da Poética de Dostoiévsky.

tória infantil. Procedendo de modo contrário ao gênero carnavalizado, o texto de Maria do Carmo incorpora o absoluto quando procura reiterar a heroicidade dos vultos históricos, distanciando-se, portanto, da celebração alegre da relatividade dos valores; por outro lado, a personagem que pode provocar o riso do leitor — no caso, Maria Leonor — não é ambivalente; ela é apenas uma criança que, no texto, não se dá conta do trânsito entre o sério e o ridículo, o sagrado e o profano, o oportuno e o gratuito, etc.

A vinculação da literatura infantil com a escola resistiu às investidas do tempo porque os autores incorporaram à tradição pedagógica que ressoa nos textos tanto as inovações teóricas da Educação quanto as tecnológicas, oriundas da indústria cultural. No livro em questão, a figura do professor é substituída pela Fada Brasilêia, que tem a postura e o discurso daquele, garantindo a equivalência das funções. A modernização traduz-se no deslocamento do ambiente tradicional onde se processa o ensino — numa proposta de aprendizagem vivida, peculiar à Escola Nova — e da consagração do cinema como instrumento educativo. Fazendo eco às vozes oficiais que apregoavam a utilidade dos filmes educativos na década de 40, Maria Leonor confia à Fada:

"Seria bom se na escola houvesse um cinema e passassem fitas de fatos históricos".¹¹

¹¹ Vieira, M. de C. Ulhoa. A fada Brasilêia. p. 22.

A Fada Brasilêia identifica-se no início da história como aquela que atravessa todas as eras do Brasil, constituindo, assim, uma representação alegórica. O uso desse recurso (cuja função é a de resgatar a visão ufanista da pátria) tem como precedente na literatura infantil brasileira do início do século o conto "O gigante Brasilião", incluído em Histórias da nossa terra (1907), de Júlia Lopes de Almeida. O gigante simboliza o Brasil, que com este se identifica pela idéia de grandeza e bondade sem limites. Embora tanto a fada como o gigante partilhem da aura sobrenatural que incita a devoção, a 1ª tem essa aura diluída porque a "viagem" que faz com Maria Leonor desvenda parte do seu cotidiano. Nesse sentido, as distâncias caem por terra e instaura-se, também aqui, a carnavalização.

O livro de Érico Veríssimo, As aventuras de Tibicuera (1937), apresenta igualmente uma personagem alegórica percorrendo o passado nacional. O narrador agora é um índio que representa o povo brasileiro. Os acontecimentos situam-se num tempo anterior ao descobrimento do Brasil e vão até 1942. Apoiado na premissa "O filho é a continuação do pai" e na definição da História como "um romance de aventuras que se passa na Terra e tem como personagem principal a Humanidade"¹², o índio Tupinambá Tibicuera narra suas aventuras em 1ª pessoa, projetando na sua própria figura o homem brasileiro diante dos acontecimentos históricos do país. Comparando-se o livro de Maria do Carmo com de Érico Veríssimo

¹²Veríssimo, E. As aventuras de Tibicuera. p.35.

nota-se que, embora ambos reforcem o compromisso com o didatismo e a glorificação do passado nacional, As aventuras de Tib. vivificam a base histórica da narrativa com a introdução de traços da cultura brasileira e da vida literária; o ufanismo é controlado: há a inserção de um capítulo denominado "Paralelo entre os grandes inventos e minhas aventuras" que é um quadro sinótico onde a oposição entre os grandes acontecimentos mundiais — com as respectivas datas — e os pequenos feitos de Tibicuera (leia-se Brasil), ou mesmo sua abulia, desnudam o primitivismo e a inércia da nação brasileira em contraposição ao avanço científico e tecnológico dos países adiantados.

Não obstante essa domesticação do ufanismo em Érico Veríssimo, as duas narrativas apresentam um aspecto em comum: o deslocamento do ponto de narração da escola para o ambiente não só aberto como fantástico. Muda-se o palco, mudam-se os atores: o mestre tradicional perde o papel de narrador, desempenhado agora pela fada e pelo índio. Ensinando em meio à aventura, tais personagens abrandam a sisudez da sistemática educacional da escola, o que sugere a falência, não da ideologia, mas dos métodos que ela emprega.

Na mesma linha das obras que, repisando a ação dos vencedores, procuram recuperar a História do Brasil, temos O gigante de botas (1941), de Ofélia e Narbal Fontes, apresentando uma adaptação idealizada da biografia de Bartolomeu Bueno da Silva, o Anhangüera. A narrativa mostra a visão estereotipada do índio, como elemento que se opõe ao branco, dificultando o processo de civilização. O traço nacionalista corre por conta do próprio fato da incorporação

ao léxico de termos indígenas e arcaísmos da língua portuguesa (a ação passa-se em 1722-25), bem como do tema extraído da História do Brasil. No entanto, o verismo histórico é distorcido pela heroicidade extrema dos bandeirantes e pelo maniqueísmo das personagens: Anhangüera e os seus companheiros são estóicos e generosos acima de tudo; os opositores, Nuno Ramires e seu bando funcionam como vilões, sendo castigados com a morte pela "selvageria" dos índios.

Trabalhando também com o tema histórico, mas visualizando as figuras heróicas do passado através de uma perspectiva diversa da assumida pelos anteriores, Graciliano Ramos obtém com sua Pequena História da República (1940) um resultado inovador na literatura infantil da época em estudo. O livro afirma-se como uma revisão dos eventos republicanos, a que não faltam a ironia e uma aguda visão crítica, promovendo a derrubada dos heróis da História oficial. Já no início, o leitor percebe estar diante de uma História "alternativa", com o discurso enxuto e mordente que caracteriza a verdadeira sátira: comparando a atualidade de 1940 com o passado da república, afloram a irreverência e o espírito crítico:

"As pessoas não voavam, pelo menos no sentido exato dêste verbo. Figuradamente, sujeitos sabidos, como em tôdas as épocas e em todos os lugares, voavam em cima dos bens dos outros, é claro..."¹³

¹³Ramos, G. Pequena História da República. p.158.

Sobre a renúncia de Deodoro, é lacônico e claro:

"Deodoro quis prender gente, mandou ordens às fortalezas, mas escutou o Barão de Lucena, aceitou o conselho direito que este homem lhe deu: despediu-se dos companheiros que lhe restavam, fez votos a Deus pela prosperidade do Brasil e renunciou".¹⁴

Narrando os episódios envolvidos na revolução de 1930, revela a improvisação e a precariedade do programa político, resgatando as lacunas deixadas pela versão escolar no trato da História do país. A proposta do livro de Graciliano Ramos objetiva tirar do passado oficial (com sua galeria de heróis) a moldura da idealização patriótica, mostrando nos fatos aquilo que a História modelar, em virtude do compromisso com o plano didático/pedagógico, se recusou a fazer. Ou seja, através da desmistificação, procura recuperar as entrelinhas do passado, sempre turvadas nos livros. Nesse sentido, rompe as amarras ideológicas que atrelam o ensino da História ao aparelho escolar.

As obras infantis que tematizam o passado nacional recuperam os fatos concretos da História; poderiam, portanto, enquadrar-se na literatura verista, não fosse o viés a que é submetida a história pátria quando filtrada pela interpretação tendenciosa que costuma circundar seus episódios. A própria circunstância de constituir um passado (geralmente limitado, na literatura infantil, à reprodução do

¹⁴Id. ibid. p.174.

Brasil-colônia) que se transformou em disciplina escolar, torna o assunto vulnerável às investidas da ficção e/ou da idealização ufanista.

Um outro tipo de obra para crianças trabalha igualmente com fatos concretos, pincados, no entanto, do contexto da realidade imediata. Inclui traços da chamada literatura verista porque, enfocando o contemporâneo, encontra nos acontecimentos reais não um motivo de reprodução pura e simples, mas de inspiração. Afinadas com seu tempo, essas obras integram de modo marcante a contribuição dos meios de comunicação de massa, seja internalizando os procedimentos da indústria cultural, seja fazendo referência aos recursos que a viabilizam.

Curiosamente, alguns dos escritores que em 40 produziram histórias nessa linha, foram os mesmos que ajudaram a tecer, com os fios esparsos de artigos, palestras e observações em prefácios ou cartas, um panorama teórico e crítico — ainda que ralo — da literatura infantil da década: Mário Donato, Monteiro Lobato, Lúcia M. de Almeida, Jerônimo Monteiro.

Mário Donato, por exemplo, explicita sua intenção de produzir um texto verista no prefácio de Sargentinho (1934). Insurgindo-se contra os tradicionais contos de encantamento, o escritor avisa seus leitores de que o livro não é "história de fadas nem de milagres", mas um livro "que predende descrever a realidade de nosso dias". Em 40, a adesão ao verismo não parece ter sido uma atitude muito freqüente nos autores da literatura infantil. A literatura brasileira já inau

gurara o modelo literário com o naturalismo, no século passado, seguido do realismo de 30. Quanto à literatura infantil, apenas a partir dos anos 70 teria alguns autores fazendo opção pelo programa realista, com a Coleção de Pinto. Contudo essa literatura de extração mais recente nasceria de outros propósitos e com outras intenções — marcando diferenças em relação a Sargentinho — porque, principalmente, o destinatário e a época não eram os mesmos.

No prefácio, Mario Donato mostra acreditar que a transposição da realidade imediata para o livro resultará num contato profícuo entre ela e a criança, capaz de induzir a última à seriedade, ao trabalho e à fé:

"...Sargentinho é um livro triste, ou melhor, grave, sério, conciente. Como devem ser todos os brasileiros, grandes e pequenos: graves, sérios e concientes. Somente o nosso trabalho, a nossa energia e a nossa fé nos farão vencer esta hora amarga, de cabeça erguida. Nenhuma 'varinha de condão' é capaz de realizar os milagres que realizam o nosso trabalho e a nossa confiança".¹⁵

Mas de que trata esse livro "grave, sério e conciente" que o Autor classifica de "novela juvenil"? Sargentinho tematiza os horrores da guerra. O protagonista é um menino de 12 anos, apelidado de Sargentinho, cujo pai vai para guerra; a mãe, D.Alice, é ferida num bombardeio e levada para o hospital. Mais tarde, é dada como morta. O menino trabalha na Cruz Vermelha, de onde foge a fim de encontrar o

¹⁵ Donato, M. Sargentinho. p.6.

pai, ferido por soldados inimigos, de acordo com informação que recebe. Esconde-se no meio da munição de um caminhão. O motorista é morto pelos inimigos, e Sargentinho dirige o veículo, sem ser notado, até o campo dos nacionais (embora tivesse tido apenas lições teóricas de mecânica). Assiste a um combate, é preso pelo inimigo e encontra o pai. A guerra acaba e ambos voltam para casa, chorando a morte de D. Alice. Quando estão no jardim, ela aparece com uniforme de enfermeira, ainda com ataduras na cabeça, acompanhada de Tio Vicente. A história termina quando

"A noite já amortalhara as chaminés do cásario, onde os penachos alvacentos de fumo anunciavam que a paz descera sobre a terra e junto da lareira já se assentavam as famílias reunidas pelo amor".¹⁶

A realidade imediata apanhada por Maria Donato é, portanto, a da guerra, responsável, em grande parte, pelo espírito de crise de que se ressentia a geração de 40. Se épocas de guerra criam crises, criam também hábitos. Sargentinho incorpora alguns traços culturais e políticos do 1º Quinquênio daquela década, como referências à circulação intensa de jornais, ao povo lendo ou ouvindo o rádio para saber das notícias da guerra.*

¹⁶ Id. *ibid.* p.137

* Cf. no capítulo 2, o artigo citado por Mário da Silva Brito, "São Paulo, 1942/43" (mencionando a intensidade da leitura na época da guerra) bem como as observações que fiz sobre a popularidade do Repórter Esso.

A chave do tamanho (1942), de Monteiro Lobato, envereda, da mesma forma, pelos caminhos da contemporaneidade, repisando as marcas da guerra. No entanto, a bússola de Lobato (ou seria o pô de pirlimpimpim?) leva a paragens mais distantes, que incluem a Alemanha, o Japão, a Rússia e os EUA (mais propriamente, a Califórnia). Tudo começa quando Emília decide dar um fim ao conflito mundial, acionando a chave de guerra. Porém, equivocadamente, desliga a chave do tamanho, fazendo com que os seres humanos se tornem minúsculos. A perda repentina do tamanho altera o relacionamento entre as pessoas e desnuda a relatividade dos valores humanos. Ao mesmo tempo, a rapidez com que uma comunidade americana liderada pelo Dr. Barnes, um antropólogo da Universidade de Princeton, se adapta à nova situação mostra que a necessidade é a mãe das soluções, mormente quando se instaura em sociedades desenvolvidas. No final, Emília é pressionada a voltar à casa das chaves para restituir o tamanho à humanidade.

Neste livro de Lobato, o vínculo entre o Sítio e o mundo lá fora é estabelecido pelo jornal e é através de suas páginas que a guerra chega às terras de D.Benta. Entretanto, o conflito mundial não compõe a aventura em si (como em Sargentinho) mas o motivo que a deflagra. Esta circunstância franqueia a proposição das situações insólitas provocadas pela diminuição do tamanho e suas múltiplas consequências na sociedade humana. Por outro lado, não reproduzindo meramente a guerra, o texto de Lobato amplia-se de modo a incorporar o fascínio do escritor pela civilização norte-americana (Pail City é a 1ª comunidade onde ocorre a adaptação

imediate ao aplequenamento dos habitantes) e pela tecnologia da qual o cinema é um dos frutos (há, no livro, três referências ao filme Fantasia de Walt Disney).*

Do mesmo modo enviesado, a guerra penetra nou- tro texto da época: A moedinha amassada (1945), de Edy Dutra da Costa; mas diferentemente dos anteriores, não faz da criança o protagonista, preferindo centralizar a ação numa personagem-objeto: uma moedinha, amassada pelo menino Jorge, vai parar nos bolsos de um mendigo e encontra uma pulga de uma perna só. Ambas resolvem fugir e a pulga leva a moeda ao Dr. Brandburry, no País das Baratas. O médico opera-a, provendo-a de braços e também de pernas para caminhar. A partir daí, passa a carregar a pulga nas costas. Certo dia, as baratas resolvem vingar-se de Jorge — que as perseguia com freqüência — e começa a guerra: invadem seu quarto durante a noite e destroem suas roupas. A moedinha, que acompanha os combatentes, percebe que a luta desigual contradiz a democracia de que as baratas se vangloriavam em seu país. Jorge acorda, mata e fere muitas baratas, provocando uma debandada geral. A moedinha perde os braços e as pernas e vai parar fora do quarto. Alguém se interessa por seu aspecto original, com pedacinhos de paus graudados (restos dos braços) e, acreditando que moedas amassadas dão sorte, guarda-a como mascote. Assim, a moedinha ganhou um bolso só para ela, onde passou o resto da vida.

* Em 1941 — um ano antes da publicação d'A chave — Lobato escrevia a G. Rangel: "Estamos agora aqui com a maravilha das maravilhas que é a FANTASIA do Walt Disney. Já me delíciei seis vezes. Não a perca Rangel. Faça uma viagem ao Rio especialmente para te assombrares com essa amostrazinha das tremendas coisas futuras que nossos netos verão". A barca de Gleyre. p.337

A realidade imediata incide na caracterização da batalha dos insetos — que mimetiza a dos homens — descrita com um vocabulário bélico: ataque, artilharia, soldados, canhões, alvejar, zunido de aviões, tanques de guerra, etc.

O episódio oportuniza a discussão da ideologia política que, todavia, não se compromete com o fortalecimento do poder vigente mas com a crítica à falsa democracia. A Moedinha, num diálogo com a Pulga, aparece como vítima da falácia da democracia enquanto prática política, já percebida pela Pulga, integrada nesse processo:

—Estou achando que vou ficar morando no País das Baratas. Gostei muito do que o Dr. Cascudo disse de todos serem iguais...

—Ah! Ainda pensando nisso? Você tem o pensamento muito demorado, isso é que eu acho! Ninguém acreditaria que você pode ficar t^odo esse temp^o pensando numa frase que ele disse s^ob^{re} igualdade.

A pulga nunca pensava s^ob^{re} assunto nenhum, por isso não podia entender a razão que levava a Moeda a permanecer tanto tempo calada. Mas a Moedinha deixou de lado sua calma, reagiu contra os ataques da Pulga e respondeu:

—O Dr. Cascudo não disse uma frase da cabela d^ele, deu uma definição para país democrata e você mesma tinha dito que o país das Baratas era assim! Então, não tinha o direito de me deslumbrar diante dum povo que está mais adiantado que os outros porque conseguiu melhor maneira de viver?

A Pulga baixou o topete e concordou que a Moedinha tinha razão, quer dizer: teria, se realmente o país das Baratas f^osse democrata. Mas não era, e a Pulga sabia que não, pois a

democracia existe no cérebro de alguns homens mas não como forma de governo, mas enfim, era melhor sustentar o que tinha dito".¹⁷

A narrativa de Edy Dutra da Costa, embora apresente uma forte conotação ideológica, não sofre as sequelas deixadas em outras histórias do gênero pela tendência pedagógica, em virtude do modelo crítico que propõe. A moedinha amassada, sem auto-suficiência, com braços e pernas postiços, vai conhecendo o mundo e perdendo a ingenuidade, num processo análogo ao da criança.

Tal como Lobato, essa Autora incorpora ao texto a popularidade das criações de Walt Disney. No trecho abaixo, o pato Donald compete em fama com a bailarina da história, também ela uma artista de cinema:

"A Pulga abraçou a bairalina. Sim, por que se tratava duma barata bailarina, artista de cinema e mais famosa entre os animais do que o pato Donald".¹⁸

Outro aspecto interessante no livro em questão é o aproveitamento de um acervo pré-existente. A Autora recorre à fábula da cigarra e da formiga, atualizando a ação da primeira que, na história de Edy, era a mesma da fábula, só que, agora, com o atributo de proprietária do Teatro do mundo das baratas: "-- A Cigarra proprietária do Teatro. é aquela da fábula...", diz a Pulga, pontuando sua afirmação

¹⁷Costa, E.D. da. A moedinha amassada. p.36-7.

¹⁸Id. ibid. p.16.

com reticências que sugerem a universalidade da fábula. Como a moedinha a desconhecia, contrariava a expectativa da Pulga, com a pergunta que oportuniza o diálogo seguinte:

"--Que história é essa?...

A Pulga fez um muchocho de pouco caso e respondeu com maus modos:

--Você é muito ignorante! Eu nem devia andar em sua companhia. Todo o mundo conhece a fábula da Cigarra e da Formiga. (...)

--Bom, mas eu não sou todo mundo..."¹⁹

Em seguida a Pulga, com medo de que a moedinha não a carregasse mais nos ombros, passa a contar a história tradicional; depois, acrescenta-lhe um novo final ("apesar de não estar escrito na fábula", segundo suas palavras) que culmina com a situação atual da cigarra na história, como dona do Teatro.

O acervo de que Edy Dutra da Costa se utiliza inclui Monteiro Lobato. Num determinado momento, a Pulga se irrita com o Dr. Brandburry que, ocupado com suas leituras, demora em atendê-la no consultório. Quando o médico chega, justificando o atraso por ter estado lendo livros de medicina, a Pulga retruca:

"--Por mim podia ser qualquer coisa, até as aventuras do Narizinho Arrebitado, mas o que não admito é que me faça passar doze horas no seu consultório..."²⁰

¹⁹ Id. ibid. p.26.

²⁰ Id. ibid. p.22.

A alusão a Lobato, cuja produção infantil já se consagrara em 40, reitera a consolidação do acervo lobateano para crianças e faz emergir um traço da história da leitura no Brasil, qual seja a circulação vigorosa dessa produção entre os leitores mirins da década.

Dois livros de Lúcia Machado de Almeida — No fundo do mar (1943) e Na região dos peixes fosforescentes (1945) — compartilham com os três anteriores o traço de contemporaneidade e verismo. Trata-se das mesmas personagens em histórias diferentes, cuja ação é balizada pelo peixe Piabinha, espécie de detetive e alma boa das criaturas do mar. A Autora apresenta no final a bibliografia que consultou para a caracterização de vários elementos da fauna marinha no decorrer da história. Contemporâneos da guerra, ambos os textos trazem para a literatura um traço ideológico da década: os peixes do mar resolvem mudar-se para o rio Vermelho porque o afundamento constante de navios tornara as águas inabitáveis; mais tarde, desentendendo-se as populações de um e outro, os peixes mimetizam a conduta humana, fabricando também eles sua guerra. Nesse momento, o projeto ideológico aflora na ficção, quando os peixes reconhecem a insensatez da luta, voltam à paz e redescobrem o conforto de uma comunidade social que promove a solidariedade entre seus membros. A narrativa é vazada em linguagem coloquial e a recusa do código acadêmico formaliza-se quando os peixes ridicularizam o discurso rebuscado do Dr. Atum. Pela atuação detetivesca da Piabinha, decifrando mistérios e combatendo o crime, o enredo aproxima-se das novelas policiais, em voga na literatura de 40.

Os livros infantís que se integram ao veio da contemporaneidade assimilam os temas da realidade imediata e fortalecem sua sintonia com a modernização da sociedade, através da apropriação sistemática dos processos da cultura de massa. Quando a literatura infantil abdicou dessa sintonia, ela voltou-se para a recuperação do passado (por meio da apologia da história pátria) ou para o resgate do primitivo, seja privilegiando o folclore europeu (pela reprodução ou adaptação dos contos de fada) seja elegendo como assunto o folclore nacional.

A eleição de temas extraídos de histórias folclóricas brasileiras sugere o vínculo da literatura infantil com as ressonâncias do programa de valorização do primitivo proposto pelo Modernismo. Parece paradoxal que a literatura infantil de 40, zelosa em palmilhar os caminhos da modernização da sociedade, contasse com escritores que aderiram ao filão das histórias folclóricas. No entanto, a versatilidade com que esse gênero transita pelos setores diversificados da cultura (tais como a instituição escolar, o mercado editorial e o poder vigente) credita-lhe a característica de aglutinar as contradições desses mesmos setores, que se mostram transparentes na trajetória de produção e circulação que ela perfaz. Se o folclore pontilha algumas obras de 40 é porque a imagem de um Brasil primitivo não deixou de atrair dividendos para um sistema político que, com uma das mãos, empunhava a bandeira do nacionalismo, embora com a outra selasse a dependência cultural e econômica com nações desenvolvidas.

Um autor de histórias infantís — Vicente Guimarães — reúne uma vasta produção em que se destaca um bom

número de obras com aproveitamento de temas folclóricos ou populares. É significativo que tivesse adotado o pseudônimo de Vovô Felício, sugerindo a recuperação de um elemento presente nas origens de nossa cultura popular: a tradição dos contadores de histórias, representados geralmente pelos velhos escravos ou pessoas idosas da comunidade. Um de seus livros, Histórias divertidas (1942), reúne sete contos acumulativos, com protagonistas humanos ou animais. É responsável pela unidade da série o processo de encadeamento de fatos ou ações que, acumulando-se, engrossam o fato ou ação inicial. A oralidade dessas narrativas, que fluem pelo acréscimo de períodos sintáticos relacionados entre si e repetidos no decorrer da história, torna-as divertidas também pelo caráter lúdico que incorporam. Como exemplo, o 2º, "Corrida inútil": uma mariposa sai voando e é perseguida por um galo, que é perseguido por uma rapôsa, que tem em seu encalço um cachorro, que é secundado por uma onça pintada que um fazendeiro tenta caçar com sua espingarda. A 1ª entra num buraco de árvore e, à medida que olham para trás, cada um dos perseguidores/perseguidos foge do inimigo como pode. Não há mortes, pois

"...o fazendeiro não matou a onça, a onça não pegou o cachorro, o cachorro não apanhou a rapôsa, a rapôsa não comeu o galo e o galo não papou a mariposa que se escondeu no burquinho do tronco da árvore".²¹

Todos se cansam da corrida inútil que deram e cada um volta para o seu devido lugar. O imprevisto do fi-

²¹Guimarães, V. Histórias divertidas. p.13.

nal, consagrando como gratuito o esforço despendido durante todo o tempo pelas personagens, valoriza o traço lúdico conferido pela seqüência e encadeamento dos fatos. O 1º e o 5º conto, respectivamente "A janela bateu" e "O sábio que não respondeu ao menino", têm estruturas semelhantes à daquele.

O 3º conto, "O cocar do cacique", é um exemplo de conto etiológico, isto é, inventado para explicar e dar a razão de ser um aspecto ou conduta típica de um ente natural. No presente caso, trata-se de uma explicação da origem do uso do cocar entre os índios, infundido pelo índiozinho Nonomi aos seus sucessores. Também aqui temos a técnica da acumulação, agora associada à etiologia.

O 6º conto, "O macaquinho viajante", traz como epígrafe:

"HISTÓRIA BASEADA NO REFRÃO:

'Dingo, diringo, que vou para Angola;

Troquei o meu rabo por uma viola.'

de uma história popular do Estado da Bahia".

A epígrafe explicita a fonte popular do conto, ao contrário dos demais; o processo de acumulação faz-se com base no refrão: a partir das aventuras de um macaquinho angolano que vem para o Jardim Zoológico e, saudosos da sua terra, planeja voltar, enfrentando vários obstáculos, constrói-se uma cantiga com os dois versos acima. A esses vão se juntando outros, que correspondem aos negócios sucessivos empreendidos pelo macaquinho.

No 4º e 7º conto, "O anel da vovó" e "O filho do pescador", aflora o moralismo peculiar a muitas narrativas populares. No 1º deles faz-se a apologia da persistên-

cia, quando Roque não desiste de encontrar o anel da avó. Conseguindo o feito, é premiado por um Gênio. No 29, Renê despreza a profissão do pai, que era um pescador humilde. Corre mundo e, no final, vê-se obrigado a recorrer ao pai a fim de cumprir uma tarefa que lhe daria a mão da princesa. Na sequência de obstáculos que enfrenta, o último é a obtenção de um peixe. Recorre ao pai, que lhe prova a importância do pescador; casa com a princesa; fica rico e dá metade do dinheiro ao velho, vivendo "muito feliz o resto da vida".

Este último conto mescla a influência dos contos de encantamento europeus e a contribuição do folclore nativo; nesse aspecto, representa a confluência dos produtos de culturas diversas que deu forma à literatura oral brasileira nos seus primórdios.

A diluição do folclore nacional na literatura infantil nem sempre se fez pela recorrência a outras culturas, como se pode perceber na história As proezas do macaco Guisadinho (1942), do escritor De Souza Júnior. Um macaquinho desobedece aos pais e vai à mata encontrar-se com a onça. Como afirmara em casa ser capaz de encilhar a fera e chegar montado nela, engana a onça dizendo-se adoentado, ao mesmo tempo em que elogia a beleza dos filhotes. O felino, envaidecido, dispõe-se a levar Guisadinho para casa e convida-o a subir-lhe às costas. O macaco aparece, então, montado no animal, provocando o espanto da família. Justifica a façanha contando uma mentira: dera uma surra na onça e ela, amedrontada, servira de montaria para ele. O pai, Anastácio, não acredita na história e, no dia seguinte, obriga o filho a dizer a verdade. No final, Guisadinho promete não mentir

mais, e o irmão, Trabusana, quer imitá-lo fazendo travessura maior*.

Essa narrativa recupera elementos da cultura popular, com histórias que perpetuam o valor da esperteza sobre a força bruta. Geralmente cabe ao macaco, ou à raposa, ser o protagonista inteligente; a onça representar a crueldade e a brutalidade.

No entanto, o aproveitamento do tema folclórico por De Souza Júnior solapa a característica da tradição popular (cuja origem se perde no tempo) na medida em que o Autor contamina a história com a atualidade da interferência paterna no processo da educação da criança. O pai é caracterizado como um indivíduo sisudo, trabalho e rígido:

"O velho Anastácio não era mau, mas não era de brinquedo. Ele sabia que as crianças precisam ser corrigidas enquanto são pequenas. Deixá-las sem o castigo necessário é um erro porque quem sofre mais tarde são precisamente os que em tempo não foram trazidos para o bom caminho. Por isso mesmo o velho Anastácio, de cara amarrada, botava um de pé no canto, deixava o outro sem sobremesa, isso quando não aplicava nos dois diabretes meia dúzia de palmadas bem sapecadas".²²

* Lenyra Fraccaroli registra a publicação de outro livro do Autor, As aventuras do irmão de Guisadinho, de 1949, integrando, tal como As proezas do macaco Guisadinho, a Biblioteca Nanquinote (Cf. Bibliografia de Literatura Infantil em Língua Portuguesa, p.178). Confirma-se, portanto, que o projeto de outra publicação, anunciado no final d'As proezas realmente se concretizou. Internalizando no texto a propaganda de lançamentos futuros, De Souza Jr. adota uma prática de conquista de mercado que foi se solidificando na década de 40 e que aponta para a modernização crescente do modo de produção da literatura infantil.

²² De Souza Jr. As proezas do macaco Guisadinho. p.7-8.

Assim, o folclore parece encontrar na literatura infantil um veículo de acirramento das contradições históricas entre a cultura popular e a erudita; no entanto, o processo configura uma espécie de traição à 1ª, pois a emissão do seu repertório pela fonte erudita reorganiza o ensinamento original, amoldando-o às feições da escola.

O aproveitamento do folclore liga-se à valorização do Brasil rural. Nossa literatura infantil começou a explorar o veio ruralista no início do século, em resposta aos apelos de educadores de que se fizesse expressão de coisas e tradições brasileiras. O percurso que conheceu pela temática do campo sofreu mudanças e adaptações: da ingenuidade das Coisas brasileiras, de Romão Puiggari (por volta de 1914), passando pela euforia rural do "best-seller" de Tales de Andrade, Saudade (1919), até o sítio sempre revisitado de Francisco Marins, cujo protótipo é o livro Nas terras do rei Café (1945), a integridade do mundo rural autêntico foi se desfazendo à medida que se esculpia a imagem de um Brasil mais civilizado, portanto urbano e cosmopolita.

Não foi esse o caminho percorrido pela literatura não infantil, como atestam, em épocas anteriores, Lima Barreto, Monteiro Lobato e os regionalistas de 30, denunciando as contradições entre a vida urbana e a vida rural de nosso país. Como a literatura infantil de 40 não podia se furta à focalização da realidade nacional (continuando a tendência nacionalista do início do século ditada pelo projeto educativo e ideológico da República Velha) e como focalizá-la realisticamente significativa desnudar o subdesenvolvimento que os programas governamentais não conseguiam der-

rubar, ela resolveu o impasse esvaziando o sítio das suas saúvas e dos seus urupês e colocando nele crianças urbanas em férias, envolvidas em inusitadas aventuras.*

Francisco Marins exemplifica essa postura com Nas terras do rei Café.** Narrada em 3ª pessoa, a história centra os acontecimentos na visita de um menino da cidade, Dudu, ao sítio Taquara-Póca, de propriedade do avô. A contraposição urbanismo/ruralismo é feita, principalmente, pelo contato de Dudu com o primo Tiãozinho, que sempre vivera no campo. Como o sítio está hipotecado, os meninos envolvem-se em várias aventuras a fim de resolverem o problema. O encontro com o rei Café enseja informações variadas sobre a importância da cafeicultura; porém, a inviabilidade econômica da propriedade rural brasileira, deflagrada por uma política do "rumo ao campo" desvinculada da realidade, torna-se patente quando o impasse econômico encontra na imaginação os ingredientes que o resolvem: as crianças ajudam a descobrir um tesouro enterrado e Taquara-Póca é salvo.

Nesse livro, que inaugura a "Série Taquara-Póca", o discurso urbano do pai de Dudu é assimétrico em relação aos fatos da história, que representam, na prática, um elogio à cidade: a estagnação econômica, social e cultural do

* Só por volta dos anos 70 a literatura infantil volta-se para o questionamento da nossa realidade econômica, política e social, quando parte considerável das obras documenta mais criticamente as contradições trazidas pela modernização econômica da sociedade brasileira.

** Para um estudo aprofundado da obra infantil de F. Marins, consultar o trabalho de Franceli Mello, apresentado como Dissertação de Mestrado na UNICAMP, em 1987.

do campo em oposição ao ritmo crescente de urbanização e industrialização da cidade parece ter, na imposição do modelo lingüístico culto, um elemento reiterador do prestígio da última; a opção decisiva do pai de Dudu pela cidade confirma o pressuposto, assim com a idéia de que só o estudo proporciona o sucesso (daí a importância do conteúdo didático permeando a narrativa e conferindo a Taquara-Póca e estatuto de escola "in natura"); além do que, nesse 19 livro da série, a condição em que Dudu entra em contato com o campo — nas férias escolares, portanto, um mero parênteses na sua realidade, que é a urbana — favorece o caráter fragilizado da proposta rural. É bem verdade que, nos demais livros da série, esse programa se altera, o que sugere contornos apenas esboçados da realidade cultural brasileira, vivendo a fase de transição da economia agrícola para uma economia fundada na indústria, de acordo com o nacionalismo desenvolvimentista iniciado na década de 30.

Um outro livro, Um grão de café passeia pelo mundo (1942), de Mário Cordeiro, deixa-se também contagiar pela aura do café. O sr. Café aborda o menino Carlinhos com a finalidade de ensinar-lhe a origem e importância do café brasileiro. O relato é engrossado pela inclusão de noções pedagógicas e moralistas, de informações sobre alguns países da Europa visitados pelo Café e pela história de brasileiros famosos.

O Café é chamado de "embaixador do Brasil", mas, diferentemente de Francisco Marins, que se detém no aspecto do cultivo da planta, Mário Cordeiro acentua o aspecto da comercialização do produto. Nessa medida, o último moderniza

o tema, pois, detendo-se no café enquanto sinônimo de divisas comerciais para o país, distancia-se de Francisco Marins (que enfatiza o projeto agrário) para, contrariamente, prestigiar o projeto comercial capitalista. Na verdade, ambos são saudosistas: Marins, por erigir como tema a pretensa viabilidade econômica do campo, numa época em que o êxodo rural era uma realidade, ocasionada pela falta de uma política agrícola que protegesse o trabalhador do campo; Mário Cordeiro, por endossar a importância do café como carro-chefe da exportação brasileira, quando desde a Grande Repressão, e apesar dos estímulos ao setor, o volume de divisas que esse produto representava era cada vez menor, em virtude da queda do seu preço no mercado mundial.

Na década de 40, acelera-se a infiltração dos valores da cultura norte-americana nos centros urbanos do país, fortalecendo a imagem de um Brasil Moderno. Porém, os numerosos bolsões de atraso (notadamente na zona rural) e miséria (engrossando a periferia das cidades) contradizem aquela imagem, revelando que o avanço não era vertical. Afinada com outros segmentos da cultura, a literatura infantil assimila a estampa da modernização adotando os mesmos recursos da cultura de massa. Assim, o Café — tal com os anunciantes de sabonetes e dentifrícios — faz propaganda da civilização progressista dos EUA:

"Os arranha-céus, Carlinhos, caracterizam a civilização americana, feita com arrôjo e originalidade. O cimento armado substitui o tijolo e a própria arte passou de Novo Mundo a desprezar os requintes e detalhes. Na Europa

existem prédios suntuosos, de vários andares, mas estão longe das formidáveis construções 'newyorkinas'."23

Sugerindo a modernização da sociedade brasileira, o Café incorpora a política trabalhista de Vargas e revela seu compromisso com o poder vigente:

"A máquina, Carlinhos, veio facilitar ao homem as mais árduas tarefas, poupando-lhe, generosamente, as forças. Ela é uma amiga, dedicada e preciosa, que reduz pelo menos oitenta por cento as energias dispendidas pelos braços que mourejam na lavoura e na fábricas.

--E esses braços que foram poupados não ficaram sem emprêgo, seu Café?

--Não, meu amiguinho. Ao contrário. Permitiram ao nosso governo fazer uma legislação trabalhista mais generosa e humana. Atualmente, já nenhum operário ou homem do campo trabalha mais de oito horas por dia, no Brasil. Além disso, o Ministério do Trabalho, departamento criado especialmente para proteger as classes trabalhadoras, já estabeleceu, entre nós, o salário mínimo, isto é, uma remuneração que corresponde ao labor e às necessidades de todos os operários, evitando que falte o pão e o conforto nos seus lares".24

Uma outra interpretação desse fato pode ser útil para que se acompanhem os procedimentos da literatura infantil e suas preferências ideológicas:

²³Cordeiro, M. Um grão de café passeia pelo mundo. p.37.

²⁴Id. ibid. p.24-5.

"No setor da política trabalhista o Estado Novo tendeu a concretizar a obra iniciada nos anos posteriores à Revolução de 1930. Getúlio Vargas conjugou com bastante sucesso uma intensa repressão ao movimento operário; ao mesmo tempo que criava um conjunto de leis que representaram um certo avanço para os trabalhadores. A institucionalização das relações entre Estado e a classe operária não se fez sem a elaboração de uma ideologia, o 'trabalhismo'. Essa ideologia partia da mistificação da figura de Vargas, que 'retirou' o operariado de sua situação de total esquecimento e abandono. Essa mitologia foi veiculada por intensa campanha discursiva e propagandística acerca do papel do trabalhador na construção do país, ao mesmo tempo que Getúlio passava a ser conhecido como o 'pai dos pobres'. O trabalhador e o trabalho passavam a figurar nos discursos oficiais de tal forma que iriam marcar grande parte das manifestações culturais e políticas do país". (...)

De uma maneira geral, as leis dedicadas aos trabalhadores era anunciadas nas comemorações do Dia do Trabalho. O Primeiro de Maio foi erigido na data magna do regime e contava com grandes paradas, desfiles, inaugurações e discursos. Foi no dia 19 de maio de 1940 que Getúlio anunciou o estabelecimento da Lei do Salário Mínimo. O país foi dividido em regiões com o fim de fixação do salário-mínimo, estabelecendo-se uma escala variável conforme a região. No Distrito Federal, onde os índices eram mais altos, o mínimo foi fixado em 240 mil réis, num momento em que o Censo de 1940 estabelecia em 205 mil réis o salário médio nacional. Em 1943, os índices foram aumentados para 380 mil réis na Capital, mas é difícil crer que tivesse acompanhado o aumento do cus-

to de vida. A nova mudança do índice aconteceu em fins de 1951, embora o custo de vida te nha aumentado duas vezes no período".²⁵

O cotejo entre as duas interpretações sugere que a li teratura infantil procurou garantir sua circulação escolhendo o lado da convivência com o poder; para tanto, copiou de le a ideologia e o discurso e se mostrou eficiente na utilização de estratégias de mercado que beneficiaram o enraizamento do gênero.

Algumas histórias infantis de 40 deslocam-se do espaço exíguo do sítio e enveredam pelos sertões. Jerônimo Monteiro encontrou nesse veio o tema de algumas de suas narrativas de aventuras, como se verá adiante. Também Ofélia e Narbal Fontes compartilharam dessa tendência, representada por O espírito do sol (1947), dando-lhe, contudo, conotações diversas das de Jerônimo Monteiro. O relato é feito por um menino — Bueninho — que foge de casa a fim de encontrar o pai, ausente há um ano por ter se aventurado em garimpagens nos sertões de Mato Grosso. Com 15 anos, o rapaz, valendo-se do escotismo e da ajuda de amigos encontrados pelo caminho, consegue descobrir o pai, aprisionado numa aldeia indígena. Ludibriando os guardas, liberta-o e voltam todos vito riosos.

Esta narrativa é uma versão atualizada das his tórias de bandeirantes para crianças, pois suas personagens,

²⁵Faria, A.A. & Barros, E.L. de. Getúlio Vargas e sua época. p.51-2.

como aquelas, buscam ouro e pedras preciosas e têm no índios inimigos ferrenhos; só que viajam de caminhão (ou avião) e não fundam vilas. O paralelo reforça-se pelo nome do protagonista (Bueninho, em dado momento, sugere ter parentescos com o Anhangüera) e por um episódio em que, como seu homônimo, subjuga um indiozinho com o artifício de fogo. Porém, o método é moderno, porque em vez de álcool, usa uma lente de joalheiro para incendiar folhas de palmeiras. Julgando ter à sua frente um legítimo representante do sol (o espírito do sol), o índio deixa-se dominar, fato que assegura a preponderância de Bueninho sobre toda a tribo, possibilitando os acontecimentos posteriores que culminam na libertação do pai. Assim, embora o tempo seja atualizado no livro de Ofélia e Narbal Fontes, os clichês ideológicos que permeiam a narrativa têm a idade dos bandeirantes que a inspiram.

Grande parte das histórias infantis produzidas em 40 centraliza a ação em crianças que cometem travessuras. Este é um veio antigo, que remonta aos livros ilustrados europeus e americanos do século passado e que abriram caminho para a literatura em quadrinhos sobre o mesmo tema.

Struwwelpeter (1845) de Hoffmann e Max e Moritz* (1865) de Wilhelm Busch, ambos alemães, inauguram a galeria de personagens peraltas que vieram agitar as revistas e suplementos em quadrinhos dos anos posteriores. A popularidade dos protagonistas de Yellow Kid (O menino amarelo,

* No Brasil, o livro foi publicado em 1910, com tradução de Olavo Bilac (sob o pseudônimo de Fantásio) e título de Juca e Chico.

de 1895, do norte-americano Richard Fenton Outcault), de Buster Brown (também de Outcault, surgido em 1902 e popularizado no Brasil em 1905 como o Chiquinho, da revista O Tico-Tico) e de Katzenjammer Kids (Os sobrinhos do Capitão, de Rudolph Dirks e Frederick Burr Opper, em 1896) mostra que travessuras de crianças terríveis constituíam um rico filão para a leitura de grandes e pequenos. A literatura infantil encampa o tema, amoldando-o, contudo, ao programa pedagógico requerido pela escola onde circulavam os livros. Os autores de 40, imprimindo ao assunto alternativas diversas, ora aderem à teoria do "crime e castigo" — fazendo com que seus protagonistas paguem caro pela traquinagem — ora mostram-se complacentes, deixando que a criança leve a melhor sobre o adulto... mas saía com alguma lição de conduta. Na maioria das vezes, as histórias que elegeram esse tema não conseguiram disfarçar a vocação da literatura infantil para a propaganda de regras exemplares de comportamento. Ou seja, a literatura infantil promove a desinstitucionalização física da escola — deslocando-a para cenários sem muros e carteiras — mas retém a ideologia e a filosofia normativa que a sustentam.

O livro Julinho (1945), de Dalmacita Ribeiro dos Santos, integra o grupo dos que preconizam o lema do "crime e castigo". Trata-se de 3 narrativas exemplares. Na 1ª, Julinho, menino de 6 anos, resolve vingar-se da obrigação de comer tomates (cujas vitaminas, segundo a avó e a mãe, faziam-no forte) enterrando toda a produção no quintal da casa. Inadvertidamente, cai no buraco por cima dos tomates. A mãe salva-o da situação difícil e castiga-o, forçando-o a

jantar todo sujo de tomates. A lição dos vegetais, a severidade da mãe e a vaia dos primos "ajudaram-no a que se corrigisse de algumas peraltagens". A 2ª narrativa, "Rec, o Cotô", apresenta o ratinho Rec, que desobedeceu à mãe, indo à casa grande para se fartar de queijo a ponto de adormecer dentro dele. Quando os donos da casa cortam o queijo, atingem parte do rabo de Rec. Este volta para casa, nunca mais desobedece à mãe, aprende a lição, mas fica sem rabo. Daí o apelido dado pelos companheiros (Cotô) e que o envergonha muito. A última narrativa, "A tartaruga e o caracol"*, mostra o caracol conversando com a tartaruga, muito envaidecido de sua casca rósea e espiralada, que compara com a da outra, escura e feia "como uma pedra suja e sem valor". Vem um temporal e o caracol acaba despojado de sua casa, inicialmente avariada por um granizo e, depois, esmigalhada pela pata de um bezerro. Os animais vão a gabolice do caracol, a tartaruga sorri com ironia e o molusco passa a viver escondido de todos, com vergonha do seu corpo.

O livro de Dalmacita mostra que a literatura infantil não escolheu sempre a criança como protagonista; por vezes — e mesmo nos raros exemplos em que se converte numa literatura contestadora — substituem-na animais, insetos ou mesmo objetos, irmanados todos pela relação de dependência e inferioridade que mantêm com o universo adulto.

* Embora esta história não contenha aventuras, sua inclusão no livro de Dalmacita parece justificar-se pela intenção pedagógica de que se revestem as narrativas citadas dessa Autora.

Trabalhando o mesmo tema mas explicitando a força da escola como instância de correção, o livro Aventuras de Dentucinho (1946), de José Scaramelli, estrutura-se de modo que a cada capítulo corresponda uma travessura do garoto. A história começa com a apresentação de um menino sem pai nem mãe, de passado obscuro, criado por uma lavadeira, mãe Benta. Dentucinho comete várias travessuras sem maiores conseqüências e sua vida muda de rumo quando se descobre ser ele filho de uma família que, tendo se salvado milagrosamente de um incêndio, ocorrido há 8 anos, retirara-se para tratamento na Europa, supondo que o menino morrera no acidente. Na volta, através de uma notícia no jornal, Dentucinho é localizado e vai morar com os pais e irmãs; mãe Benta segue-os, como pessoa da família. O menino continua fazendo traquinagens e, numa delas, assusta o porteiro do colégio onde estudava, cobrindo o esqueleto da sala de História Natural com um lençol e pondo-se dentro dele. Como o que ressalta aí é a sucessão das travessuras da criança que, na maioria das vezes, leva a melhor sobre as vítimas, o leitor tem a impressão de que, se há intenção pedagógica, ela é neutralizada pelo predomínio da esperteza de Dentucinho sobre as observações convencionais dos adultos. Mas o último capítulo, "No Colégio", inverte a situação, redimindo o prestígio da instituição escolar, representada pelo diretor da escola: este chama Dentucinho e exorta-o a ser um bom homem. O menino corrige-se para sempre, tendo sido o episódio "a sua última aventura". O fato do menino sair-se bem em quase todas as peças que prega aos adultos e o conjunto das várias peraltices em unidades separadas, aproxima o livro de Scaramelli do Juca e Chico, de Bush; no entanto, a ausência do nonsense e do humor

que caracterizam a história alemã e o papel decisivo do colégio na educação de Dentucinho sugerem que, em 40, a cumplicidade da literatura infantil com a escola recebeu, juntamente com o arranhão, o curativo.

O Caranguejo Bola (1945), de Maria Lúcia Cintra do Amaral, também se direciona para aventuras de crianças espertas e o modo como a Autora trata o tema sugere o parentesco com a obra infantil de Monteiro Lobato.

Seguindo o que parece ser uma tendência da década de 40, a história é narrada em 3ª pessoa, por um adulto: 4 crianças (Alexandre, Eurico, Cecita e Ana Margarida) encontram um caranguejo (o Caranguejo Bola) que as leva para conhecer sua terra. Para isso, o grupo teve que formular o desejo de viver essa aventura e, imediatamente, as crianças diminuíram de tamanho e entraram no oco de um coqueiro. A partir daí, visitam a Terra da Preguiça, onde os moluscos são preguiçosos e deixam sempre tarefas inacabadas. As crianças prontificam-se a completá-las e vão em seguida à Terra do Trabalho, onde imperam a ordem e a responsabilidade. Eurico perturba a organização com uma travessura e é obrigado a cumprir uma tarefa para continuar com direito à visita. Na casa da Soma as crianças conseguem entrar após provarem que sabem somar. Mas têm que deixar o lugar às pressas, no avião emprestado pelo Caranguejo Bola, a fim de fugirem à perseguição dos soldados do lugar, que estão procurando Eurico para prendê-lo como criminoso e transformá-lo em caranguejo, isto é, "caranguejá-lo". A história termina quando o avião decola.

A recuperação de alguns elementos dos livros infantis de Lobato* sugere o encorporamento que o gênero para crianças conseguiu em 40: quando os garotos imaginam como se transportarem ao lugar desejado, Alexandre aconselha o pó de pirlimpimpim, mas o Caranguejo Bola afirma ter "outra coisa melhor" que esse recurso mágico; adotando a técnica da diminuição do tamanho das crianças — embora com outros expedientes — Maria Lúcia utiliza-se de um processo já consagrado na literatura infantil brasileira com A chave do tamanho; a presença da "Casa da Soma", bem como das casas com outras operações matemáticas, lembra a Aritmética da Emília (1935), apesar de que, no livro de Maria Lúcia, elas existam apenas como parte das aventuras das crianças, a fim de que provem que sabem a cor as 4 operações.

O que aproxima os autores é, sobretudo, o deslocamento da situação escolar para o espaço ficcional da narrativa, tal como fizeram Érico Verrísimo e Maria do Carmo Vieira, respectivamente em Aventuras de Tibicuera e a Fada Brasilêia. Mas o enfoque de Lobato é outro; nele há, fundamentalmente, a intenção de desafiar os pressupostos da escola tradicional e os valores sociais que julgava ultrapassados; o deslocamento físico da escola para o sítio de D.Benta significa, simultaneamente, a desarticulação de um modelo de vida anacrônico e ineficiente num Brasil que devia se modernizar.

* Na década de 40 (e mesmo nos anos posteriores) tal procedimento parece ter sido comum a alguns escritores. Cf. Bumba, de Jerônimo Monteiro.

Endossando o projeto de escolarização da literatura infantil, O Caranguejo Bola internaliza alguns conteúdos curriculares, como noções de saúde (que escolas de várias épocas veicularam através de campanhas de alimentação), boas maneiras, prática das operações matemáticas elementares e preceitos cívicos. Mas é enviesadamente que tais elementos penetram no texto, pois há passagens que logram recuperar o universo infantil. Isso acontece quando as crianças, "emilianamente", podem dar vazão à irreverência e à espontaneidade. Nesse sentido, o livro de Maria Lúcia compartilha do modelo pedagógico — cuja realização parece peculiar à década de 40 — antecipando a pedagogia do avesso dos anos 70.

Como alguns livros infantis escritos da época da 2ª Guerra Mundial, O Caranguejo Bola deixa-se invadir pela realidade imediata. O clima de guerra introduz-se no texto ou para constituir sua temática — como em Sargentinho, de Mário Donato e Os nazis na ilha do mistério, de Jerônimo Monteiro, ambos de 1943 — ou para imiscuir-se no enredo, evidenciando a captação, pela criança, da problemática do universo adulto. No texto em análise, os meninos querem "brincar de guerra" e cobijam uma corneta feita de talo de mamoeiro, pertencente a Ana Margarida; segundo eles, o brinquedo era ótimo "para chamar os soldados na fortaleza".

Os vestígios que as gerações mais velhas deram inevitavelmente tanto na percepção das crianças quanto nos seus jogos e brinquedos inviabilizam a crença numa infância absoluta, na fantasia pura circundando esse mundo.²⁶ Quan

²⁶ Benjamin, W. Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação. p.72.

do brincam de guerra (usando talo de mamoeiro, como os meninos do texto de Maria Lúcia) ou quando se divertem com brinquedos industrializados, as crianças revelam estar dentro de um mundo especular, em que o brinquedo "significa sempre alguma coisa, e esse alguma coisa é sempre inteiramente socializado, constituído pelos mitos ou pelas técnicas de vida moderna adulta", como observa Roland Barthes, em considerações sobre o brinquedo francês.²⁷

É claro que estamos diante do inevitável, mas tal constatação pode relativizar a "infantilidade" da literatura para crianças, obrigando a revisões não só dos protocolos com que é examinada mas da própria concepção do que é a infância.

Algumas poucas obras de 40 chegaram perto de uma representação menos tradicional do universo infantil, ou porque se deixaram fertilizar pelo nonsense que integra aquele universo, ou porque abdicaram do discurso moralizante em favor de um ótica bem humorada dos acontecimentos e de uma linguagem mais coloquial e criativa. Nesse aspecto, renovam o gênero e antecipam a qualidade artística revelada contemporaneamente por significativa parcela da literatura infantil.

Compartilha as tendências desse grupo o livro de Alfredo Mesquita, Sílvia Pélica na Liberdade (1946). O enredo forma-se pela narração de episódios da vida de Sílvia — menina enjeitada que fora criada por Nhã Lica — como acrésc

²⁷ Barthes, R. Mitologias. p.41.

cimo do registro de costumes sociais e familiares do entre-séculos paulista. Assumindo a perspectiva da criança, o narrador relata o cotidiano de Sílvia com linguagem desataviada e espírito irreverente, como ilustra o trecho abaixo:

"Então as senhoras se levantavam, chamavam os maridos no escritorzinho onde eles continuavam discutindo política com seu César, pra ver se salvavam a pátria ou davam cabo dela de uma vez, que é pra isso que político serve. Aqueles não conseguiram. Sô outros, muito tempo depois, agorinha... (Coitada da Pátria!)"²⁸

O tom debochado do narrador sugere o retorno da pena revolucionária dos primeiros modernistas — quando arremetiam contra as instituições esclerosadas que emperavam a transformação do país — e familiariza a narrativa com a Pequena História da República, de Graciliano Ramos.

A irreverência e o humor integram também As caçadas do tio Vicente (1948), de Mário Donato. O enredo compreende a narração, em 3ª pessoa, de 5 aventuras pitorescas de tio Vicente: na 1ª, o herói caça um leão na selva africana, dando-lhe uma coronhada na cabeça. O animal desmaia, é amarrado pelos africanos e tio Vicente dá-lhe uma bola de tabaco para cheirar, amansando a fera. A 2ª passa-se na Índia. Tio Vicente é recebido pelo marajá e vão todos a uma caçada de elefantes; o herói cai, perde-se da comitiva e subjuga um elefante branco que, gentilmente, ele doa ao marajá. A 3ª, na Lapônia, mostra tio Vicente imobilizando um urso branco e

²⁸ Mesquita, A. Sílvia Pêlica na liberdade. p.164.

algemando-o, após tê-lo caçado com um golpe de "jiu-jitsu". A aventura seguinte acontece em Bornéu: imitando Júlio Verne, através do artifício de uma pilha e um fio escondido na manga, tio Vicente descarrega choques elétricos nos selvagens ("daiaques") ao apertar-lhes a mão. Assim livra-se de ter a cabeça cortada por eles, segundo o costume da tribo. O caçador excêntrico aprisiona um orangotango, auxiliado pelos canibais que já o respeitam como uma divindade. A última aventura ocorre no Brasil, em Mato Grosso. Tio Vicente caça uma onça pintada, acompanhado de seu Galdino, um caipira nativo.

Uma nota de contracapa traduz a mesma preocupação já mostrada no prefácio de Sargentinho: contar histórias "que fogem ao beabá costumeiro das leituras para a gente miúda". A proposta de Mário Donato é interessante, por revelar, na época, o desejo de expurgar da literatura infantil a infantilização freqüente que acometia textos para crianças. Significa, por outro lado, que a produção infantil já havia se afirmado como gênero específico, comportando, no momento, uma revisão das tendências originais. A transcrição abaixo pode esclarecer isso:

"Como a novela anterior, Sargentinho, histórias de As caçadas do tio Vicente são a rigor, histórias para gente de todas as idades — com uma diferença apenas: estão contadas num estilo rápido, conciso, 'diminuído' por assim dizer, a fim de que os pequenos leitores possam apreendê-las, ao mesmo tempo que sem se sentir 'infantilizados' como geralmente acontece quando lêem aquela literatura menos inteligente, onde os tratam de 'meus leitozinhos', 'meus meninos', 'queridinhos' e outros 'inhos' que irritam a personalidade infantil.

(...) As caçadas de tio Vicente, portanto, livro com senso mais realista, não é exatamente um livro para crianças e, sim, um livro para homens... que ainda não cresceram".

É válido notar que 29 anos depois, Henry Corrêa de Araújo defenderia a mesma idéia, usando linguagem e argumentos semelhantes; o fato sugere, na literatura infantil de 40, a existência de um embrião do programa realista desenvolvido em 70 e cuja consolidação seria sustentada especialmente pela Editora Comunicação, com a Coleção do Pinto. Assim se exprime Henry Corrêa de Araújo:

"Por que continuar falando às crianças nesta linguagem cheia de inhos e inhas se ela passa três quartos da infância diante da televisão, deglutindo crimes, estupros, novelas, uma infinidade de coisas violentas e alienantes?"²⁹

Apesar do programa realista que Mário Donato propõe, As caçadas de tio Vicente lidam com a fantasia, que é um elemento presente na literatura infantil desde as origens. Mas não se trata da fantasia peculiar aos contos de encantamento tradicionais: no livro agora examinado, o componente fantástico aproxima as aventuras daquelas dos heróis do cinema ou dos quadrinhos, que sempre terminam por vencer, com soluções imprevistas e originais, os obstáculos que se contrapõem ao êxito do protagonista. Tio Vicente parece um sucessor do famoso Barão de Münchhausen (cujas aventuras "pasmosas" foram pela 1ª vez, traduzidas no Brasil por Carlos

²⁹ Apud Zilberman, R. A literatura infantil na escola. p.79

Jansen em 1819) e suas histórias contêm, como aquelas, uma grande dose de humor e excentricidade.

A interlocução que ocorre no capítulo inicial, "Tio Vicente", sugere a maturidade do leitor e a consolidação do gênero, justificando novas experiências entre o autor e destinatário:

"Tão assustadoras são as caçadas de tio Vicente, que às vezes a gente fica até desconfiado de que não passam de enormes mentiras(!!!) Não digo que são verdadeiras nem que são mentiras. Vocês que decidam".³⁰

Dando espaço para que o destinatário mire se posicione perante a autenticidade do narrado, Mário Donato desfaz o nó que prende a criança à autoridade da palavra adulta, tornando-se cúmplice do mundo infantil. Por outro lado, a interlocução revela que o Autor tem consciência de estar lidando com um público constituído, bem como do perfil de leitor que o integra. No final do livro, condiciona a realização de um 2º volume, com outras aventuras incríveis de tio Vicente, à acolhida proporcionada pelos leitores a esse 1º: "Se vocês gostarem dêste, contaremos, em outro volume, as demais aventuras em que se meteu o tio de Sargentinho".³¹ Parece que a proposta não chegou a se concretizar, pois nas consultas bibliográficas realizadas, não encontrei menção a outro livro de Mário Donato com a continuidade dessas histórias.

³⁰ Id. ibid. p.125.

³¹ Id. ibid. p.33.

Apesar do caráter didático que permeia certas passagens, a revisão do conceito de heroicidade (obtida pelo caráter insólito das soluções), somada ao compromisso com a autonomia do leitor (a quem cabe decidir se acredita ou não na veracidade dos fatos) preservam o valor estético do texto, diluindo a inclinação pedagógica. Tio Vicente é um herói que altera o figurino tradicional, pois é destemido, mas fanfarrão; vitorioso, mas irreverente; síntese, talvez, do internacional Barão de Münchhausen com o bem brasileiro Alexandre*, de Graciliano Ramos. A caracterização antinômica de tio Vicente encontra analogia nos lugares por onde passa (4 regiões exóticas aos olhos brasileiros e Mato Grosso, terra nativa) e nas atitudes que desatam o brasileiro contraposto à cultura que não é a sua. A 1ª aventura termina assim:

"E, dentro da noite africana, as feras e os pássaros ouviram aquele estranho canto de vitória, que jamais repercutira nos socavões da floresta que fôra o pesadelo de Stanley e Livingstone, de Cameron e Cecil Rhodes:

'Vamos, Maruca, vamos,
vamos pra Jundiaí...' ³²

A integração de elementos díspares num mesmo conjunto — como a referência a exploradores e/ou colonizadores ingleses na África, contemporâneos da 2ª metade do século XIX e a canção folclórica mencionando uma cidade do interior paulista — dentro de uma natureza exótica, congregam-se aqui para a celebração da vitória do herói brasileiro.

* Referência a Alexandre e outros heróis, publicado em 1937.

³² Id. *ibid.* p.33.

Contudo, não se trata de uma visão ufanista, pois o humor e a ironia desmistificam o nacionalismo.

Mas o livro que melhor trabalha o humor e o nonsense, revelando o descompromisso absoluto com o pedagogismo e a utilização, na literatura infantil, de uma linguagem geradora de efeitos estéticos é Aventuras de Zé-Colado (1944), de Hamílcar de Garcia. A personagem tem esse nome porque, certa vez, foi atropelado por um bonde que lhe cortou as pernas e os braços. Um enfermeiro cola-os ao corpo de Zé-Colado, que passa a viver aventuras diversas, na busca do cavalo Borboleta. No início da história, Zé-Colado encontra Borboleta que, por ser muito magro e incapaz de movimentar-se, precisou de duas velas para que o vento o impulsionasse, à semelhança dos barcos. Um dia Zé-Colado vai preso e o dono de um circo transforma Borboleta num artista. O decorrer da história constitui as tentativas de recuperação do cavalo pelo protagonista, auxiliado por Valentin, um urubu que se fizera amigo; após muitos percalços, ambos reencontram Borboleta, sobem às suas costas e, de âncora levantada e velas soltas, saem navegando até perderem-se de vista.

A presença do nonsense assegura, do começo ao fim, o clima fantástico da história. Dentre as muitas ocorrências, destacam-se: o cavalo que navega com velas de lençol; o despertador-bomba, engolido por Zé-Colado, que explode fazendo-o voar pelo telhado de uma prisão; a queda de Zé-Colado em cima de um pára-raio, transformando-o num "rapaz elétrico" que dá choque em quem toca; o artifício de colocar o dedo no fio da usina elétrica para libertar-se da eletricidade indesejada; a perda dos pedaços do corpo e a reconstrução.

ção pela colagem; a redução da personagem a farelo e a nova restauração a que faltou a cabeça, obrigando-o a escrever as idéias porque não podia mais falar, etc.

É ainda o nonsense o responsável pelo afastamento do maniqueísmo. Hamilcar de Garcia constrói, com Zê-Colado, uma personagem que transita entre o mundo humano e o dos objetos e essa peculiaridade incide na concepção da história, impedindo as oposições polarizadas, como se, a partir da criação original da personagem, tudo fosse possível. Logo no início, o narrador adverte: "Era uma vez um rapaz chamado Zê-Colado. Ele não era um boneco. Era gente mesmo". No entanto, algumas linhas abaixo, a personagem aparece quebrada, como um brinquedo; Zê é levado a um médico — e não a uma loja de consertos — mas, no consultório, verifica-se que os pedaços, com o sacolejar da ambulância, já estavam no devido lugar. A anormatividade é instituída "a priori" e, noutra passagem, Zê-Colado arranca o braço direito e não sai sangue "porque em lugar de sangue ele tinha cola e goma-arábica. Porisso é que ele se colava".³³ Zê-Colado parece constituir uma personagem original na literatura infantil, pois participa da fragilidade material dos bonecos e da consistência psíquica do ser humano; nessa medida, aproxima-se mais das figuras do desenho animado que das personagens da literatura.

³³Garcia, H. de. Aventuras de Zê-Colado.

NOTA: Como não há numeração de páginas, nas notas de rodapé, indico apenas autor e obra.

Na diluição do compromisso com a normatividade do mundo real, o nonsense é subsidiado pelo humor, responsáveis ambos pelo afastamento dos clichês que costumam permear os textos convencionais endereçados à (in)formação da criança.

Também o tratamento da linguagem traz as marcas de uma literatura inovadora: a integração da linguagem verbal com a imagem visual amplia as possibilidades de código. Quando privilegia os índices de visualidade, a forma utilizada por Hamílcar Garcia apresenta parentescos com o concretismo dos anos 50, ao qual são familiares a economia da linguagem, o trabalho sobre a palavra em si e sua cuidadosa distribuição espacial.

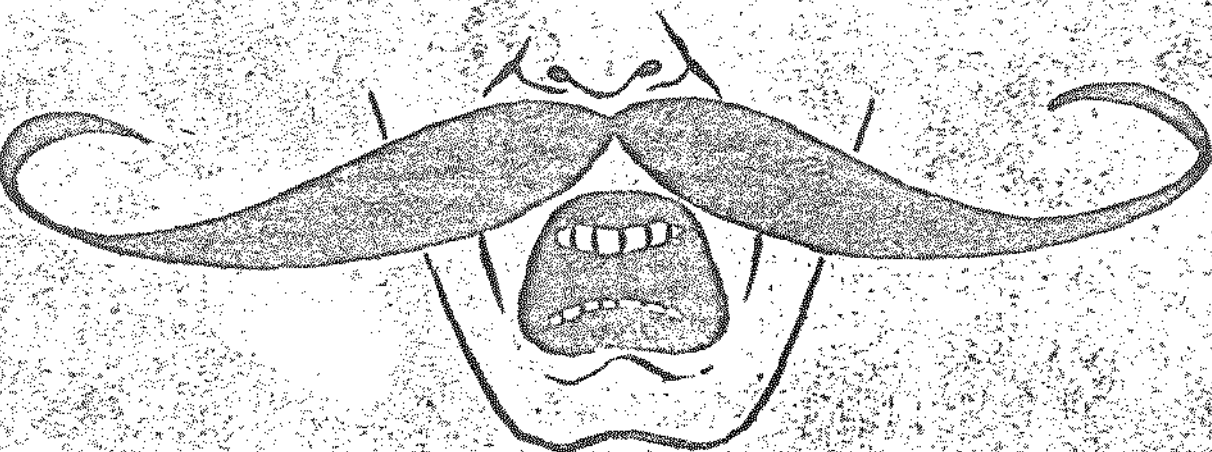
Algumas passagens incorporam a ilustração como complemento do comunicado verbal:

O touro meteu a pata no bolso da jaqueta e tirou um cartão de visita.
O cartão era assim:

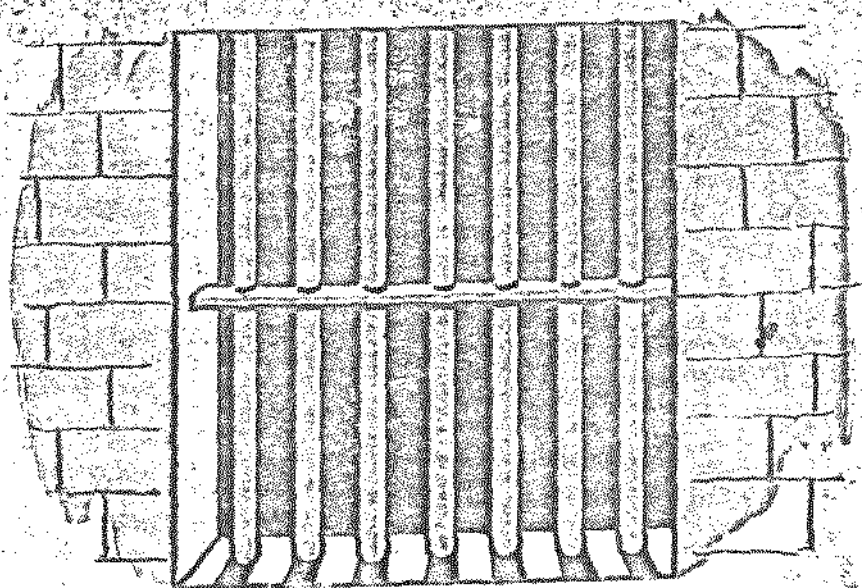


FARELO DE GENTE

— Você agora vai esperar o vento na cadeia! — gritou o chefe dos policiais, que tinha um bigode assim:



Zê-Colado quis fugir mas não pôde. E também não pôde ver mais nada porque em seguida já estava dentro do carro dos policiais. Quando Zê olhou para os lados, só pôde ver isto:



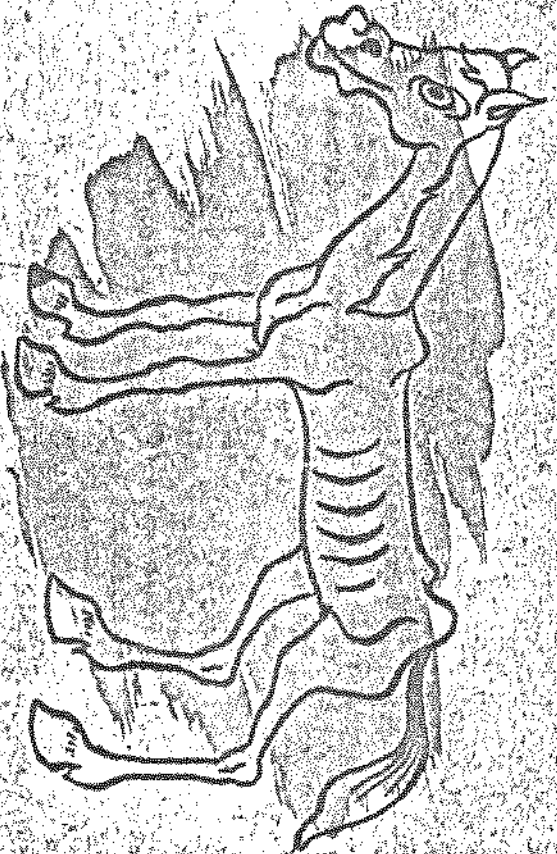
Perto da mesa havia uma cama, e na cama havia dois lençóis bem grandes. Zé-Colado tirou os lençóis e deixou um bilhete assim:

*Doutor:
Precisei dos seus lençóis para fazer
umas velas para o meu cavalo. Não
se assuste: o meu cavalo é cavalo
mas eu acho que é navio. Amanhã tra-
go os lençóis de volta. Não se receie que eu
sou algum ladrão.*

*Adieu.
Zé-Colado*

UM CAVALO COMPLICADO

O cavalo que Zé-Colado achou era um cavalo muito magro. Tão magro que parecia um desenho assim:



Hamílcar García elabora a narrativa com economia de linguagem: predominam os períodos curtos com construções paratáticas e/ou orações absolutas num processo de enca^{de}amento típico da linguagem oral; em consequência, os fatos se sucedem uns aos outros com rapidez, assim como as reconstituições do corpo de Zê-Colado. Desse modo, o ritmo da lin^{gu}agem encontra paralelo no ritmo dos acontecimentos, aproximando o texto literário do desenho animado, na medida em que o 19 se apropria da técnica de seqüências ligeiras do 29.

O tratamento lúdico da linguagem vitaliza-se no nonsense e no humor. Quando Zê-Colado sai em busca de ve^las para fazer o cavalo navegar, o narrador relata:

"Zê-Colado avistou uma luzinha muito longe. Foi até lá e viu uma casa. A janela esta^{va} aberta. Ele entrou pela janela sem fazer barulho. Em cima da mesa havia uma vela acesa. Mas não era essa vela que ele queria. O que ele queria era uma vela de pano para colocar no cavalo e navegar como um barco a vela".³⁴

Num diálogo entre Zê-Colado e Valentim, o 19 con^{ta}:

"--É isso mesmo. Eu tenho coragem de um lado e medo de outro.

--Qual é o lado que você tem coragem?

--perguntou Valentim.

--É do lado das costa-respondeu Zê-Colado.

--Muito bem. Pois então você entra camⁱnhando de costas.

--Está feito".³⁵

³⁴ Id. ibid.

³⁵ Id. ibid.

Assim que Zé sofre o acidente, vem uma ambulância "fazendo tlim-tilim-tilim". Os pedaços dele são colocados ali dentro, e, na volta, ela vai embora "fazendo tilim-tilim e talaque-talaque, porque os braços e as pernas de Zé-Colado iam saltando lá dentro".³⁶

As características apontadas parecem tornar o livro de Hamílcar Garcia um exemplo isolado no quadro geral da literatura infantil dos anos 40. As marcas de modernidade que apresenta encontram expressão não apenas na ruptura com os valores pedagógicos, com a seriedade dos conceitos, com a sisudez do discurso tradicional, mas também na apropriação pelo texto de algumas particularidades de técnicas utilizadas em outros media, como o cinema e os quadrinhos.

Se o número de obras infantis com qualidade artística é irrelevante no conjunto da literatura infantil de 40, elas podem clarear a trajetória que o gênero perfaz, por sinal bem semelhante à dos textos teóricos que o discutem e à posição que ocupam no quadro da crítica literária. Tanto a ficção para crianças como a teoria que nessa época a tematizou — malgrado a popularidade porventura atingida por alguns livros ou idéias — apresentam-se ao leitor dos anos 80 como uma voz que poucas vezes manteve o tom unissonante e harmonioso que ele desejou, mas que revela o rito de passagem da literatura infantil através dos tempos. Como a voz da puberdade.

³⁶Id. *ibid.*

5. A OBRA INFANTIL DE JERÔNIMO MONTEIRO: MÍMESE DO PRÓPRIO GÊNERO

O conjunto dos livros para crianças escritos por Jerônimo Monteiro congrega uma tal diversidade de temas, personagens e procedimentos narrativos que contém, em si mesmo, uma das características mais marcantes do gênero no qual se inclui, ou seja, a indefinição dos seus próprios limites. Com efeito, a literatura infantil é uma modalidade de expressão que, generosamente, se abre em leque integrando possibilidades múltiplas (e, por vezes, contraditórias), tais como o fantástico, o real, o panfletário, o gratuito, o presente, o passado, o simbólico, personagens que são pessoas, animais, coisas ou alegorias, etc.

Mimetizando a heterogeneidade do gênero que pratica, Jerônimo Monteiro apresenta uma obra infantil que inclui o conto de encantamento, a narrativa de aventuras emocionantes, o relato de um sonho, o cotidiano de animais antropomorfizados e o relacionamento mágico de uma criança com bonecos que se humanizam. No corpo dessa obra, encontram-se algumas das marcas que fizeram da literatura infantil um gênero típico, mais próximo dos modos de produção da indústria cultural que dos critérios artísticos que presidem a elaboração da literatura não infantil: a agregação dos mistérios da fantasia com a concretude dos recursos da indústria cultural, a convivência da aventura prazerosa com o engajamento didático-pedagógico, a pretensa harmonia do universo adulto com a também pretensa "naïveté" da criança.

Assim, o exame dos livros infantis de Jerônimo Monteiro parece constituir um caminho promissor para a teorização do gênero, porque pode não só iluminar melhor o quadro da produção mirim de 40, mas reverter numa contribuição para o entendimento da literatura infantil como um todo.

No Reino das Fadas (1930) foi o 19 livro escrito por Jerônimo Monteiro, aos 15 anos. É uma narrativa que recupera a tradição do conto de fadas tradicional: um príncipe, Everardo, deixa a família para correr mundo em busca de aventuras. Encontra um velho que o informa da perseguição, pelos Cavaleiros Negros, a Artemísia, filha de Micis, um feitiçeiro mau. O moço depara com ela na floresta e, juntos, escapam dos perseguidores e penetram no País das Fadas, visitando o Reino Encantado. Aí, um dos dragões, Microfera, valendo-se de poderes mágicos, rapta Artemísia e dispõe-se a torná-la sua esposa. A Fada da Vida intervém e fulmina Microfera, possibilitando a Everardo que reencontre a moça. Voltam ao Reino da Alegria, casam-se e são muito felizes.

A trama desta narrativa constitui-se das mesmas partes que Propp reconhece nos contos maravilhosos e que formam a sua base morfológica: a trajetória de Everardo é marcada pela ação de seres sobrenaturais, que dirigem o sucesso ou fracasso dos empreendimentos, uma vez que as possibilidades do herói, de condição humana, dependem basicamente de uma intervenção mágica. O embate entre as forças antagônicas do Bem e do Mal configura o percurso aventureiro e culmina na solução do conflito: o equilíbrio é restabelecido e as personagens centrais reencontram a felicidade.

A respeito da dualidade entre forças que simbolizam a Vida e a Morte, o Bem e o Mal, Bruno Bettelheim, visualizando o problema do ponto de vista psicológico, defende sua onipresença como mimetização da própria vida, já que ambos, estando presentes em todo ser humano, urgem a luta do indivíduo para resolvê-los. Daí ser não só inevitável, como salutar, no final, a derrota do Mal e a emergência triunfante do Bem, pois, através da identificação da criança com o herói e suas batalhas, ocorre a promoção binária: a vitória da personagem a que o leitor aderiu e, por extensão, a vitória do próprio leitor, que com ela caminhou solidariamente.¹

O maniqueísmo a que o conto de fada tradicional submete a ação encontra paralelo na linguagem utilizada nas descrições de personagens e ambientes, através do emprego freqüente de superlativos, bem como de vocábulos que contam tanto o "Belo e o Bom" como "Feio e Mau".

No primeiro caso, temos o Reino da Alegria governado pelo "boníssimo" Rei Omar; a família era "riquíssima"; o palácio que habitavam caracterizava-se como "o maior", "o mais lindo" e "altíssimo"; a rainha, "moça de grande beleza"; Everardo, "um moço bonito, forte e amigo de aventuras" e "aí viviam todos alegres e em paz".

O País das Fadas, por seu turno, configura-se através de elementos análogos: "belos tronos de ouro", "delicioso perfume", "maravilhosas criaturas vestidas de luar e

¹ Bettelheim, B. A psicanálise dos contos de fadas. p.15.

raios de sol", "lindos cálices de diamante", etc. O Feio/Mau é formalmente representado nas situações que comportam os obstáculos colocados no caminho do herói: "um medonho ato leiro", "trovão espantoso", "violenta chuva", "arvorezinhas amarelas e tristes", "escuridão", "móveis negros", "infernai dragão", etc.

O emprego dos superlativos como recurso estilístico a serviço da idealização e a conotação negativa que marca os elementos de oposição ao herói reforçam não apenas a polarização do Bem e do Mal como revigoram um componente indispensável nos contos de fada: o maravilhoso. Vários procedimentos estruturais agregam-se para assegurá-lo. No que se refere ao espaço físico, a ação passa-se em ambientes nomeados figuramente: Reino da Alegria, País das Padas, País Maravilhoso.

A atemporalidade fortalece o distanciamento do real que, contrariamente ao fantástico, mantém as marcas da História. As personagens também se nutrem da indeterminação: algumas são identificadas por perífrases, como "Cavaleiros Negros", "Fada da Glória", "Fada da Riqueza", "Fada do Senhor" e "Fada da Vida"; outras, pelo nome seguido de apostro genérico como "Omar, o Poderoso", ou ainda simplesmente pelo prenome: Everardo, Artimísia, Mícis. Tais elementos conservam o caráter de fluidez que permite o enfraquecimento do universo real.

O maravilhoso é agenciado também pela presença de objetos e seres mágicos: gênios que voam, flores que emitem sons e perfumes, dragões com corpo e asas de bronze e

pês de ouro, varinhas de condão, etc. O Acaso é outro elemento funcional para a fantasia do texto de Jerônimo Monteiro, providenciando a solução de conflitos que escapam à competência humana ou amenizando o caminho que leva ao equilíbrio: Everardo encontra casualmente um velho que o informa da perseguição a Artemísia; quando sob a ameaça de ser trago do por um atoleiro, o herói é salvo pela queda de uma árvore a cujos galhos se agarra; diante de uma encruzilhada, escolhe o caminho certo que o levaria ao encontro da princesa.

O final do conto recupera a tradição da vitória do Bem sobre o Mal:

"E Microfera, no mesmo instante, como tocado pelo raio, tombou.

Assim a maldade foi vencida.

A Fada da Vida conduziu Artemísia e Everardo para o Reino da Alegria, onde se casaram e foram muito felizes".²

Contudo, a unidade fantástica da narrativa, construída nos moldes tradicionais dos relatos desse gênero, é comprometida pela introdução de elementos nomeadores peculiares ao moderno mundo industrializado: temos, por exemplo, elevadores e palácio de vidro, bem como terraço de borraça... O dragão malvado é designado pelo nome de Microfera, uma forma composta de prefixo grego, largamente utilizado pelo léxico científico e tecnológico. Tais ocorrências, apresentando-se somente a partir da metade final da narrativa, produzem uma discrepância entre a legitimação de um gênero

² Monteiro, J. No Reino das Fadas. p.48

que é tradicional e a progressão — tímida, porque não marca da por elementos estruturais, mas por meros expedientes voca**u**lares — no sentido da captação da modernidade. Ou seja, a modernidade sustenta-se apenas no nível léxico, não chegando a interferir no estrutural; a meio caminho do processo, não só fracassa em marcar uma inovação no gênero, como ainda compromete a unidade.

A quebra da tradição ocorre também no plano da narrativa. Os contos de fada europeus, originariamente ágr**a**fos mantinham sua força de execução na linguagem de narrado**u**res que se conservavam anônimos no decorrer da História. Con**u**tados por várias vozes em épocas que se sucediam, foram posteriormente cristalizados em textos escritos que fixaram a**u**queles narradores sem rosto e sem nome. O texto de Jerônimo Monteiro, embora preserve quase que integralmente esse tra**u**ço, apresenta uma passagem que fragmenta a unidade global:

"Esses quartos eram tão ricos que nem po**u**dem ser descritos. Se tentássemos descrevê**u**-los faríamos uma tal embrulhada que ninguém nos compreenderia, tantas, tão lindas e tão fo**u**ra do nosso alcance eram as coisas que pos**u**-suíam".³

A simplicidade formal dos contos de fada parece rejeitar a metalinguagem e resguardar a competência e a objetividade do narrador a fim de garantir a imersão do narrado no maravilhoso. O trecho citado faz com que a presença do narrador real irrompa bruscamente na fantasia em que a narrativa se sustenta, debilitando seu caráter mágico.

³Id. *ibid.* p.26.

De modo geral, quando a literatura infantil abrasilhou o conto de fadas europeu, ela o maquilou com a ideologia escolar e nacionalista, adequando-o, simultaneamente, às normas que nosso mercado editorial impunha à produção para crianças.* Jerônimo Monteiro contradiz esse procedimento ao abdicar da tradicional missão pedagógica e patriótica e internalizar no texto certos elementos de modernidade.

Mas nem sempre Jerônimo Monteiro abdicou daquela ideologia; nos livros que comentarei a seguir (e que formam uma série de cinco), o Autor mostrará sua face missionária. Trata-se de um conjunto de histórias de aventuras, motivadas pela busca de um tesouro escondido: O homem da perna só, O tesouro do Perneta, A Ilha do Mistério, Os nazis na Ilha do Mistério e O palácio subterrâneo das Antilhas, todos publicados em 1943.

O 19 livro da série, O homem da perna só, relata o encontro de dois meninos, Eurico e Zê-Cabelo-de-Índio, com um antigo marinheiro solitário, de aparência intimidadora, que perdera uma perna em combates no mar. O homem conduz as crianças a uma ilha, perto de São Vicente, e obrigava-as a trabalharem para ele. Os garotos escapam no próprio barco do Perneta e, arrostando os perigos do mar, chegam sãos e salvos à casa dos pais. A polícia captura o raptor e este revela estar de posse do mapa de um tesouro escondido numa ilha. O pai de Eurico, Tancredo, decide partir com os

*Cf. cap. 4 deste trabalho.

meninos e uma expedição em busca do tesouro, a despeito da reprovação da esposa, Dona Marocas.

O tesouro do Perneta inicia-se com os planos e a preparação da viagem à ilha do tesouro, pois o Sr. Tancredo tem em suas mãos o mapa do Perneta. Contudo, um estratagemma do Homem-da-perna-só frustra o sucesso do empreendimento: na noite anterior à partida, o Perneta acorda os meninos pedindo-lhes que tragam o mapa para ser corrigido, pois um erro existente nele prejudicaria o Sr. Tancredo. As crianças deixam-se enganar e saem do quarto. São levadas à força para o iate já equipado para a viagem, que parte com tripulação própria, à revelia do Sr. Tancredo, que ignorava os fatos. Em alto mar, ocorre um motim e alguns homens da confiança do Perneta revoltam-se contra seu despotismo e, prendendo-o no porão, dirigem o iate para o porto de Santos, comandados pelo Homem-da-Cicatriz. Os meninos chegam sãos e salvos, são recebidos efusivamente pelos pais e pelo povo como heróis e, no final, o Sr. Tancredo reitera sua intenção de tentar novamente a busca do tesouro. Apesar dos protestos novamente emitidos por Dona Marocas, o marido obstinado combina com o Sr. Nascimento uma próxima partida e, desta vez, decide levar dona Marocas. Mas este já é o assunto do livro seguinte...

A Ilha do Mistério relata as aventuras dos exploradores, rumo a uma ilha das Antilhas, na qual se supunha estar o tesouro. Novamente, porém, a viagem não se faz sem percalços: Eurico e Ze-Cabelo-de-Índio, certo dia, alojam-se num dos barquinhos salva-vidas do iate e cobrem-se com uma lona a fim de se protegerem do sol. Tobias, um louco que fa

zia parte da tripulação, resolve fugir utilizando-se da embarcação em que se haviam escondido os meninos. Desse modo, os três vêem-se em pleno Atlântico, e Tobias, furioso por descobrir que escolhera justamente o barco em que estavam os garotos, tenta forçá-los a voltar para o iate a nado. Após um acesso de loucura, Tobias empurra ambos para fora do barco mas também se desequilibra, cai n'água e a embarcação vira. O louco afoga-se e os meninos, que haviam conseguido agarrar-se ao barco e estavam perdidos no oceano, são posteriormente encontrados pelos homens do iate e recebidos outra vez como pequenos heróis.

O episódio não faz com se desista da busca do tesouro; a viagem continua e, na chegada à ilha, a tripulação é surpreendida com sinais de sapatos ferrados, indicando a presença inusitada de estranhos. O Sr. Tancredo e os meninos deixam a tenda que haviam improvisado, na tentativa de investigar o mistério. Quando retornam, sem solução alguma, vêem que o acampamento fora assaltado, o cozinheiro, morto e o iate roubado com toda a tripulação, inclusive Dona Marocas. Partem para um combate ao que julgam ser uma base de submarinos corsários, e a narrativa destas peripécias é o assunto do quarto livro da série, Os nazis na ilha do mistério.

O enredo desse livro explora a descoberta de uma Base Aérea Nazista nas Antilhas que, no entender do Sr. Tancredo, ameaça a integridade física e política da América. Caberá, então, aos heróis brasileiros a defesa do continente, e o empreendimento terá pleno sucesso, quando Eurico e Zéca, desobedecendo mais uma vez a advertência dos adultos, invadem a Base Aérea e, usando as bombas para avião e a dina

mite do próprio inimigo, explodem o reduto nazista. Afastado o perigo, a tripulação empreende, finalmente, a caminhada pela ilha à cata do tesouro.

O quinto e último livro da série, O palácio subterrâneo das Antilhas, narra a exploração da ilha e a descoberta de uma caverna que oculta um palácio repleto de tesouros arqueológicos. Mas esse ainda não é o tesouro da ilha: o pivô de tantas aventuras será encontrado seguindo-se a orientação do mapa do Homem-da-perna-sô. É o que fazem os exploradores, dando, finalmente, com uma arca que, desenterada, revela uma quantidade enorme de jóias, pedras e pérolas, misturadas a antigas moedas de ouro e prata, bem como a valiosos lingotes de prata fundida. Desnorteados pela proximidade da riqueza e, sobretudo, pesarosos por estarem se apoderando de um tesouro maldito que não lhes pertencia e que, portanto, no entender de Dona Marocas, usurparia a felicidade de que até então desfrutavam, os homens decidem desfazer-se dele, doando-o, quase que integralmente, a todas as instituições de caridade do Brasil. No final, o Sr. Tancredo afirma aos meninos que é preciso coragem para a tomada de decisões no momento certo, mesmo quando elas parecem reverter em prejuízo...

O relato é feito pelo narrador em 3ª pessoa, não envolvido explicitamente na história. Em A Ilha do Mistério, contudo, o narrador formaliza sua interferência no texto através da comparação entre o tempo real, exterior à narrativa, e o tempo fictício, inerente à fabulação:

"Em geral, seis meses custam muito para passar. Mas, aqui para nós, entre o capítulo anterior e este, já decorreram os 180 dias. Durante esse tempo, Eurico e Zeca conversavam muitas centenas de vezes".⁴

A interferência insinua a interlocução com o leitor, que é levado a reconhecer a condição de inverdade dos fatos. O salto temporal realizado pelo narrador parecer ter, no texto, uma função definida: acelerar o fluxo dos acontecimentos de modo a não sacrificar os leitores sequiosos de ação ao imobilismo dos diálogos possíveis entre Eurico e Zeca.

A configuração das personagens em tipos, a hegemonia da voz adulta e a tomada de decisões sempre reservada às figuras masculinas são alguns dos clichês mantidos pela literatura infantil e que Jerônimo Monteiro legitima na série em questão.

Tais procedimentos parecem peculiares ao gênero de narrativas populares, destinadas ao leitor médio, cujos caminhos no palmilhar da leitura devem ser aplainados pela própria estrutura do texto de modo que obstáculos virtuais não comprometam o processo de entendimento e fruição. Enquanto se converte numa produção facilmente digerível, a literatura infantil estreita laços de parentesco com as manifestações da cultura de massa.

⁴Monteiro, J. A Ilha do Mistério. p.11.

Mas a referência à hegemonia da voz adulta merece algumas considerações. Embora as personagens adultas espelhem um código de conduta que preexiste à obra (uma vez que reproduzem a norma social), as personagens infantis (Eurico e Zê-Cabelo-de-Índio) mimetizam, contrariamente, a rebelião ao código prefixado, na medida em que estabelecem o confronto com a ordem instaurada. Isso garante às crianças uma liberdade de ação apenas aparente, pois sua autonomia se pulveriza sempre que se encontram no grupo maior (que inclui os adultos) em situações de tomada de grandes decisões.

Permitir que protagonistas mirins inventem seu mundo e revolucionem o dos adultos à revelia destes — ainda que, ao fim e ao cabo prevaleça a submissão infantil — é uma atitude complacente que parece caracterizar a literatura para crianças da década de 40. Afinal, é por esse tempo que os ares da Escola Nova adensam a reflexão sobre a infância e que os segmentos da cultura que a focalizam recebem sopros mais fortes de modernização.

A hipótese de uma pretensa autonomia infantil é encorpada pelos vínculos que essas histórias de Jerônimo Monteiro mantêm com as instituições escolar e familiar. O prestígio delas é reiterado no texto, ou pelo diálogo das personagens ou pelo discurso do narrador e pela estrutura da narrativa. Tome-se como exemplo as caracterizações diversas de Eurico e Zê: o primeiro, através do aproveitamento de noções aprendidas na escola, não só consegue se safar de alguns perigos, como informar o companheiro nas ocasiões em que este demonstra ignorância. Dissertando sobre uma anêmo na encontrada no mar, Eurico é didático:

"— É assim, Zeca... Isso é uma das formas primitivas da vida. Veja que ainda não tem pernas... precisa ficar presa no rochedo... E só apanha o que lhe passar por perto das pétalas. Essas pétalas, tão bonitas, são como tentáculos de um polvo. Se um animalzinho passar ao alcance delas, apanham-no, voltam-se para o corpo e colocam-no no meio, fechando-se em seguida tãda a flor. E o animalzinho desaparece em pouco tempo..."⁵

É ainda Eurico quem decide a direção a ser tomada a fim de reecontrarem o caminho de volta para casa, quando perdidos no oceano:

"— Em que direção iremos agora?

— Isso é canja, Zeca. Na direção do poente. O sol nasce no mar e se põe na terra. Por isso, é só remar para o poente. Veja a nossa sombra... remaremos em direção do lugar para onde ela se estende. Muito fácil".⁶

O discurso do narrador não solapa, em nenhum momento, a integridade da família; a conjuntura da narrativa, por seu turno, também legitima a idéia, fazendo convergir para o texto elementos diversos: o predomínio do padrão lingüístico culto ensinado nas escolas, a utilidade do conhecimento, a postura cívica, a gama de manifestações do amor entre pais e filhos, etc.

São esses elementos que fazem ressoar a voz do adulto; parece que uma das bases da especificidade da literatura

⁵Monteiro, J. O homem da perna só. p.43.

⁶Op. cit. p.54.

tura repousa na sua condição de produção fungível, como a própria infância a que se destina; assim, é a noção de transitoriedade do leitor que induz ao pragmatismo e imediatismo.

Possivelmente, derivem daí a modernidade que se constitui como que num motor interno da literatura para crianças. Curiosamente, esse mesmo traço de modernidade reverte, em muitos casos, num produto tradicional e reacionário, enraizado nas categorias da ideologia oficial. Em outras palavras, a modernidade da série de Jerônimo Monteiro não é conjuntural, porque, ao invés de um desenvolvimento temático renovador, apresenta apenas a inserção de traços modernos num esqueleto que é arcaico. Tais traços podem ser apreendidos com maior clareza através da contextualização de época.

Por volta dos anos 40, as regiões orientais parecem ter chamado a atenção do mundo ocidental em virtude de guerras de conquista entre as nações ou alianças com países desenvolvidos. Na década de 30, a China envolveu-se tanto em lutas internas entre nacionalistas e comunistas, quanto em guerra com o Japão que, por sua vez, despontara como uma das potências mundiais no início do século; durante a 2ª Guerra Mundial, Bornéu constituiu-se em importante base naval japonesa; na década de 20, o domínio colonial europeu estabeleceu-se solidamente na África. O Brasil, geograficamente distante dessas nações, toma conhecimento dos fatos políticos que as envolvem através do rádio, jornal e cinema. Ao mesmo tempo, esses meios que comunicam a notícia, difundem a noção de exotismo, que se torna peculiar às regiões dotadas de culturas divergentes da nossa, ou precariamente explora-

das. O cinema e as revistas em quadrinhos colaboram intensamente na divulgação dessa idéia, que penetra na série de Jerônimo Monteiro. Na conversa dos meninos com o Homem-da-Perna-Só, transparece a noção de que tais lugares tornaram-se palcos míticos de aventuras:

"— Ora... — disse Eurico — conte a história... Como foi que o senhor perdeu a vista?

— Conte, sim... — auxiliou Zêca-Cabelo-de-Índio — Deve ser bonito! O senhor esteve na China?

— E esteve também na África? — perguntou Eurico.

— Estive na China, na África, na Oceania... Passei três meses em Bornéu".⁷

Mais tarde, especulando sobre as aventuras do ex-marinheiro, os meninos fazem suposições:

"... Será que ele esteve mesmo na África?

— Esteve sim Zêca... A gente vê pela cara dele... Como será que ele perdeu a vista?

— Não sei Eurico... Mas será que ele viveu com os selvagens da África?

— Decerto viveu... E em Bornéu, hein? Lá é que existem aqueles macacos grandes... Os orangotangos... Dizem que eles são ferozes! Vai ver que ele viu esses macacos..."⁸

⁷Op. cit. p.13.

⁸Id. ibid. p.14-5.

É interessante observar que outro livro de 40, As caçadas de Tio Vicente, de Mário Donato, apresenta aventuras em ambientes considerados exóticos, como a África, a Índia, a Lapônia e Bornéu; também Rosinha Chinesa, de Mary Buarque, seguindo a tradição de Pearl Buck*, tenta situar sua história na China.**

Mas, se Jerônimo Monteiro aproveitou a contribuição dos meios de comunicação de massa para o texto, não lhe escapou a veia sensacionalista do noticiário dos jornais. No trecho abaixo, que relata a passagem dos meninos pela delegacia, após a fuga triunfante do esconderijo do Homem-da-Perna-Sô, o narrador usa o recurso estilístico de abandonar momentaneamente a visão "de fora" a respeito dos acontecimentos, passando a uma ótica interior que desnuda o objetivo da imprensa:

"Na delegacia foram admitidos apenas os parentes dos dois meninos e as duas crianças. Ah, e também repórteres de jornais, que estavam ansiosos para mandar a notícia completa às suas fôlhas. Quando o delegado botou o embrulho em cima de uma mesa, um fotógrafo pediu aos meninos que ficassem perto e bateu uma chapa, que serviria para emocionar o público no dia seguinte".⁹

* Pearl Buck foi uma romancista norte-americana que, em 1938, recebeu o Prêmio Nobel de Literatura. Tornou-se uma das escritoras mais populares da época, com livros que pretendiam mostrar a necessidade de relações melhores entre a Ásia e o Ocidente. No Brasil foi traduzida pela Globo e pela José Olympio, alcançando alto índice de vendagem.

** Cf. Capítulo 4 deste trabalho.

⁹ Id. ibid. p.59

A ironia que se pode depreender aí sugere que Jerônimo Monteiro desmistifica a "fidelidade informativa" da imprensa, detectando nela a concepção de um efeito prévio a ser oferecido ao público da cultura de massa. Num outro trecho de O tesouro do Perneta, pode-se encontrar um elemento análogo:

"Quando pais e filhos se encontraram, foi um espetáculo comovente. Principalmente quando dona Marócas abraçou o filho que estivera a ponto de perder. Ambos choravam, um nos braços do outro. E foram essas as mais belas fotografias que os jornais publicaram no dia seguinte".¹⁰

Contemporânea do incremento da cultura de massa, obtido pela agressividade crescente da indústria cultural, que se manifestava através de meios novos ou aperfeiçoados, a série de Jerônimo Monteiro internaliza a participação ativa da imprensa e do cinema na vida do homem urbano de 40. Ombreando-se com a literatura no instigamento da imaginação ou com a imprensa na divulgação da notícia, o cinema é, simultaneamente, lazer e informação. Conversando com Eurico e Zeca, que atribuíam ao Homem-da-Pena-Só uma história misteriosa ainda não contada, o ex-marinheiro observa com uma gargalhada:

"— Já sei... Isso tudo é o meu olho de vidro... a minha barba... Que imaginação vocês teem meninos! Mas percebo... Isso é porque vocês vão muito ao cinema... E ficam com a cabeça cheia de coisas... Está bem... está bem... Não vou ficar zangado com vocês...".¹¹

¹⁰ Monteiro, J. O tesouro do pernetta. p.60

¹¹ Monteiro, J. O homem da perna só. p.12

Em Os nazis na Ilha do Mistério, a expedição reconhece um bombardeiro pela reprodução divulgada em fotografia e pelo noticiário cinematográfico:

"Enquanto corriam, o ronco aumentava. Chegando ao cimo, viram um enorme avião que vinha do lado do mar. Podiam reconhecer facilmente um bombardeiro, pelas dezenas de fotografias que já haviam visto, e pelos jornais cinematográficos que todos os cinemas exibiam em quantidade".¹²

No 49 livro da série, Os nazis na Ilha do Mistério, Jerônimo Monteiro agudiza a captação da realidade imediata, aparentando-o a outras formas de comunicação de massa: a 2ª Guerra Mundial emigra para o texto, carreando uma forte conotação ideológica, caracterizada pelo anti-germanismo e pela noção de defesa do território americano. É interessante observar que o final do livro anterior, A Ilha do Mistério, coloca a situação de perigo representada pela descoberta de indícios de possíveis invasores nas Antilhas; no 49 livro, as personagens admitem a atuação de nazistas, pela marca de sapatos ferrados no chão da ilha. Embora o elemento concreto que confirma a suspeita se evidencie somente na página 30 (correspondente à metade do livro) através do voo de um avião bombardeiro com a cruz suástica nas asas, as personagens adotam imediatamente uma postura anti-nazista. O fato sugere a ocorrência, na época, de uma intensa campanha contra a política de Hitler no Brasil, veiculada pelos meios de comunicação de massa. Ademais, a obra é publicada em 1943; no ano anterior, vários setores populares da sociedade

¹² Monteiro, J. Os nazis na Ilha do Mistério. p.30

brasileira, com a participação de entidades estudantis e sindicais, passaram a manifestar-se contra a simpatia que Vargas demonstrava pelo social-fascismo, exigindo a decretação do "estado de guerra" entre o Brasil e os países do Eixo. Pressionado, basicamente, pela indignação que tomou conta do país com o episódio do afundamento de navios mercantes brasileiros por submarinos alemães, Getúlio Vargas decreta, em agosto de 1942, o "estado de guerra" com a Alemanha e a Itália.¹³

Estabelecida oficialmente uma política externa de oposição ao totalitarismo, a sociedade brasileira, embora vivendo internamente as contradições de um regime autoritário, desenvolve um sentimento anti-germanista generalizado*, a que se associa a idéia de defesa do território americano. No início de 1943, é fundada no Brasil a Sociedade Amigos da América, entidade de caráter nacional que visava minar as teorias fascistas — dentre elas o integralismo autóctone — e combater o regime autoritário.

O contexto político-social brasileiro, conturbado a nível nacional por contradições internas e a nível internacional por questões econômicas e políticas agravadas pela 2ª Guerra, repercute em Os nazis na Ilha do Mistério com ênfase na ideologia trazida de fora, reduzindo a questão à luta contra o nazismo e à defesa da soberania do continente americano. Possivelmente a redução do problema no texto de

* Essa idéia é desenvolvida no capítulo 6 deste trabalho.

¹³ Faria, A.A. & Barros, E.L. de. Getúlio Vargas e sua época. p.58.

Jerônimo Monteiro se deva à repressão interna institucionalizada no Governo Vargas, bem como à força das manifestações da cultura de massa, provenientes em sua maioria dos EUA, arregimentando argumentos na difusão da ideologia anti-nazista. É notável que, em 1941, o Capitão América, criação em quadrinhos de Joe Simon, faça seu "debut" no cenário da leitura ligeira, "líquidando o espião nazi que mata o seu benfeitor no próprio momento da experiência".¹⁴ Aliciados pelos órgãos oficiais, os heróis dos quadrinhos engrossaram as fileiras na batalha dos Aliados: em 1937, o Presidente Roosevelt apelou para que "todos os heróis dos quadrinhos envidassem seus esforços na luta contra a tirania do Eixo".¹⁵ Em 1940, Gardner Foz cria, sugestivamente, Justice Society of America.

Como o Brasil se constituía num mercado receptivo à introdução do cinema e das revistas em quadrinhos americanas, nossa cultura de massa assimilou essa produção vinda do EUA, que acabou por incidir nos diferentes setores da vida do país. Jerônimo Monteiro transitando por vários media, internaliza na produção infantil as manifestações daquela cultura; dessa maneira, a articulação que os textos desta série mantêm com a indústria cultural, revela a permeabilidade da literatura infantil aos processos ostensivos de que aquela se utiliza para a produção e consumo de seus produtos.

Em Os nazis na ilha do mistério, alguns trechos assumem, a seu modo, o traço panfletário que caracterizou um segmento da literatura não infantil de 40:

¹⁴ Soares, J. "Os dilemas do Fantasma e do Capitão América". In: Shazam! p.100.

¹⁵ Moya, A. de. "Era uma vez um menino amarelo". In: Shazam! p.66.

"O Sr. Tancredo refletia sobre os golpes da sorte e a transformação completa do destino. Tinham vindo àquela ilha para conquistar um tesouro que seria uma base de sossego, abundância e felicidade para suas famílias — e tinham encontrado, em vez disso, a infelicidade, o crime e o assalto. Em todo caso — pensou ele — isto talvez nos permita prestar um inestimável serviço às Américas, que estão ameaçadas pelas forças do mal a serviço das nações rapinantes da Europa".¹⁶

Personagens e narrador iriam-se na tarefa de proteger o continente, odiando os nazistas. Os meninos, após fazerem explodir a Base Nazista estabelecida nas Antilhas, levam Dona Marocas à seguinte observação:

"Dona Marocas botou as mãos na cabeça, quando soube o que eles tinham andado fazendo, mas acabou concordando, porque sentia também que esses nazistas que tinham uma base tão próxima da América eram um perigo tremendo para todos os lares, até então, livres e felizes do novo mundo".¹⁷

E, mais adiante:

"A tarde vinha caindo. Dona Marocas fez fogo sem receio para preparar uma boa refeição. Seus ouvidos estavam zunindo ainda com as tremendas explosões, mas ela sentia a alma aliviada. Dalí, certamente, não partiriam mais os mensageiros da morte para destruir vidas e propriedades da livre América!".¹⁸

¹⁶Monteiro, J. Os nazis na Ilha do Mistério. p.12.

¹⁷Id. ibid. p.41

¹⁸Id. ibid. p.43

Mesclando o dogmatismo político em vigor — que imprime à obra um caráter pretensamente elevado — com o tributo aos recursos da cultura de massa — que agiliza a circulação do livro — a série reforça o compromisso da literatura infantil com o poder vigente e garante para si própria o selo da modernidade.

É nos trechos de fala solene que a retórica do texto empresta ostensivamente da cultura de massa as técnicas que asseguram o envolvimento emocional do leitor; na passagem abaixo, o discurso do Sr. Tancredo (e do narrador) encarna-se dos clichês que barateiam a literatura para o grande público:

"Mas, apesar disso, os aviões desapareceram no horizonte, justamente quando o sol começava a surgir.

O sr. Tancredo olhou para o grande disco de fogo que ia emergindo das águas e disse, comovido:

— Ainda uma vez o Sol se levanta sobre a terra livre da América! E nós juramos, perante a luz que Deus manda para alumiar a sua criação, que todos nós lutaremos com as forças que tivermos para salvaguardar a religião cristã, a liberdade, o direito e a justiça, contra essa civilização de sangue, crime e opressão que alguns loucos pretendem impôr ao mundo".¹⁹

A linguagem do narrador matiza-se de redundâncias, especialmente quando se refere aos alemães, incorporando metáforas e uma adjetivação conotadoras da ideologia que

¹⁹ Id. *ibid.* p.52.

pretende imputar ao leitor: "mensageiros da morte", "sinistra marca nazista", soldados da morte", "criminosa cartilha nazista", "mensagens de traição e de morte", etc.

O sr. Tancredo, num dado momento, sugere que o tesouro, se encontrado, deve ter a metade doada à Legião Brasileira de Assistência:

"Se encontrarmos o tesouro, metade dele será entregue à Legião Brasileira de Assistência, para que venha a servir para minorar os sofrimentos daqueles que se batem ou se baterão pela liberdade e pelo Direito. Estão de acordo, companheiros?"²⁰

Novamente aqui Jerônimo Monteiro se apossa de um fato social da época imediata: a Legião Brasileira de Assistência foi fundada em 1942, pela esposa de Getúlio Vargas, Darci Vargas, com a finalidade de prestar assistência social aos necessitados e sobretudo às famílias dos soldados convocados para servir durante a 2ª Guerra.

Peculiar à cultura de massa, a redundância parece constituir um dos traços na obra de Jerônimo Monteiro, aproximando-a dos modos de produção da indústria cultural.

Na série que examino, alguns tópicos são retomados em outros textos, especialmente os juvenis: a busca de tesouros, a idéia de que o ouro não compensa, o interesse por civilizações antigas e arqueologia, a defesa da natureza, a tematização da guerra, a presença de cavernas.

²⁰ Id. ibid. p.60.

No último livro, O palácio subterrâneo das Antilhas, a ação ocorre quase que inteiramente numa caverna que o sr. Tancredo supõe datar da época pré-colombiana. Contudo, a exploração do palácio subterrâneo, que aglutina vários eventos da história, mantém-se na série como um segmento lateral, uma espécie de apêndice destituído de uma função que lhe permita interferir no sucesso ou fracasso do empreendimento central que é a busca do tesouro; a marginalidade do episódio perde seu caráter anódino quando se considera o conjunto da obra de Jerônimo Monteiro, pois o tema da procura de civilizações perdidas e o encontro de cavernas pré-históricas revela-se recorrente em alguns livros.

Retomando a idéia segundo a qual as histórias infantis de Jerônimo Monteiro constituem uma espécie de síntese da literatura para crianças, passo a examinar uma narrativa totalmente diversa das anteriores: Viagem ao país do sonho, de 1949.

Lalalo, garotinho de quatro anos, após brincar com um trenzinho de massa adormece, quando a mãe lhe mostra um novo livro — com cogumelos e borboletas coloridas — trazido pelo pai. O sonho da criança constrói a história: integrando um grupo de amiguinhos, Lalalo vive com eles aventuras maravilhosas, dentre as quais um passeio de trem até um circo, animado por insetos gigantes e um mágico que, com suas mágicas loucas, cria um lago que inunda o circo, fazendo com que as crianças fujam num barquinho. Deslizando sem parar, a embarcação leva-os a uma floresta alagada e quando Lalalo cai do barco, grita e acorda. A mãe debruça-se sobre ele, apreensiva, e o menino pergunta pelo barco, pelo trem,

pelas crianças e pela água. A mãe responde-lhe naturalmente, pensando tratar-se dos brinquedos e dos amigos do filho. Traz-lhe um copo d'água e o menino adormece novamente, sorrindo. A mãe beija-o, apaga a luz e guarda o livro de cogumelos e borboletas na estante.

O expediente do sonho que provoca na criança o desdobramento de um mundo fantástico regido por insetos e animais, já fora utilizado, na literatura infantil brasileira, em 1921 por Monteiro Lobato, com Narizinho Arrebitado.* Jerônimo Monteiro lança mão do mesmo recurso, revelando um traço que parece peculiar aos autores de 40 (e mesmo de 50): a produção de histórias inspiradas na obra daquele escritor.**

O papel do livro na vida da criança é um tema abordado na literatura infantil de várias épocas.*** Jerônimo Monteiro recorre ao livro como elemento desencadeador da fantasia, que tomará corpo no sonho. Como é a mãe que lê a história para a criança, que, por sua vez, faz a leitura das gravuras, o destinatário do texto identifica-se com a personagem, numa indicação da faixa etária e da condição de não

* A técnica possivelmente popularizou-se com a obra de Lewis Carroll, Alice no País das Maravilhas, de 1863.

** Cf. capítulo 4 deste trabalho.

*** Podem ilustrar a afirmação autores como Monteiro Lobato, que em 1930 publica Peter Pan; Érico Veríssimo, com As Aventuras do avião, de 1936; outros mais recentes, como Lygia Bojunga Nunes, com A bolsa amarela, de 1979; João Carlos Marinho com O livro da Berenice, de 1984. Mas talvez a tematização mais abrangente do ato de leitura como desencadeador de experiências fantásticas na criança tenha sido empreendida pelo autor alemão Michel Ende que, em 1979, publica A História sem fim, com edição brasileira de 1985.

alfabetizado. O tratamento dado ao tema por Jerônimo Monteiro particulariza-se por envolver o binômio livro/sonho.

Viagem ao País do Sonho incorpora alguns elementos capazes de diluir a tendência pragmática que caracteriza muitos textos para crianças. A presença do nonsense veiculado pelo sonho instaura um mundo ilógico familiar ao universo infantil. A personagem adulta, protagonizada pela mãe, não corrompe a representação mágica que a criança faz da realidade. O diálogo abaixo é sugestivo:

— As borboletas não comem os cogumelos, mamãe?

— Não. Borboletas não comem cogumelos...

— Por quê?

— Elas não podem. Não têm dentes.

— E elas comem as flores?

— Não. Elas só chupam o mel das flores, com aquela trombinha que você está vendo ali...

— Já sei. E quem é que come os cogumelos?

— A gente come alguns. Mas não todos. Há cogumelos venenosos.

— Quais são os venenosos?

— Muitos. Esses bonitos, coloridos, muitas vezes são venenosos. Os que se comem são claros, cor de cinza.

— Por que é que os bonitos são venenosos? Por que que puseram tinta neles?

— Acho que sim...".²¹

²¹Monteiro, J. Viagem ao País do Sonho. p.4.

O diálogo entre as crianças também reproduz a particularidade do seu mundo, cujas relações são percebidas de modo ainda tênue, incompleto, porque carecem do acúmulo de experiências cognitivas vivenciadas pelos adultos.

A intensificação do ludismo nos textos para crianças não alfabetizadas sugere que a condição de escolaridade do leitor mirim é um dos componentes decisivos na formulação do texto infantil. Quando a criança já convive com a escola, a literatura que se lhe destina empresta dessa instituição o estatuto didático-pedagógico, enfraquecendo sua função primeira que é a de despertar o prazer.

Também em 1949 Jerônimo Monteiro publica Traição e castigo do Gato Espichado, onde os protagonistas são animais.

É a história de um casal de ratos, o Sr. Rato Malhado e Dona Rata Gris que, com seus oito filhos, resolvem hospedar-se na casa de Dom Bonifácio, um gato bonachão, amigo dos ratos que, na ausência dos donos, faz o convite à família de roedores. Recebidos gentilmente pelo felino, acomodam-se na casa, tendo a sua disposição um providencial estoque de alimentos. Mas o Gato Espichado, animal famoso nos arredores pelo apetite voraz, visita o compadre Bonifácio e dispõe-se também a passar a noite na casa. Os ratos ficam apavorados, mas o anfitrião assegura-lhes ser o compadre um gato amigo. À noite, quando todos dormem, Espichado, fiel à raça, mata um dos ratinhos. Os pais acordam com o alvoroço, debandam para sua toca com a família, sob as desculpas de Dom Bonifácio. No dia seguinte, o Rato Malhado encontra o cadáver de Espichado, que morrera de indigestão.

A atração que as histórias de animais exercem nas crianças parece estar ligada à afinidade de condição existencial, pois crianças e animais habitam mundos hierarquicamente inferiores ao do adulto, do qual emanam as normas que regem aqueles.

Embora a história de Jerônimo Monteiro seja representada por animais, estes configuram estereótipos de seres humanos: o Rato Malhado desempenha funções patriarcais na família; gato e rato reclamam das dificuldades da vida moderna; o Rato Malhado exige bom comportamento dos filhos na casa do anfitrião; a mãe zela pelos hábitos de higiene dos filhos; o Gato Espichado comete a traição e é castigado drasticamente com a morte.

Contudo, Jerônimo Monteiro rompe com a traição das histórias infantis que, através de animais, pretendem moralizar as crianças, quando Dom Bonifácio atribui a si próprio e à Rata Gris a culpa pela tragédia de perderem os filhos:

"— Não se entristeça por isso. A culpa não é sua. É nossa, que não sabemos fazer nossos filhos ficarem ao nosso lado".²²

Se muitas das histórias de animais escritas para crianças mantêm o traço de moralidade que presidiu as origens das fábulas, de modo que a conduta dos bichos metáforiza a dos homens, torna-se funcional a estereotipia das personagens. No texto em questão, novamente Jerônimo Monteiro

²² Monteiro, J. Traição e castigo do Gato Espichado. p.19

rompe com a tradição quando utiliza o clichê não para preservar noções cristalizadas — como, por exemplo, a reiteração da incompatibilidade secular entre gatos e ratos — mas para acentuar a força com que as expressões estereotipadas irrompem na fala cotidiana das pessoas: no diálogo afável entre Dom Bonifácio e os ratos, afloram os fatos prosaicos da vida de cada um, sintetizados com frases feitas do tipo "A nossa vida daria para fazer um romance!" e "Cada um tem o seu pedaço para sofrer". Aqui o clichê tem a função de reproduzir, através de uma forma trivial, um modo igualmente trivial de apreender o mundo.

A estrutura dialógica, a formalização da linguagem coloquial e o afastamento da intenção moralizante parecem familiarizar o texto de Jerônimo Monteiro com as histórias de animais que, sob a criação de Walt Disney, frequentaram as telas dos cinemas de 40. Reforça a hipótese a técnica de reconstituição imediata das seqüências, com as personagens refazendo-se imediatamente das tragédias, por uma espécie de dessensibilização, exigida pela urgência do desenrolar dos fatos. Como nos desenhos animados, a continuidade, por ser imperiosa, neutraliza a dor e a morte, esvaziando-as do conteúdo paralisante que mantêm na lógica da vida: no dia seguinte à tragédia, o Rato Malhado depara com o cadáver de Espichado mas passa indiferente, a fim de tratar da vida:

"No dia seguinte, quando saiu da toca, pela manhã, para tratar da vida, o senhor Rato Malhado encontrou, debaixo do mamoeiro, o cadáver do gato preto e amarelo, com a barriga inchada. Olhou-o, sem saber se estava satisfeito ou não, e passou indiferente, pois a morte do Espichado não devolvia a vida ao ratinho morto.

Dom Bonifácio contou-lhe depois que o Espichado morrera de indigestão.

— O senhor compreende, senhor Rato Malhado... Aquêlê pedaço de carne e tanto toicinho eram demais!".²³

O último livro infantil de Jerônimo Monteiro, Bumba, o boneco que quis virar gente (1955), trabalha um outro filão bastante explorado pelo gênero: a convivência de crianças com bonecos humanizados.

A história de Bumba é narrada em 1ª pessoa, pelo pai da personagem principal, Teresinha, e relata a visita de ambos aos País dos Bonecos. Lá, a menina emociona-se com Bumba, um boneco cujo sonho era virar gente, para usufruir do poder. O rei dos Bonecos, por intercessão de Teresinha, decide satisfazer a vontade de Bumba, com uma condição: ele faria um estágio de um ano, como gente boa, no próprio Reino. Todos concordam, mas Bumba não se sai bem na tarefa: encarregado de trabalhar, torna-se despótico em relação aos demais bonecos. Teresinha assume a culpa pela situação e, a fim de remediá-la, relata ao Rei o ocorrido. Este se zanga e resolve castigar Bumba, condenando-o a ser boneco no País dos Homens: ficaria numa loja de brinquedos qualquer, aguardando que fosse comprado por alguém. Teresinha, afeiçoada ao boneco, desespera-se com a hipótese de não vê-lo mais. O tempo passa e o acaso intervém nos acontecimentos, fazendo com que a menina reencontre o boneco, no terraço do apartamento de uma criança vizinha. Reconhece-o imediatamente, apesar de

²³ Id. ibid. p.19.

estar praticamente destroçado. Ninguém, com exceção do pai, compreende o choro sentido de Teresinha — que acaba ficando com Bumba — e, no final, o pai sente-se feliz, por ter a certeza de que, a partir de então, o boneco seria sempre da filha.

Nesse livro, a fantasia emana do espaço físico maravilhoso em que se movimentam as personagens — o País dos Bonecos — cuja configuração se enraíza nos filmes coloridos de Walt Disney. A passagem abaixo ilustra a idéia:

— Sabe, papai? — diz ela com os olhos arregalados — É um país 'tecnicolor'.

E então, a gente compreende tudo. Mas ela explica:

— É um país igualzinho aos filmes de Walt Disney!

E a gente compreende melhor ainda. E eu fico pensando: Será que Walt Disney não esteve, também, no País dos Bonecos? Decerto, esteve, sim. Porque, como é que ele sabia todas aquelas cores e fez os seus bonecos se mexerem da quele jeito? Ele não podia saber nada disso, se não fosse lá, para ver".²⁴

Escrito em 55, quando a cultura brasileira empreendia um esforço considerável, tentando uma equiparação com os meios de produção e circulação da arte vigentes nos países desenvolvidos, Bumba revela a importância do cinema — especialmente através dos filmes infantis de Walt Disney — na vida da criança brasileira. No artigo "O cinema e a infância", Luís Carlos Merten comenta o fato:

²⁴Monteiro, J. Bumba, o boneco que quis virar gente. p.13-4.

"Antigamente, os estúdios produziam sempre um número considerável de faroestes, comédias e filmes de aventuras. Muitos não se destinavam especificamente às crianças. Mesmo assim, eram consumidos nas matinês de domingo, a criançada invadia as salas carregando montes de gibis. Essa associação criança-matinê-gibi caracterizou muito uma época: os anos de 1940-50".²⁵

Num artigo de 1948, a escritora Lúcia Machado de Almeida, lamentando o número precário de filmes adequados às crianças, reconhece em Walt Disney uma exceção:

"... Vê-se freqüentemente o cinema cheio de crianças assistindo a fitas que, se não são imorais, se tornam positivamente prejudiciais por ser mórbido e depressivo o assunto do enredo. Todavia já se faz uma grande coisa em matéria de cinema para crianças. Refiro-me ao desenho animado, a Walt Disney sobretudo (...) Quem viu Bambi jamais poderá esquecer-se dos momentos de puro encantamento que gozou. Quanto a Branca de Neve, muita gente ficou chocada com a interpretação um tanto 'glamourosa' e americanizada que Disney lhe deu. Com razão. Branca de Neve flutua nas recordações poéticas de nossa infância como um vulto de forma indefinida, alguma coisa de adorável e sagrado que jamais deveria ser materializada. (...) Achei curioso um menino dizer outro dia que ficava irritado com os fracassos do Pato Donald. (...) Voltando a W. Disney, reconheçamos nele um conjunto raro de qualidades. A um delicioso 'sense of humour', alia o sentido poético e maravilhoso das coisas. É dele uma revista encantadora para crianças: Walt Disney's Comics".²⁶

²⁵ Cf. Zilberman, R. (org.). A produção cultural para a criança. p.44.

²⁶ Almeida, L.M.de. "Literatura para criança". Revista Literatura, p.16-7.

No início da década de 40, Lenyra Fraccaroli refere-se a Walt Disney como "a mais recente e espantosa revelação do cinema", afirmando que "'Mickey', 'Popeye', 'Pato Donald', e todos os habitantes do maravilhoso mundo colorido, criado por desenhistas extraordinários, não tem mais segredo para as nossas crianças", devido à difusão realizada intensamente pelo cinema.²⁷

Desse modo, verifica-se o conagraamento dos meios de comunicação de massa, que se reforçam mutuamente; sua infiltração nos textos de literatura infantil não só altera as feições do gênero, como o torna reproduutor dos processos da indústria cultural.

Em Bumba, o boneco que quis virar gente, a absorção de alguns expedientes da cultura de massa parece constituir um dos fatores responsáveis pela oralidade do discurso do narrador e das personagens, que se avizinha da fala coloquial, incorporando algumas gírias e matizando a linguagem com a força da efetividade.

A manutenção da norma culta concretizou um dos entraves no processo de despojamento do caráter pedagógico/informativo da literatura infantil. Embora as décadas de 20 e 30 tenham contato com textos infantis que renovaram a linguagem, através de autores como Lobato, Graciliano Ramos, Érico Veríssimo e Menotti del Picchia, a literatura para crianças, de modo geral, mostrou-se relutante na introdução

²⁷ Fraccaroli, L. "Biblioteca Infantil do Departamento Municipal de Cultura", Revista do Arquivo Municipal. p.300.

do coloquialismo no texto escrito. Somente a partir dos anos 60, começa a se acentuar uma linha de recriação da linguagem, que se verifica pela incorporação da oralidade. Jerônimo Monteiro, contruindo suas personagens a partir do referencial urbano a dotando-as, no entanto, de um modo de fala próximo do coloquialismo, congrega, nessa técnica, recursos que agenciam a recuperação da atualidade da criança e o traço de modernidade de que Bumba, o boneco que quis virar gente desfruta no conjunto dos textos infantis da época.

A estrutura narrativa esboça um projeto de intertextualidade, com a retomada da chave do tamanho, elemento que aparece no livro A chave do tamanho, escrito por Monteiro Lobato e publicado em 1942. Na passagem abaixo, Jerônimo Monteiro homenageia o famoso colega de ofício, com quem, aliás, trocara correspondência, tentando intensificar a circulação de seus próprios livros:

"Não sei se Monteiro Lobato chegou a saber que algumas 'chaves do tamanho', de sua invenção, haviam sido instaladas à entrada do País dos Bonecos. Talvez não. Mas, se o tivesse sabido, Lobato não se zangaria. Ao contrário, daria boas risadas, diria algumas pilhérias e talvez, mesmo, quisesse fazer uso delas... Grande Lobato! Bom Lobato! Genial Lobato! Como poderíamos, sem ele, entrar no País dos Bonecos?".²⁸

O diálogo que um texto infantil realiza com outro revela a maturidade do gênero; a intextualidade em

²⁸ Monteiro, J. Bumba, o boneco que quis virar gente. p.47.

Jerônimo Monteiro aponta para o fato de que, em meados do século, a literatura infantil já se firmara como uma instituição com patrimônio intercambiável dentro dela própria.

Um outro traço interessante em Bumba é o modo de construção do texto, relatado por Jerônimo Monteiro numa espécie de prólogo que o Autor intitula "Agradecimento e oferta", do qual o trecho abaixo é sugestivo:

"Os originais deste livrinho foram lidos, na Biblioteca Infantil Municipal, para um grupo de crianças, cegas e videntes cujos nomes trago guardados no coração: Com sua letrinha hesitante as videntes; com a segurança fria do 'Braille' as cegas — todas elas deram suas opiniões, francas, singelas, valiosíssimas. De acordo com essas opiniões, pude melhorar algumas passagens da história".²⁹

Submetendo os originais à leitura prévia de um grupo de crianças que, com suas opiniões, interferem de alguma forma na construção da história, Jerônimo Monteiro reproduz uma técnica semelhante à dos autores de folhetim que, viabilizando uma espécie de co-autoria do leitor, como que "democratizam" o processo de produção da obra; parece-me que, na verdade, o recurso sugere a captação, pelo texto, da importância crescente que o consumidor adquire numa sociedade industrializada, onde quanto maior a cooptação do público (e os meios para que ela ocorra são os mais variados possíveis) maior a chance de escoamento do produto.

²⁹ Id. ibid. p.9.

O texto de Jerônimo Monteiro revela, também na sua estrutura, o açambarcamento do leitor: a narrativa inicia-se com uma técnica familiar à dos contadores de história que, como o narrador, dirigem-se aos seus leitores, agregando-os ao relato:

"Todos vocês sabem muito bem que o País dos Bonecos existe. Não é novidade, e muita gente tem ido lá... gente pequena, porque para gente grande isso é quase impossível. Quase sim. Vocês sabem, tanto como eu, que também algumas pessoas grandes já mereceram a honra, a felicidade de ir ao País dos Bonecos".³⁰

No decorrer da narrativa, o processo de interlocução não só se mantém como evolui para uma espécie de "intimidade" que permite ao narrador desnudar as dificuldades sentidas na produção do texto:

"Como é possível que a gente compreenda, ou pior ainda, que explique alguma coisa — quando está lidando com um material maravilhoso".

Aí está. Não se pode explicar nada, porque o maravilhoso é de si mesmo inexplicável, por isso é que é maravilhoso".³¹

"Eu via tudo aquilo que Teresinha me descrevera por diversas vezes. Mas era mais bonito, mais colorido, mais encantador do que ela me dissera. Não teria, realmente, sido possível à minha querida filha descrever-me o quão maravilhoso era aquele espetáculo. Eu também não sou capaz do descrever".³²

³⁰ Id. ibid. p.11

³¹ Id. ibid. p.20.

³² Id. ibid. p.22.

Nesse texto, a utilização que Jerônimo Monteiro faz dos recursos familiares à literatura infantil (como a auto-referenciação, a interlocução e a intertextualidade), o mundo mágico em que insere sua história, o despotismo do boneco quando vira gente e a submissão do narrador adulto à criança são procedimentos que distanciam Bumba das narrativas que lhe são contemporâneas.

No que respeita ao processo criador, o percurso que os livros infantis de Jerônimo Monteiro fazem parece sofrer uma depuração crescente rumo a formas de expressão mais originais e mais adequadas à imagem liberal da criança de nossos tempos.

Em virtude dessa evolução e do ecletismo que internaliza, a obra infantil de Jerônimo Monteiro espelha a história do próprio gênero em que se inscreve.

6. A OBRA JUVENIL DE JERÔNIMO MONTEIRO: SOB A BATURA DA INDÚSTRIA CULTURAL

A obra juvenil de Jerônimo Monteiro incorpora livros de aventuras e de ficção científica, bem como de narrativas policiais. Tais livros me pareceram adequados ao público juvenil — embora não se descarte a possibilidade de fruição por leitores adultos — em virtude da familiaridade dos jovens com assuntos e procedimentos técnicos já explorados pelos meios de comunicação de massa — notadamente as revistas em quadrinhos e o cinema — e peculiares às histórias de aventuras e de ficção científica.

Parece que a ausência da tradição de leitura livresca do público brasileiro, revertendo numa produção precária de livros pelas editoras, tornou-o receptivo às manifestações da cultura de massa, fazendo com que a invasão dos quadrinhos, impulsionada na década de 40, não contasse com a contrapartida do livro como meio de atualização do nosso leitor a respeito das novas conquistas no campo da ficção científica e das histórias de aventuras.¹

Assim, os meios de comunicação de massa, quando entraram no cenário da cultura brasileira, fizeram-no pela porta da frente e ocuparam os espaços vazios, reservando

¹Cunha, F. "A presença da Ficção Científica na Literatura Infantil-Juvenil Brasileira". In: Cadernos da PUC. p.48.

ao livro o papel do conviva ilustre na festa popular: desejado, pelo brilho social que a proximidade dele promete e, inacessível, pela condição de "outsider" que carrega consigo e que inviabiliza a partilha do divertimento.

Vejamos como os livros de aventuras e de ficção científica de Jerônimo Monteiro caracterizam sua presença no contexto cultural brasileiro e que estratégias textuais são ativadas pelo Autor com vistas ao sucesso da circulação deles.

Na linha das histórias de aventuras estão: O ouro de Manoa (1932), A cidade perdida (1948) e Corumi, o menino selvagem (1956).

O ouro de Manoa, inicialmente publicado com o título de O irmão do Diabo, relata os percalços vividos por uma expedição que viaja até o Alto Amazonas, com o objetivo de encontrar Manoa, a cidade do ouro, onde supostamente se escondem os descendentes dos incas, entre os rios Amazonas e Orinoco. O organizador da expedição é um inglês, William Barth, que se faz acompanhar de 18 homens, dentre os quais Walter Baron, protagonista da história; o americano Paul Swenton; um indianista, Sr. Queirós; Hermann, amigo de Baron, e de alguns homens rudes, quase todos seringueiros acostumados ao clima amazônico e conhecedores dos segredos e perigos da selva. O grupo depara, durante todo o percurso, com obstáculos interpostos pela natureza selvagem ou pelo ataque frequente de índios; como as soluções vêm sempre de Walter Baron — que é chamado de "anhamum" (ou seja, "irmão do Diabo") pelos silvícolas — a expedição, embora tenha perdido

alguns elementos, logra chegar a Manoa, habitada por uma raça desconhecida e muito antiga, denominada pelos aventureiros de atlantes. Obtêm todo o ouro que desejam mas, como no regresso as lutas com índios ferozes se intensificam, o grupo é paulatinamente exterminado, sendo Walter Baron o único sobrevivente, podendo não só contar a aventura, como execrar o ouro responsável por tantas mortes.

A cidade perdida tematiza, como o livro anterior, a busca de um lugar esquecido, entre o Xingu e o Tapajós, no qual vivem os atlantes. Contudo, diferentemente de O ouro de Manoa, a viagem não se justifica pela obtenção de um tesouro, mas pela comprovação de uma teoria aceita por Sálvio, uma das personagens, segundo o qual o berço da humanidade se localizaria no Brasil, ou seja, na fronteira do Pará com o Amazonas, onde viveram os atlantes. Com base em dados geológicos e arqueológicos, Sálvio planeja a viagem, que é empreendida com alguns amigos, dentre eles, Jeremias, o narrador da história. O encontro com os atlantes mostra-lhes uma civilização não só avançada como informada dos principais acontecimentos nacionais e mundiais, como a Segunda Guerra. O estranho povo não perde oportunidade de criticar o materialismo e a cobiça humana, chegando a prever o desaparecimento da humanidade em virtude das guerras.

Em Corumi, o menino selvagem, o jornalista Rodolfo integra uma expedição para a Amazônia, a fim de fazer uma reportagem sobre os conflitos entre índios e seringueiros. No entanto, o aparecimento do menino branco Corumi, criado pelos índios, muda o objetivo principal da viagem, pois ele traz consigo uma carta do pai (Lísias) que, prisio-

neiro dos açurinis, queria a liberdade para dedicar-se à procura da "Casa Antiga", suposta construção subterrânea de pedra, anterior aos incas e que encerrava um tesouro em ouro e pedras preciosas. A comitiva dirige-se à aldeia dos açurinis, perde alguns de seus homens no confronto com esses índios, mas recupera Lísias. Vencendo obstáculos trazidos pelo conflito com os caiapós, a expedição chega ao tesouro da Senhora N'Kaping, porém o narrador, atraído desde o início pela pesquisa científica, acentua a necessidade do desvendamento de um tesouro maior: o mistério da Amazônia.

Os três livros abordados filiam-se à ficção de aventuras mas, diferentemente da produção da época, reverteram a tendência generalizada de localizar os acontecimentos no ambiente rural, trasladando-os para a floresta, no caso, a amazônica. A escolha de cenários e motivos novos para as histórias de aventuras é justificada pela personagem Rodolfo, na introdução de Corumi, o menino selvagem, para quem a Amazônia continha a "raiz do mistério", constituindo, portanto, uma matéria ficcional muito mais rica — porque não suficientemente explorada — que a fornecida pela África e tradicionalmente utilizada pelos escritores de aventuras:

"Uma coisa que sempre me chamara a atenção era esta: os escritores de aventuras continuar(sic) a procurar na África cenários e motivos para suas histórias. 'A África — pensava eu — não encerra mais mistério algum. Aquilo tudo deve ser hoje um cenário cinematográfico, armado e preparado como os Alpes de Tartarin de Tarascon. Industriais da aventura devem estar aproveitando o prestígio do continente negro para enriquecer.' E creio, em verdade, que não estamos muito longe disso. Eis porque

sempre pensei que os escritores do gênero precisam, com urgência, descobrir a Amazônia".²

A necessidade da "descoberta urgente" da Amazônia, segundo as palavras da personagem de Jerônimo Monteiro, encontra paralelo na própria História do país: até a década de 50, o governo federal não criara órgão algum para promover o desenvolvimento da Amazônia, que permanecia à mercê de projetos estrangeiros propondo a internacionalização da região. Em 1930, o glebarismo, sob o lema "Amazonas para os Amazonenses", tentou evitar a exploração da Amazônia por grupos de fora do país. A Constituição de 1946 criou o Plano de Valorização da Amazônia, mas, somente a partir de 1950, o governo federal, temendo a perda da região, elaborou vários projetos visando à rápida integração da Amazônia; em 1953, foi criada a Superintendência do Plano de Valorização Econômica da Amazônia (S.P.V.E.A.), substituída, em 1966, pela Sudam.

A proposta de valorização econômica da Amazônia parece incidir no texto de Jerônimo Monteiro, adquirindo contudo, contornos particulares: a preferência pela região amazônica sugere, não apenas a adesão a um projeto nacionalista, em que o Amazonas é metonimicamente o Brasil, tido como berço da humanidade e da civilização, mas também aponta para a consciência de que existe algo além do eixo Rio-São Paulo, em cujo âmago reside a essência da brasilidade, do primitivismo, da lenda que, banida dos grandes centros pela tecnologia,

²Monteiro, J. Corumi, o menino selvagem. p.15.

arrastou consigo a descaracterização do Brasil típico. Daí termos Rodolfo convocando os brasileiros para conhecerem o Brasil em Corumi, o menino selvagem:

"O Brasil não é isto, êstes monstros de cimento armado e asfalto, de ruídos e gritos, de ranger de dentes e pressa que são as cidades de São Paulo e do Rio. O Brasil está lá, à nossa espera, meus amigos!".³

O "lá" refere-se ao Norte, representado por Belém que, contraposta no texto às cidades barulhentas, é considerada "a cidade mais 'gostosa' do Brasil".

Nesses textos de Jerônimo Monteiro, o resgate do primitivismo é buscado de duas maneiras. Uma delas é pela recuperação de material lendário ligado ao folclore, pois "a lenda está viva no Amazonas" — de acordo com as palavras de Rodolfo em Corumi, o menino selvagem — recompondo a aura mítica de que o Modernismo impregnou o tema. Assim, o O ouro de Manoa reproduz a lenda do Eldorado, com sua expedição em busca das riquezas da região imaginária entre o Amazonas e o Orinoco. Em A cidade perdida, o Coronel Marcondes, também ele uma personagem misteriosa, oferece a Sálvio e Jeremias um muiiraquitã amazonense que lhes seria útil na viagem; a lenda da "mãe do ouro" concretiza-se, no final desse livro, quando os aventureiros, durante uma cerimônia ritualística dos atlantes, assistem ao aparecimento de uma bola de fogo que, após descer sobre o altar, desfaz-se em chamas envolvendo a multidão. Em Corumi, o menino selvagem, a crença

³Id. ibid. p.17.

na lenda da velha de Breves leva os homens da expedição a atirarem embrulhos de roupa ao mar, a fim de afastarem a desgraça. A outra maneira pela qual se recupera o primitivismo é dada pela ação do telurismo, que tem sua força acentuada nas descrições da mata e do modo de vida que ela condiciona. Embora no segundo caso o veio mítico seja preterido em favor do verismo proporcionado pelo papel do fator geográfico, Jerônimo Monteiro preserva a magia da Amazônia real na medida em que incorpora ao relato a consciência da fragilidade humana diante da exuberância e do mistério de uma região ainda desconhecida.

O resgate do primitivismo, que engloba o concurso de elementos reais, de cunho tanto folclórico quanto científico, encontra correspondência no desenvolvimento temático da narrativa. Nos três livros o cenário é real, pois trata-se da região amazônica, com acidentes geográficos localizáveis num mapa e peculiaridades geológicas e antropológicas atestadas pela ciência. Contudo, o tema é recorrente, uma vez que o móvel da ação é a busca de civilizações perdidas, que encerram um tesouro material (ouro/pedras preciosas), arqueológico (inscrições/templos/objetos) ou antropológico (culturas desconhecidas). Aqui a ficção estilhaça definitivamente as peças impostas pelo documentável e temos, em plena Amazônia, uma etnia exótica a que se atribui a descendência da humanidade. A visualização mítica da região amazônica via folclore e a visualização científica de base geográfica, correspondem, respectivamente, a magia instituída pela lenda das civilizações perdidas criada pelo Autor e o verismo dos cenários recuperado da ciência.

O gosto pela narrativa de aventuras, tal como foi produzida por Jerônimo Monteiro, parece enraizar-se na contribuição efetuada pelos meios de comunicação de massa, cujas manifestações encontram-se nas revistas em quadrinhos, no cinema, no rádio e na literatura para um público de nível médio, editada principalmente pela Editora Globo e pela Editora Nacional em meados de 40. A eleição de um cenário brasileiro, a Amazônia, em substituição à legendária África, mas abrigando aquela o exotismo, o mistério e a magia tanto quanto essa última, sugere o esgotamento, pela cultura de massa, das possibilidades de inovação a partir das selvas africanas como cenário das aventuras. Os quadrinhos exerceram uma influência considerável no que se refere à ambientação das histórias em regiões distantes e obscuras como a África. A criação da Editora EBAL, em 1945, especializada em edição de revistas em quadrinhos, encampa a publicação de vários títulos, dentre os quais Tarzan, conhecido do público brasileiro desde a década anterior, através do lançamento por Adolfo Aizen. O herói mostra-se às voltas com aventuras na selva africana, não somente nas páginas das revistas, mas também nas telas do cinema, interpretado por Johnny Weismüller. Na mesma época, proliferam alguns dos mais importantes protagonistas dos quadrinhos, e as aventuras ambientadas na África encontram repercussão através de novos heróis como Jim das Selvas, lançado nos EUA em 1934, e Fantasma, de 1936, que dedica a vida a combater o crime e a pirataria, vivendo em comunidades tribais africanas com a proteção dos pigmeus Bandar.

Em 1933 é lançado o herói Brick Bradford, envolvido em aventuras terrestres ou subterrâneas. Um de seus criadores, William Ritt, tinha predileção especial por histórias ligadas a antigas civilizações perdidas, bem como pela comparação de elementos culturais da antiguidade com os da atualidade. Brick Bradford é apresentado aos leitores brasileiros na década de 50, através d'A Gazeta Mercantil. O fato sugere que temas familiares às revistas em quadrinhos, como aventuras em regiões distantes e exploração de cidades antigas acabam por alimentar as narrativas juvenis de Jerônimo Monteiro. A circunstância aponta para a modernidade da obra desse Autor, na medida em que nos textos transparece a influência dos diversos media que ajudaram a compor a cultura da época, amalgamados por um processo de convergência típico da indústria cultural e que resultava num fortalecimento mútuo: muitos dos heróis de quadrinhos debutavam em programas radiofônicos para, posteriormente, emigrarem para as revistas, como o Capitão Atlas, em 1944; o Vingador, em 1943; Jerônimo, da Rádio Nacional; Dick Peter, de Jerônimo Monteiro, que fez um percurso variado, desde o rádio (em 1937) até tiras do Diário da Noite (1947), passando por álbum de figurinhas coloridas e transformando-se, finalmente, em gibis pela Editora La Selva (1952).

A ambientação dos episódios na Amazônia traz para a cena um tipo de protagonista presente na literatura infantil da época, preferencialmente nas modalidades que se investiam da tarefa de reconstituir a história da nação. Como tal reconstituição se apoiava nas verdades oficiais, as narrativas acabavam por montar a história dos vencedores, ou

seja, dos brancos em oposição aos índios. Jerônimo Monteiro foge a esse estereótipo pela utilização de uma técnica narrativa que põe em confronto as várias personagens e, consequentemente, suas opiniões. Em O ouro de Manoa, por exemplo, num episódio em que Walter Baron afugenta os índios e mata alguns com garrafas de explosivos, uma parte da comitiva exprime consternação com a matança, enquanto outra se regozija com o fato, uma vez que os selvagens representavam os obstáculos mais temíveis na trajetória dos brancos aventureiros. Em A cidade perdida, a personagem Mateus polariza a questão ao afirmar que os brancos arruinam os índios porque não respeitam os direitos alheios, teimando em "obrigá-los a adotar o nosso artificial e deletério sistema de vida". No mesmo livro, Quincas divulga que os índios atacam quando são atacados pelos brancos. Mas é em Corumi, o menino selvagem, que o antagonismo entre brancos e índios perde o esquematismo tradicional que a literatura infantil geralmente impõe à discussão do problema: o narrador, Rodolfo, assume uma atitude de pesquisador quando deseja saber quem está com a verdade: os seringalistas ou os índios. O Dr. Cícero, representante da Sociedade de Proteção ao Índio, é tido como inimigo dos primeiros e é aceito na expedição a pedido do narrador:

"Fiz-lhes ver que era, mesmo, conveniente que fôsse conosco um 'inimigo' dos seringueiros, porque assim, não poderíamos ser acusados de parcialidade".⁴

⁴ Monteiro, J. Corumi, o menino selvagem. p.35.

A relativização do tema é assegurada por Coriolano, que se utiliza de uma frase axiomática entre os seringueiros do Xingu — "Índio, primeiro a gente mata e depois pergunta o que êle quer" — e pela alternância dos acontecimentos, em que ora os índios atacam a traição e matam os brancos que invadem suas terras e lugares sagrados, ora são exterminados pelos aventureiros, quando se interpõem no seu caminho rumo ao desconhecido.

Através da multiplicação dos pontos de vista das personagens e da diversificação dos fatos, Jerônimo Monteiro relativiza a questão do índio, antecipando-se à ótica mais abrangente com que a literatura infantil pós-70 observa o problema.

A técnica de deixar que as personagens exponham sua ideologia através da interlocução parece caudatária do cinema, no qual a ação sempre fungível e imediata substitui, no livro, o papel do narrador.

Tais livros aparecem numa época em que se acende a polêmica sobre a (in)conveniência da realidade ou da fantasia na literatura infantil, quando o assunto ocupa a atenção não só de escritores do gênero como de críticos literários e especialistas em Educação. Jerônimo Monteiro acolhe, nos textos analisados, as duas vertentes da polêmica — a realidade e a fantasia — reproduzindo-as respectivamente na configuração da Amazônia real e na construção da lenda das civilizações perdidas; amplia, em acrêscimo, o campo de entrada do debate, pelo artifício de prefaciar essas obras a fim de abrir espaço ao diálogo com o leitor acerca da sua

possível descrença com relação à fantasia que permeia a realidade do narrado. Assim é que, no preâmbulo de O ouro de Manoa, o narrador adverte:

"A história, desde a primeira até a última linha é verdadeira.

Haverá, certamente, quem duvide disso. Mas aquele que duvidar procure conhecer Walter e verá, então, que a sua limpeza de caráter não lhe permitiria, nem por um instante, dizer mentiras".⁵

Na "Explicação Indispensável" que antecede a narrativa de A cidade perdida, novamente o narrador se antecipa ao leitor, afirmando:

"Ninguém vai acreditar no que está escrito lá pelas últimas páginas, de tão inverossímil que parece, embora seja a perfeita expressão da verdade".⁶

Em Corumi, o menino selvagem, a história propriamente dita é precedida de uma parte intitulada "Uma história verdadeira", em que o narrador faz um apelo e uma ameaça ao leitor:

"Quero que vocês prometam não duvidar da minha história — caso contrário, não a contarei. Ela é verdadeira e eu ficaria aborrecido se soubesse que vocês duvidam".⁷

Ainda nesse livro, uma espécie de epígrafe esclarece:

⁵Monteiro, J. O ouro de Manoa. p.16.

⁶Id. A cidade perdida. p.9.

⁷Id. Corumi, o menino selvagem. p.16.

"Os personagens, o ambiente e os locais desta história são todos verídicos. A fantasia foi tecida sobre fatos reais e estes talvez tenham perdido com isso. O roteiro da viagem até o Igarapé do Baú é minuciosamente exato".⁸

Por outro lado, os prefácios reproduzem uma espécie de jogo calculado do autor para com o leitor, onde a cartada final é o efeito que a obra deve deflagrar: mostrando que "assume" pacientemente o possível ceticismo de quem lê, o escritor reforça a veracidade dos fatos que narra e busca a cumplicidade do leitor pela empatia que procura promover entre ambos.

Esse jogo é familiar às manifestações da indústria cultural, que procura atingir um público genérico e que, portanto, lança mão da estratégia de oferecer-lhe efeitos prontos cujo alvo é a emoção intensa; daí a prescrição do modo de consumo, resultante da previsão das reações a serem ativadas.

De qualquer modo, ao puxar o leitor para um "pré-texto", Jerônimo Monteiro parece utilizar-se de uma técnica peculiar aos programas radiofônicos de que participava: o rádio aciona certos recursos para dar a impressão de que encurta a distância entre o emissor e o receptor, ao mesmo tempo que "atualiza" a mensagem no sentido de que o momento em que a voz se concretiza como matéria audível coincide com

⁸ Id. *ibid.*

o momento em que o aparelho é ligado. A partir daí, o indivíduo torna-se ouvinte das palavras do locutor, que pode simular até mesmo um diálogo, numa transposição fácil e mágica dos quilômetros de distância que os separam.

Em A cidade perdida, o diálogo com o leitor é internalizado no texto narrativo, não só desnudando a competência que o Autor pressupõe em seu destinatário, mas também contribuindo com o leitor, quando esclarece:

"Este capítulo trata ainda de arqueologia e opiniões científicas. O leitor poderá pulá-lo, se quiser, passando logo ao 4, onde começa a ação. Mas, como é um capítulo curto, se puder lê-lo, melhor".⁹

Aqui a interlocução postula o leitor das histórias de aventuras, refratário a teorias e explicações que retardam o desenvolvimento da ação. Quando o Autor aconselha o leitor a ler o capítulo, em certo sentido "marginal" dentro de um gênero para o qual a ação é o que mais conta, ele está iniciando o trabalho de produção desse leitor a fim de enredá-lo no texto como um todo.

O esforço de enredamento do leitor concretiza-se através de estratégias que prevêm o comportamento do outro, mostrando um autor atento ao mecanismo de recuperação contínua, internalizado no texto. Se a passagem acima pressupõe o leitor ansioso pela ação, a transcrição seguinte institui o leitor crítico, rebelde ao envolvimento sumário com as emoções que o texto descreve:

⁹Monteiro, J. A cidade perdida. p.29.

"Comecei a chorar baixinho. Ele chorava também. Ache ridículo quanto quiser, leitor. Ria-se. Mas eu queria que você estivesse em meu lugar! Queria vê-lo ali, à noite, num deserto daqueles, semimorto de cansaço, com o corpo despedaçado e o espírito em farrapos, com sede, com fome, sem esperança! Queria vê-lo assim! Hoje eu também acho ridículo aquele choro — tanto mais que nos romances de aventuras que andam por aí os personagens padecem muito mais e nunca choram. Mas, meu caro leitor, personagem de romance é uma coisa e gente de verdade é outra!"¹⁰

Prevendo tratar-se de um leitor crítico na grande massa constituída por um público genérico, o Autor procura fortalecer a veracidade do narrado através de dois expedientes: de um lado, estabelece o contraponto temporal de passado e presente, ou seja, tudo é verdade porque no passado a personagem viveu o que narra, e no presente, portanto fora do que já ocorreu, pode avaliar mais objetivamente os fatos; por outro lado, recorre ao confronto entre a realidade e o imaginário — na verdade, um pretenso confronto, por ocorrer dentro do texto ficcional — e desqualifica os romances de aventuras que escancaram o inverossímil. Novamente aqui, o Autor apropria-se das técnicas da cultura de massa: visando a denotar um efeito emotivo no leitor, adianta-se ao processo de fruição, facilitando-a, tutelando-a, construindo-a, em suma, previamente: faz previsões, comenta-as, admira-se, compara, etc.

¹⁰ Monteiro, J. A cidade perdida. p.120.

Em outro trecho, o narrador já supõe a cooptação do leitor quando, atribuindo às limitações do discurso a impossibilidade de explicitar a emoção, poupa-o da angústia de vivê-la:

"Não é possível transmitir-se a impressão que nos esmagava — e isto, esta incapacidade de transmissão de certas sensações é muito sau dável para o leitor, que, assim, se livra da angústia".¹¹

No exemplo seguinte, o narrador excita a cooperação do leitor, remetendo-o a uma situação corriqueira que ele, narrador, presume ter sido vivenciada pelo outro. Relatando a admiração causada na personagem pela perfeição da escultura natural nas rochas, representando um punho com mão fechada o narrador diz:

"Mas chamamos em nossa defesa um fato que acontece freqüentemente e decerto já aconteceu com você, leitor: uma senhora qualquer pára diante de um ramo de maravilhosas flôres. Olha, olha e exclama: — Que lindas! Parecem artificiais!"¹²

De acordo com Umberto Eco, "um texto é um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do seu próprio mecanismo generativo".¹³ A tarefa de interpretação que se espera do leitor deverá, portanto, desdobrar-se em consonância com o modo de geração do texto pelo autor. A esse

¹¹ Id. ibid. p.147.

¹² Id. ibid. p.148.

¹³ Eco, U. Leitura do texto literário. p.57.

respeito, o que ocorre com Jerônimo Monteiro é que ele expli
cita os meios pelos quais prevê o seu leitor, na medida em
que verbaliza no texto a interlocução. Isso parece ocor
rer porque a literatura popular — que inclui as narrativas
de aventuras fantásticas — vê-se às voltas com um paradoxo:
se por um lado tem a facilidade de poder contar com um públi
co cativo muito mais numeroso (porque constituído pela gran-
de massa) que a literatura de elite, por outro, não pode cor
rer o risco de deixar de atingir alguns leitores eventualmen-
te barrados nas malhas de uma complexidade textual maior.
Daí impor-se a necessidade da explicitação, que previne o
acionamento de operações mentais mais requintadas, para as
quais o leitor pode não estar culturalmente equipado. Por ou
tro lado, o fato significa o reconhecimento de um tipo de
leitor construído a partir do modo de produção dos romances
de aventuras — nesse caso particular — que se diferencia
de outros tantos porque a massa de que faz parte já se pulve
rizou em termos de preferência por gêneros ou competência in-
terpretativa. Sob outra perspectiva, a noção da existência
de um público diferenciado daquele do leitor de folhetim —
que marcou os primórdios do consumo da literatura como produ-
to numa sociedade capitalista — só é possível quando a ins-
tituição literária já se consolidou, permitindo, portanto, de-
linear a trajetória do leitor dentro do contexto histórico
em que se movimentou.

Mas quem seria, afinal, esse leitor de 40? Se
não se perderem de vista as condições de época, é possível
deparar com alguns pontos esclarecedores.

A ocorrência da Segunda Guerra Mundial altera a frequência da leitura no Brasil, que se intensifica, principalmente através dos jornais, em virtude da necessidade de informação dos acontecimentos nacionais e internacionais; as editoras, por sua vez, conhecem um período de grande expansão de duas atividades, e a industrialização crescente do país permite o aperfeiçoamento da propaganda, que beneficia também o consumo de livros; os meios de comunicação de massa encontram ambiente favorável ao seu desenvolvimento no seio de uma classe média interessada em valorizar-se socialmente através da cultura. Receptiva, na sua maioria, muito mais aos "best-sellers" que à literatura consagrada academicamente, à palavra oral e ao som — em virtude da destituição histórica da solidez da instrução sistemática — a classe média mostra-se sensível ao romance policial, ao de aventuras e ao de ficção científica, reiterando, concomitantemente, a força da indústria cultural. Parece que o leitor dos meados do século, portanto, exige-se com mais energia que em épocas anteriores, como um leitor "disputável" no mercado da produção cultural, levando muitos escritores a desenvolver, dentro dos textos, meios de agenciá-lo para suas obras: enredos emocionantes, muita ação, pouca complexidade estrutural e temática, aprimoramento dos expedientes de identificação leitor/personagem, interlocução com o leitor, etc. Por seu turno, a literatura infantil escancara o processo, tornando-o cristalino nos textos do gênero, nascido sob a rubrica do pragmatismo — o efeito a ser provocado no leitor já vem traçado dicotomicamente: divertir e educar — e com o selo da modernidade, pela incorporação freqüente dos fatos culturais do momento que preside à produção.

No jogo da disputa, a noção da competência do escritor também tem seu papel, ainda que se mostre sob o véu da modéstia, como sugere a passagem abaixo, de A cidade perdida:

"Apesar de ter lido muitas vezes descrições de tais grutas, eu jamais esperava que o espetáculo tivesse essa solene grandeza — tão imperfeito é o vocabulário humano! E como o meu é mais pobre ainda do que o do comum dos escritores, sei que ninguém vai compreender a impressão que recebi. Desisto, pois, de procurar transmiti-la".¹⁴

Como já observei, a explicitação textual particulariza a obra de Jerônimo Monteiro, revelando-a moderna porque representativa da realidade cultural imediata. Além de se concretizar nos meios pelos quais o Autor prevê seu leitor, sugerindo o perfil do público que tal modo de produção constrói, a explicitação assume, ainda, uma outra forma específica nos textos de Jerônimo Monteiro, através da transmigração neles de figuras decisivas na modelagem da cultura do país. Dentre elas, Monteiro Lobato*, cujas referências atestam a popularidade do escritor na época e comprovam o estabelecimento da literatura infantil como gênero que já se firmara. Em A cidade perdida, o desconforto experimentado numa viagem de trem é assimilado pelo narrador, que empresta palavras de Lobato:

¹⁴ Monteiro, J. A cidade perdida. p.69.

Como já observei no capítulo 5, o texto Bumba também incorpora a figura de Lobato; contudo, tratando-se de um texto infantil, não se limita à citação das palavras do escritor, mas se apropria de um elemento fantástico utilizado pelo criador de Emília: a chave do tamanho.

"E a gente, de todo o coração, concorda com Monteiro Lobato: 'O único melhoramento que falta nas estradas de ferro nacionais é canalizar a fumaça da locomotiva para dentro dos carros de segunda classe'".¹⁵

Referindo-se à índole morosa do nortista, o narrador observa:

"Embarcamos depois de uma espera de seis dias — porque, lá para aqueles lados é que é verdade o que disse Lobato: 'tempo, em vez de dinheiro é uma grande massada'(sic)".¹⁶

Nem só Lobato convive com as personagens de Jerônimo Monteiro. Em A cidade perdida, Conan Doyle comparece, representando não só a literatura traduzida que, na década de 40, inundava o campo da literatura infantil e não infantil, como a grande voga do romance policial. Numa discussão entre Sálvio e Jeremias, a respeito de estar o Brasil situado no "continente mais antigo do mundo", o criador de Sherlock Holmes é citado:

"...tanto que Conan Doyle, quando quis arranjar um cenário adequado para a sua história do 'Mundo Perdido', com animais antediluvianos ainda vivos, escolheu o planalto central do Brasil".¹⁷

¹⁵ Id. ibid, p.35.

¹⁶ Monteiro, J. Corumi, o menino selvagem. p.18

¹⁷ Id. A cidade perdida. p.21.

Dos três livros analisados, A cidade perdida a apresenta um aparato teórico significativo: as explicações geológicas e antropológicas das personagens respaldam-se em nomes de cientistas nacionais e estrangeiros preocupados com a descoberta e pesquisa de civilizações antigas na América do Sul. Citam-se, dentre outros, os seguintes: Peter Lund, Aníbal Matos, Pedberg, Morton, Ameghino, Hrdlickas, Perez Ver-dia, Angyone Costa, Ladislau Neto, Alfredo Brandão. A década de 40 abrigou o desenvolvimento expressivo dos estudos históricos e sociais, devido à abertura, na década anterior, das primeiras faculdades de educação, filosofia, ciências e letras. Sérgio Miceli, rastreando a hierarquia dos gêneros e as transformações do público brasileiro nessa época, comenta:

"Observa-se também um aumento significativo das tiragens nos gêneros eruditos cujo consumo prende-se diretamente à expansão das instituições de ensino superior nas áreas de ciências sociais e da educação. Ao invés de serem tradução dos clássicos ou de monografias conhecidas, os títulos em ciências sociais são, via de regra, ensaios, depoimentos e relatos jornalísticos que marcaram o debate político a respeito dos contornos que deveria assumir a nova organização do Estado em face da experiência que os regimes autoritários europeus estavam enfrentando(...)"¹⁸

Jerônimo Monteiro interioriza nos textos o movimento de renovação da cultura científica no Brasil de 40,

¹⁸ Miceli, S. Intelectuais e classe dirigente no poder. p.88.

não apenas explicitando estudiosos de renome, como tematizando a pesquisa, como se pode notar com mais vigor em A cidade perdida.

Ainda a respeito da explicitação textual, há um elemento da realidade imediata que permeia principalmente os livros de ficção científica — que serão analisados adiante — mas que aparece também em A cidade perdida: a Segunda Guerra Mundial e suas conseqüências no futuro da humanidade. Nos últimos capítulos do livro citado, os atlantes condenam a estrutura social do mundo moderno, apontando o egoísmo, a ambição e o autoritarismo dos grupos dominantes como responsáveis pela guerra e a conseqüente infelicidade humana. Mostram-se informados do que se passa entre os homens; segundo Sálvio, que conversara, antes que todos, com um atlantes, este

"tem agentes nas cidades brasileiras mais próximas, e sabe de tudo, inclusive pormenores da guerra que se desenrola entre a Alemanha, Itália, Japão e o resto do mundo".¹⁹

Há mesmo um capítulo chamado "Um atlante fala sobre o mundo moderno", em que a personagem prevê o apocalipse da humanidade e a entrada em cena dos atlantes, "com novas bases de vida". Sálvio incorpora o discurso dos atlantes e amplia a questão, investindo contra as falsas democracias, a ditadura, o aparato do exército, a escravidão do povo, que se processam "sempre em nome da 'honrada pátria'".

¹⁹ Monteiro, J. A cidade perdida. p.184.

Em contato com o decano da civilização dos atlantes (Primeiro Orientador), Quíncas estabelece o seguinte diálogo:

"— Sabe que estamos em guerra? — perguntou de repente Quíncas. — Alemanha, Japão e Itália contra os outros. São os totalitários fascistas e nazistas contra as Democracias...

O velho sorriu:

— Ingênuos! Esses nomes nada significam. Todos os governos que vocês têm são totalitários e fascistas. O poder dominou definitivamente os homens através de minorias de atrevidos aventureiros, que monopolizam as indústrias, os armamentos e o dinheiro. Estão em guerra... E quando não o estiveram? (...) O que vocês chamam de paz não é senão um período confuso de esgotamento material e cansaço moral, durante o qual se preparam ativamente para a guerra seguinte..."²⁰

Uma atlante, Vanila, encarrega-se de informar os brasileiros das últimas notícias da guerra:

"...a guerra prosseguia, terrivelmente cruel. Os russos entravam violentamente na Alemanha. Os americanos, depois de atravessar(sic) a Holanda, também combatiam em solo alemão. Inglêses e americanos começavam a despencar sobre a Alemanha, no alto dos Apeninos. O Japão estava sendo bombardeado pelos americanos, desde bases em ilhas do Pacífico e de porta-aviões. Guerra, morticínio, destruição, sangue..."²¹

²⁰ Id. ibid. p.222.

²¹ Id. ibid. p.231.

A cidade perdida capta o debate político* a que se referiu Sérgio Miceli, individuando-o, contudo, quando introjeta no texto um fato histórico e político internacional de repercussão ampla em virtude de meios de comunicação de massa como jornal e rádio. Esse procedimento sugere não apenas o caráter de modernidade da obra, que absorve o episódio da realidade imediata veiculado pela cultura popular e pela de elite, mas também o parentesco dela com a produção para as massas, que busca nas manifestações temáticas e estruturais da vanguarda os recursos técnicos para atualizar seu projeto de deflagração de um efeito sentimental pré-fabricado no leitor.²²

Procederei agora ao exame dos livros de ficção científica. Os títulos são: Três meses no século 81 (1947), Fuga para parte alguma (1961), Os visitantes do espaço (1963) e Tangentes da realidade (1969). Embora apenas o primeiro pertença à década de 40, veremos que os demais acabam por recorrer a alguns estereótipos já presentes no de 1947.

Três meses no século 81 começa com um diálogo entre o jornalista Campos e o amigo Da Silva, em que o primeiro se refere a uma estranha experiência por que passara a partir de uma conversa com H.G. Wells. Dado o interesse do

* Lembrar que, na década de 40, as obras comprometidas com a ideologia política constituíram uma das vertentes da literatura brasileira. Cf. capítulo 2 deste trabalho.

²² A idéia de que as comunicações de massa tiram proveito das descobertas da vanguarda é desenvolvida por Umberto Eco, no capítulo em que aborda a cultura de massa e o Kitsch, intitulado "A estrutura do mau gosto". In: Apocalípticos e integrados.

outro, Campos escreve a sua história, cuja leitura por Da Silva constitui o texto propriamente dito. Trata-se de uma viagem de três meses a um futuro distante, possível a Campos graças ao processo de transmigração, pelo qual o espírito se liberta do corpo e encarna num outro ser, no caso, um indivíduo do século 81 (Loi) que acabara de morrer sob as rodas de um ônibus. A personagem encontra-se diante de um mundo — o dos terreneos — excessivamente dominado pelo progresso tecnológico e pela carência de sentimentos, vê-se incapaz de se adaptar e alia-se aos marcianinos — um grupo dissidente dos terreneos — a fim de fundar um Estado independente na Região Amazônica. Loi/Campos conduz a rebelião dos marcianinos sob o lema "Pelo Amor, pela Natureza, pela Vida", e o conflito termina com uma guerra de raios Vonde (capaz de destruir tudo pela desintegração do átomo). Loi/Campos é atingido por um aero-foguete — uma vez que o prazo de sua experiência terminara — e seu espírito regressa ao ano de 1946, reinstalando-se no corpo do Campos, cuja letargia de três meses estava sendo noticiada pelos jornais.

Fuga para parte alguma é uma retomada da história anterior, no sentido de que suas personagens são os descendentes dos marcianinos vitoriosos na guerra ocorrida em Três meses no século 81. Narra-se a invasão paulatina do planeta pelas gigantescas formigas Attas, que se mostram invencíveis mesmo diante de uma avançada tecnologia. Cavando galerias subterrâneas, os insetos vão soterrando todas as construções e devorando homens, animais e vegetais. A terra, aos poucos, torna-se um deserto e muitos dos seus habitantes fogem para Marte ou Vênus. Apenas três personagens salvam-se

— Aron, Iona e Ênia — fugindo sem destino num barco, tentando lutar contra a fatalidade absurda.

Em Os visitantes do espaço a temática centraliza-se nos discos voadores. Seres extra-terrestres, provindos de Io, um satélite de Júpiter, pousam em Goiás e raptam o engenheiro Hugues. Os terráqueos desenvolvem uma polêmica sobre a existência de objetos voadores não identificados, até que os ionas regressam à Terra trazendo Hugues que desempenha a função de intermediário, a fim de tranquilizar seus patrícios quanto às boas intenções dos visitantes. Estabelecem-se, juntamente com seus discos voadores, numa grande planície, na fronteira do Amazonas com a Colômbia, perto do rio Uapés. Sua aldeia de Aço torna-se atração turística e, mais tarde, os terráqueos descobrem que o intuito dos ionas era roubar moléculas de hidrogênio da Terra, uma vez que em Io, os seres estavam morrendo pela falta desse elemento. Percebendo que um calor sufocante invade o planeta, alguns militares beligerantes atacam os ionas que, equipados com estranhas energias, derrotam sumariamente o inimigo. Uma personagem, que é chamada de Homem Imaginativo, convence seus conterrâneos de que a retirada do vapor d'água era inofensiva, pois a natureza era capaz de recompor-se; a solidariedade é praticada, reconhecendo-se que fazer o Bem "é louvável em qualquer recanto do Universo".

Tangentes da realidade é um livro composto de oito contos que tematizam assuntos variados: guerra interplanetária, acontecimentos inexplicáveis ou sobrenaturais, seres extra-terrestres, civilizações avançadas, fenômenos para normais.

Esses textos, embora lidem com a ficção científica, apresentam alguns temas já desenvolvidos nas histórias de aventuras.

Reaparece a Amazônia como núcleo gerador da humanidade ou como depositária de tesouros materiais, porém seu valor não mais se concretiza no ouro e nas pedras preciosas, mas na sua condição de última reserva florestal do planeta. Se nos três livros analisados anteriormente, a região representa o início da civilização, nesses ela simboliza o seu oposto, ou seja, o refúgio ecológico derradeiro para a humanidade dominada pelo aparato tecnológico.

A apropriação da região amazônica como cenário dos acontecimentos desvenda dois movimentos que se contrapõem: a projeção para o passado, nos livros de aventuras, e a projeção para o futuro, nos de ficção científica. Em Três meses no século 81, os marcianinos, que postulam o retorno à natureza, elegem a Amazônia como reduto da resistência; em Os visitantes do espaço, os ionas, seres superiores que aproveitam energias imanescentes à natureza, estabelecem seus discos voadores numa planície entre o Amazonas e a Colômbia; em Fuga para parte alguma, a região é poupada do avanço da tecnologia por ser constituir em reserva para necessidades futuras. Contudo, nesse último livro, o atributo de miticismo e primitivismo da Amazônia é retomado, pois o Vale, após ser abandonado pelos homens em virtude da disseminação das formigas devoradoras, é novamente invadido pela mata, "como no Princípio das Coisas". Destruída pelos insetos, a obra humana revela a fragilidade dos pilares tecnológicos em que se assenta, e o percurso do homem descreve um círculo temporal

quando retrocede, do processo civilizatório exacerbado pelo progresso material, ao ponto de partida da humanidade, quando comia de novo "o pão amassado com o suor de seu rosto". Significativamente, o capítulo que narra o fato tem como título "A semente de um mundo novo"; o que relata a retomada do Vale Amazônico pela mata chama-se apocalipticamente "Tudo o que o homem esperava sobre a terra — já aconteceu".

Nas narrativas de ficção científica, civilizações adiantadíssimas do futuro debilitam-se pela ação do mesmo motor que as gerou: o grau elevado de progresso cuja imperfeição se traduziu no alijamento da natureza no projeto humano de desenvolvimento. A crítica à servidão do homem aos desígnios do progresso que ele mesmo engendrou em bases materialistas tem como contraponto a defesa do primitivismo, da simplicidade e dos valores espirituais, e é empreendida principalmente nos livros de aventura. Os textos de Jerônimo Monteiro denunciavam uma visão pessimista do homem moderno. Nas histórias de aventura, a busca do ouro, no final das contas, é uma empreitada que não vale a pena, como se pode deduzir das passagens abaixo:

"Já agora eram apenas nove dos dezoito que haviam partido, tão saudáveis e satisfeitos, de Manaus. Era doloroso verificar quantas vidas custava este ouro inútil. Os homens chegavam a sentir ódio do metal".²³

"Era o tesouro, afinal!

Estávamos ricos, ricos, ricos!

²³ Monteiro, J. O ouro de Manoa. p.148.

Depois, tudo perdeu o interêsse. A riqueza é mesmo uma praga. Tira da gente as melhores emoções e impede-nos de gozar uma porção de coisas simples e boas que estão ao alcance de todos. Mas, em verdade, dá uma sensação de segurança e felicidade deliciosas — embora falsas, no que respeita aos verdadeiros valores humanos".²⁴

"Ninguém mais tolera a modéstia e a simplicidade. Ninguém compreende que a verdadeira função do homem é 'viver'. Todos: pobres, remediados, ricos e milionários correm desenfreadamente atrás de três coisas: dinheiro, dinheiro e dinheiro. Sempre mais dinheiro! E, se observarem bem, verão que todos os meios servem".²⁵

"Só quem teve uma civilização muito grande e artificial é que pode acabar sendo o que são os nossos índios. É preciso cansar-se de tudo na vida, do luxo, das festas, dos artificios, para se chegar a compreender bem as delícias da vida simples junto à Natureza..."²⁶

Nos livros de ficção científica, a fragilidade do homem desmente sua supremacia no Universo: ele é sempre vencido por expedientes que ele próprio criou ou por seres sobrenaturais. Em Três meses no século 81, assim como num conto de Tangentes da realidade, "Estação Espacial Alfa", a tecnologia trai o homem quando o despoja do amor e da humil-

²⁴Monteiro, J. Corumi, o menino selvagem. p.150

²⁵Id. A cidade perdida. p.223.

²⁶Id. ibid. p.16.

dade; em Fuga para parte alguma, a população terrestre é aniquilada pelas formigas Attas; num outro conto de Tangentes da realidade intitulado "A incrível história de Tomas de Sagunto" um grupo de mineiros é devorado por aranhas gigantes. A partir daí, o elemento de redenção humana nunca vem do próprio homem: em "As pedras rutilantes", de Tangentes da realidade, um ser transcendental interfere na conduta de ricos comerciantes e de compradores de diamantes através da oferta de pedras preciosas, dotadas de qualidades da glândula radiante; tais pedras afastam a indiferença ao sofrimento alheio, promovendo a solidariedade dos ricos para com os pobres; em Três meses no século 81, a luta pela libertação dos marcianos, no século 81, é encabeçada por um protagonista do século 20, ou seja, Campos; em Os visitantes do espaço, são os seres vindos de um planeta de Júpiter que descem à Terra e ativam a solidariedade humana.

A visão pessimista do homem manifestada nos textos de Jerônimo Monteiro parece caudatária do espírito de desorientação generalizada que marcou a geração de 40 no Brasil, contemporânea da guerra e de um período de intensa repressão política no país. A consciência da gravidade dos problemas trazidos pela guerra e da ameaça da bomba atômica abala os alicerces da crença e da segurança dos indivíduos; o poderio crescente das super-potências espelha, no seu avesso, o subdesenvolvimento dos países do Terceiro Mundo; por outro lado, a difusão dos meios de comunicação de massa ajuda a estimular nas nações dependentes o desejo de equipararem seus sistemas de produção cultural aos de outras mais de

sempre envolvidas. A disparidade nesse campo é apanhada pelo texto de Jerônimo Monteiro e transparece nas falas de Sálvio, em A cidade perdida, apontando o "profundo letargo do interesse nacional" com relação ao estudo científico.

Já me referi anteriormente à atração pelas teorias científicas que, nas histórias de aventura de Jerônimo Monteiro, pertencem ao campo da geologia, arqueologia e antropologia; em alguns textos de ficção científica, observa-se a mesma tendência. Em Três meses no século 81, revela-se pela preferência por temas da filosofia, da política e do espiritismo. Em Fuga para parte alguma, predomina o interesse ecológico, ao passo que no conto "O elo perdido", de Tangentes da realidade, a incorporação da teoria evolucionista de Darwin remete à biologia.

É importante observar que o pessimismo que perpassa os textos de Jerônimo Monteiro caracteriza grande parte da produção dos autores de ficção científica de 40, já emancipados do otimismo de um Júlio Verne com relação à ciência e ao progresso técnico.²⁷ Novos temas alinham-se à atualidade de gerações que conheceram duas guerras mundiais e passam a olhar o futuro com insegurança e medo. O fenômeno é generalizado nas nações do mundo civilizado e os meios de comunicação de massa captam-no rapidamente. Assim, revelam, muitas vezes, a contradição interna do produto que, embora herdeiro da modernidade tecnológica, divulga os valores que preexistem a ela.

²⁷ Santandré, J. "E tudo se transforma". In: Leia, dez./86. p.27.

Elemento aglutinador das novas maneiras pelas quais se apreende o mundo, a guerra penetra nos textos de ficção científica. Em Três meses no século 81, diferentemente de A cidade perdida, a Segunda Guerra é reproduzida, quando terreanos e marcianinos se exterminam com os Raios Vonde, epígonos avançados da bomba nuclear. Mas é em alguns contos de Tangentes da realidade que Jerônimo Monteiro reafirma sua fidelidade ao tema.

"Estação Espacial Alfa": projetando a ação no futuro, narra-se a articulação de uma guerra nuclear na Terra, promovida pelos russos, que disputam a supremacia do poder atômico com uma nação inimiga. No espaço, os astronautas assistem à destruição da Terra, patrocinada pelos "industriais do patriotismo" que levam o povo a exaltar-se.

"O copo de cristal": cenas de guerra, do passado e do futuro alternam-se na luz azulada emitida por um copo, e as personagens que o observam divisam ora dois exércitos que lutam com lanças e espadas, num amontoado de sangue e cadáveres, ora multidões deformadas pela radiação atômica, contrapostas a outro grupo e a um grande edifício onde se lê, numa tabuleta: "Drink Coca-Cola". A alusão ao poder decisivo dos EUA na deflagração de uma terceira guerra mundial é expressiva e as cenas do futuro que se delineiam na claridade emitida pelo copo podem confirmar a idéia.

"Missão de paz": um intermediário de seres extra-terrestres e seres humanos assiste à falência de sua missão com vistas ao desarmamento mundial, e a Terra é acusada de ser o único planeta que cultiva a guerra, destoando, assim, do resto do Universo.

"O sonho": Seu Almeida narra o temor que sentira, na última guerra, de ser convocado a alistar-se, quando o Brasil entrara na conflagração contra o Eixo. Ao contar que certa noite sonhara estar combatendo na Itália, descreve cenas minuciosas e realistas dos horrores da guerra vividos na batalha de 6 de agosto.

A década de 40 assistiu a um período conturbado da política nacional. Após 1937, o Ministério da Justiça de Getúlio Vargas, através da gestão de Francisco Campos, de flagra uma política de nacionalização com base na criação de um Estado totalitário em moldes europeus. Acreditando que o regime político conveniente às massas era o da ditadura, o governo sentiu que urgia arregimentar os vários setores da sociedade a fim de que se construísse e se consolidasse o Estado Nacional. A tal projeto não escapava o risco que o liberalismo com que o Estado tratava os imigrantes poderia representar na cultura e na política do país. Os alemães so freram particularmente a força da repressão desencadeada pelo governo brasileiro a partir de 1938, em virtude da denúncia da infiltração nazista nas colônias. Data, portanto, dos finais da década de 30, a institucionalização do "temor nazista" que tomou corpo no Brasil, bem como a implantação do totalitarismo com todas as suas formas variadas de repressão.²⁸ Para o êxito dessa cruzada, o governo não dispensa

²⁸ Essa abordagem do período político brasileiro sob o comando de Getúlio Vargas é desenvolvida no livro Tempos de Capanema, em cujo texto me apoiarei.

os meios de comunicação de massa, como o rádio, o cinema, a propaganda, capazes de disseminar, a contento, a ideologia em vigor.

A Jerônimo Monteiro, familiarizado com os meios de comunicação de massa, como o rádio e as revistas em quadrinhos, não escapa a tonalidade política da época; em A cidade perdida, os atlantes são porta-vozes da crítica à desigualdade social alimentada pelas minorias que governam despoticamente a maioria; em Três meses no século 81, Campos admite sua ousadia em contestar o estilo de vida dos terreneos do século 81, recordando:

"Trazia comigo a herança do meu povo, da minha geração. Fôra espancado, no meu mundo, por uma 'gestapo' sul-americana, porque falara alto. Era impulsivo. Considerava-me possuidor de direitos que ninguém poderia desprezar".²⁹

No conto escrito em maio de 64, "O copo de cristal", Miguel relembra com amargura a violência que sofrera por ter sido acusado de comunista: a prisão repentina, o inquérito para a entrega dos companheiros à polícia, a unidade da cela do DOPS, a humilhação e a injustiça da denúncia falsa, a arbitrariedade dos militares:

"A privada, ao canto, aberta a todos os olhos. As horas infindáveis, agoniadas pela falta de ar, pelo cheiro, pela revolta. Depois, a triagem .

²⁹ Monteiro, J. Três meses no século 81. p.133-4.

— Não consta nada contra o senhor. Está livre. Foi prêso em virtude de uma denúncia falsa. Não leve a mal. Sabe que isto acontece em ocasiões como esta.

A alma pesada, o corpo desfeito, o cérebro desorganizado pela frustração, a condição humana esmagada pela humilhação".³⁰

Também de Tangentes da realidade, em "O sonho", Seu Almeida, ao contar sua história, localiza-a na última guerra, quando era reservista de 1ª categoria em São Borja:

"Vivia sobressaltado desde que o Brasil, tendo entrado na conflagração contra o Eixo, começou a organizar batalhões de pracinhas. Eu morava, então, em São Borja, na pensão de dona Herta".³¹

Nesse último conto, a referência ao local de nascimento de Getúlio Vargas e o nome germânico da dona da pensão remetem ao período de governo do ditador gaúcho, fazendo supor a época de efervescência da campanha contra o nazismo. Foi com dureza que se levou adiante o projeto de nacionalização do país, do qual a ideologia anti-germanista foi um dos aspectos. Segundo os autores de Tempos de Capanema, ela configurou uma empreitada em que "o nacionalismo brasileiro encontrou no nacionalismo alemão seu modelo, seu fantasma e seu limite", pois os alemães

³⁰ Id. Tangentes da realidade. p.68.

³¹ Id. ibid. p.197.

"possuíam tudo aquilo que os brasileiros gostariam de ter e serviam de fonte de inspiração para o que aqui se pretendia construir. Sua presença no Brasil, no entanto, não os transformava em aliados, mas em uma ameaça terrível ao projeto nacionalista brasileiro, com o qual competiam, aparentemente, com vantagem".³²

Jerônimo Monteiro incorpora, como muitos brasileiros contemporâneos da Segunda Guerra, o horror ao nazismo. Em Três meses no século 81, Campos observa, comparando a civilização do século 81 à do século 20:

"Também no meu tempo, no século XX, a Terra tinha visto espetáculos semelhantes ... expedições 'civilizadoras' se haviam organizado contra países e povos pacatos... Alguns povos de 'raça superior' tomavam a si de repente, a tarefa de proteger e civilizar outros povos... E em nome da civilização, realizavam-se tremendos massacres, vastíssimas destruições de vidas e de bens..."³³

Mais adiante, analisando o plano de combate dos terreneos contra os marcianinos, Campos deduz:

"— Compreendo. Vão fazer contra eles uma 'guerra relâmpago', não é assim? Atacam de surpresa, destroem tudo e vencem...

— 'Guerra relâmpago'! É um bom termo para a nossa expedição! muito bom. É isso mesmo!

— Não é novo, professor. Em alemão chamava-se 'blitz-grieg'(sic).

Mui olhou para mim sem compreender. Eu sorria, sorria de piedade, por mim, por ele, pela humanidade".³⁴

³² Schwartzman, S. et alii. Tempos de Capanema.

³³ Monteiro, J. Três meses no século 81. p.126.

³⁴ Id. ibid. p. 128.

Nos livros de ficção científica, Jerônimo Monteiro praticamente abandona o hábito de prefaci^uar as histó^urias; a exceção cabe a Três meses no século 81, onde o Autor explicita o tipo de público a que se dirige, isto é, "às pes^usoas, hoje, bem numerosas, que admitem a existência de uma porção de coisas além daquelas que os espíritos positivos e áridos julgam totais e concludentes". Em seguida, esclarece sua opção pela fantasia, que considera necessária "neste mun^udo contraditório e mau em que vivemos". No final, dirige-se diretamente ao leitor:

"E, agora, leitor, tu que na livraria gos^utas de percorrer as primeiras páginas dos li^uvros recém-saídos para saber do que tratam e se interessam — já sabes o que êste vale. Se quiseses sabê-lo melhor, lê até ao fim. Vale a pena".³⁵

A fórmula para atrair o leitor é típica da pro^upaganda das revistas em quadrinhos, encartada entre as histó^urias. Três meses no século 81 é o primeiro livro de ficção científica de Jerônimo Monteiro. As décadas de 40-50 são consideradas a idade de ouro da ficção científica, e no pós-guerra, o aparecimento numeroso de revistas do gênero, provenientes em grande parte dos EUA, fez com que, no Brasil, a pré-história da ficção científica importada contida nos li^uvros passasse para as revistas em quadrinhos, a TV e o cinema, quase sem transição para o livro. As primeiras publica^uções de ficção científica, originalmente batizadas de "cientificação", tinham um público de técnicos e sábios, mas o no

³⁵Id. ibid. p.8

vo gênero se popularizava através dos meios de comunicação de massa, notadamente as revistas, e a massificação devora os dados científicos, caracterizando uma produção cujo motor interno é a fantasia.

A imaginação desenfreada alimenta as páginas das revistas de ficção científica, pouco antes da Segunda Guerra: no rastro de H.G. Wells, ocorrem viagens pelo tempo; Giovanni Scolari populariza a visão pessimista de uma civilização dominada pela máquina em Futurópolis, ao mesmo tempo em que o cinema divulga Metrópolis, de Fritz Lang e Daqui a Cem Anos, de William Cameron Menzies. Durante a guerra, os quadrinhos de E.P. Jacobs tematizam a neurose atômica e a solução utópica encontrada num novo mundo.³⁶

O fato de Jerônimo Monteiro desenvolver o gênero a partir dos anos 40, quando as revistas em quadrinhos e o cinema eram mídia que os popularizavam, sugere a sua intimidade com o produto cultural veiculado pela comunicação de massa e aponta para o fato de que também seus textos de ficção científica nutriam-se desse tipo de produto.

No esboço histórico da ficção científica traçado em Shazam!, Sérgio Augusto observa que, após os anos 40, o público parece se desinteressar pelos heróis do espaço, preferindo o fantástico inserido no cotidiano.³⁷ É oportuno no

³⁶ Os dados foram extraídos do artigo de Sérgio Augusto, "Spacecomics: um esboço histórico". In: Shazam!

³⁷ Id. *ibid.* p.192.

tar que Jerônimo Monteiro não constrói heróis fantásticos, mas situações fantásticas: em Três meses no século 81, quem rouba a cena não é Loi/Campos, mas a civilização do século 81; Fuga para parte alguma justifica-se pela invasão das formigas na rotina dos homens, desmanchando-a; em Os visitantes do espaço, inicialmente os ionas deixam perplexos os pacatos habitantes de Goiás, depois aterroizam os índios nas matas e, finalmente, instalam-se na Amazônia; na quase totalidade dos contos de Tangentes da realidade, a força da fantasia reside em episódios inexplicáveis que aparecem no dia-a-dia das personagens. Parece que, também nesse aspecto, Jerônimo Monteiro permaneceu fiel aos rumos tomados pelas manifestações da cultura de massa.

Em Três meses no século 81, a geratriz da aventura é a obra de H.G. Wells, A máquina de explorar o tempo. Como nas histórias analisadas no início deste capítulo, o narrador integra uma figura de carne e osso na sua ficção e empresta do romancista inglês uma visão pessimista de mundo; quanto à máquina do tempo, o autor brasileiro diversifica o mecanismo: como Campos não crê na possibilidade de construí-la, recorre à energia psíquica e ao poder do espiritismo. Essa guinada encontra paralelo na rejeição da tecnologia mecânica e na respectiva apologia dos valores espirituais.

O diálogo do texto de Jerônimo Monteiro com o de outro autor (de gênero idêntico mas de extração estrangeira) sugere tanto a existência de um público consumidor da ficção científica nos anos 40 quanto a popularidade, em nosso país, da literatura traduzida.

A conversa entre os textos não se limita ao empréstimo dos temas. No conto "Um braço na 4ª dimensão", o narrador tematiza tanto o gênero quanto a técnica dos ficcionistas, quando observa:

"Tenho lido novelas em que personagens se teleportam, se desintegram, atravessam paredes, vão mesmo de um planêta a outro. Mas isso é ficção e não acredito muito em ficcionistas",³⁸

A estratégia usada pelo narrador de esconder-se atrás do texto a fim de vestir-se como leitor, deixa-o à vontade para emitir juízos de valor sobre a literatura que não é a sua, o que, em última análise, resulta num fingimento funcional que propaga o gênero e induz o leitor a fruir o texto. Numa outra passagem, o narrador confirma a ficção científica como modalidade literária já instituída:

"Agora, se algum dos filhos de seu Zé herdar o fabuloso (e perigoso) dom do pai, ainda teremos esperanças de entregar o caso a cientistas que possam estudar e chegar a alguma conclusão. Mas se isso não se verificar, o caso ficará perdido e figurará como uma das muitas laboriosas criações dos autores de ficção científica".³⁹

O diálogo com o leitor, o comentário do próprio texto, a comparação de relatos torna-se possível porque o narrador, sendo também personagem, mantém uma função dupla,

³⁸Monteiro, J. Tangentes da realidade. p.161.

³⁹Id. ibid. p.165.

podendo manipular a narração de acordo com sua vontade: ora desempenha o papel de protagonista dos acontecimento, colando-se a eles, ora representa o "script" de expositor dos fatos, distanciando-se deles. No segundo caso, cabendo-lhe a manutenção da palavra, o narrador é dotado de domínio sobre o leitor, podendo exibir suas intenções na superfície do texto, tal como faz Campos ao explicar como aprendera a língua dos habitantes do planeta terrestre em 81:

"É evidente que não vou abusar da paciência do leitor descrevendo o laborioso processo de aprendizagem por que passei. Isto interessaria apenas aos filólogos, e não creio que você o seja. Para eles prometo fazer, um dia destes, um vocabulário daquela língua, tão fiel como me permita a memória".⁴⁰

A passagem esboça o tipo de leitor evocado pelo texto de ficção científica nos meados do século e que, de qualquer modo, se confunde com o das histórias de aventuras, no que respeita ao gosto pela ação rápida e na ojeriza ao texto muito reflexivo. Em suma, o leitor nutrido pela cultura de massa, a qual estabeleceu para ele contornos particulares de preferência pelos produtos que a indústria cultural deposita no mercado.

Examinando os textos de Jerônimo Monteiro, notei que o uso de estratégias discursivas, como o diálogo com o leitor, é freqüente em Três meses no século 81 e A cidade perdida, ambos publicados na década de 40. Como já assina-

⁴⁰ Monteiro, J. Três meses no século 81. p.51.

lei, nessa época o livro sofreu o assédio expressivo dos meios de comunicação de massa, em franca expansão, no seio da sociedade brasileira, carente da tradição livresca; a competição desigual entre um produto que se utilizava essencialmente da palavra escrita como modo de expressão, e outros que empregavam recursos audio-visuais em processo de modernização, remete à idéia de que a interlocução no interior do texto tenha como finalidade a facilitação do envolvimento do leitor com a obra. As manifestações da indústria cultural, cujas técnicas são constantemente aperfeiçoadas, têm como meta a reprodução das pessoas dentro do modelo da indústria como um todo, como sugere Adorno.⁴¹ Assim, o cinema promove a ilusão de que o mundo aprisionado em sua tela é idêntico ao mundo exterior; o rádio convoca, democraticamente, todos os indivíduos à informação e ao entretenimento, conferindo-lhes uma condição de participação ilusória; as revistas fazem desfilar, nos seus quadrinhos, aventuras fantásticas, convidando os leitores a viajarem neles assimilando, simultaneamente, o figurino dos super-heróis.

Os meios técnicos da comunicação de massa desenhavam uniformemente os consumidores de seus produtos, sob o paradigma da "neutralização" da atividade mental. Daí a utilização rotineira dos estereótipos que facilitam a tarefa do público.

⁴¹ Adorno, T. "A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas". In: Dialética do esclarecimento. p.119.

Dado que Jerônimo Monteiro embute nos textos alguns dos expedientes técnicos utilizados pelos meios de comunicação de massa, torna-se possível extrair deles uma concepção de leitor cujos contornos o contexto cultural de 40 provavelmente subsidiou.

O exame dos textos do Autor apontou procedimentos peculiares: a explicitação textual desvendou alguns meandros da composição da obra, incorporou figuras de carne e osso já consagradas na tradição cultural do público pela confraternização dos vários media e mostrou-se conhecedora do tipo de leitor evocado pelo texto; a estereotipia transpa-rece na redundância de temas popularizados pelo cinema e pelos quadrinhos, bem como na utilização de elementos recorrentes, quais sejam cavernas e pirâmides subterrâneas abrigando mistérios, a corrida ao ouro, a guerra, a Amazônia real ou mítica, as civilizações perdidas, etc.

Visando a um efeito pré-fabricado no leitor, a redundância pode concretizar-se tanto no conjunto de recur-sos técnicos empregados na produção do texto, quanto nos gêneros através dos quais os escritores já esculpiram seu modelo de leitor (o que não significa que cessem de fazê-lo, pois a atualização é um imperativo e uma garantia). O romance policial é uma das modalidades que, dentre as estratégias de conquista e manutenção do público, se utilizam mais ostensivamente da redundância e do clichê. Jerônimo Monteiro cultivivou o gênero da década de 30. Seu detetive, Dick Peter, é um engenheiro bem sucedido, que investiga os crimes amadoristicamente. A personagem não cobra pelos serviços prestados porque seu desempenho se justifica pelo divertimento que lhe

oferece, numa perfeita mimetização do gênero literário a que pertence. A ação passa-se em Nova Iorque, o detetive tem um nome inglês e Jerônimo Monteiro divulga as histórias sob o pseudônimo — também emprestado ao idioma do Tio Sam — Ronnie Wells. O modo de produção passa por instâncias diversas, pois Dick Peter frequenta vários media: programas radiofônicos, tiras de jornal, álbum de figurinhas, gibis; também é publicado seriadamente em livros. Como a cultura veiculada pelos meios de comunicação de massa provinha, em grande parte dos EUA, empacotada em filmes e revistas de quadrinhos que rapidamente formaram um público amplo, Jerônimo Monteiro embarca na fórmula do sucesso, criando um detetive pelo modelo do já popular Dick Tracy (criação de Chester Gould em 1931). O romance policial inverte totalmente o projeto nacionalista dos romances de aventura e de ficção científica esboçado na escolha da Amazônia como cenário dos acontecimentos. Talvez porque o modo de escoamento inicial das narrativas policiais de Jerônimo Monteiro tenha sido através de uma das mais típicas modalidades da indústria cultural: programas radiofônicos em série de histórias do detetive Dick Peter.

De qualquer modo, no cômputo geral, Dick Peter, Loi, Sálvio, Rodolfo, os atlantes, Walter Baron, seres extra-terrestres, as formigas Attas e etc., irmanam-se todos, filhos que são da mesma mãe: a indústria cultural que, zelosa pela sorte dos seus rebentos, provê a todos eles um caminho já batido no labirinto do contexto cultural.

7. CONCLUSÃO

Este trabalho procurou averiguar até que ponto a obra de Jerônimo Monteiro incorpora procedimentos que nem sempre alinham este escritor com os autores contemporâneos seus, mas o definem como um precursor de traços da literatura infantil brasileira mais recente. A hipótese inicial incluiu a idéia de que a obra desse Autor internalizou o processo de modernização da produção cultural já presente, mas ainda embrionário, na década de 40, que assistiu a boa parte do surgimento dos textos em questão.

A leitura que fiz daquele período sugeriu não apenas um tempo coincidente com o processo de modernização da sociedade brasileira, mas também um tempo seminal — fertilizado pelo término da 2ª Guerra e do Estado Novo — de algumas das modificações políticas, sociais, econômicas e culturais que desabrocharam nos anos posteriores e que contribuíram para a feição atual de nosso país.

A modernização na década de 40 se traduz, por exemplo, na transformação do público leitor, respondendo a novas modalidades da produção cultural, crescentemente alimentada pelo aperfeiçoamento dos meios de comunicação de massa. O processo de industrialização do país diversifica tanto as oportunidades de emprego do brasileiro urbano quanto as formas de cultura que ele consome, veiculadas por media variados: cinema, rádio, jornais, revistas, publicações em qua

...turais, o papel de mercado... sua atuação (e suas formas de produção) tendendo a abarcar o contingente de leitores que emerge da classe média.

Crianças e jovens constituem um dos segmentos... público;... não esca... rendendo... litera in... e o gênero encampa modalidades anteriormente dirigi-
das aos adultos, como as histórias policiais e a ficção cien-
tífica.

...Jerônimo Monteiro parece... não só a... de produção e circulação... da cultura de 40, mas... de temas e procedimentos narrativos que concomitantemente, contribuem para caracteri-
zar o gênero infantil como indefinido e descaracterizá-lo co-
mo Literatura. Quando, porém, inscrita no quadro da cultu-
ra de 40 — e não na da Literatura — a obra de Jerônimo Montei-
ro perde o calcanhar de Aquiles para ganhar os cabelos de Sansão. Mostra-se afinada com a face da cultura que traduz a ideologia escolar e, nesse aspecto, é fiel aos parâmetros da modalidade a que pertence (ver a série do Pernetá). Por outro lado, reitera índices de modernidade que apontam para as tendências da nossa literatura contemporânea quando intro-
jeta os procedimentos da cultura de massa e contrapõe os mitos do próprio gênero como a exemplaridade (v. Bumba, o boneco que quis virar gente), a falta de ambição dos exploradores das selvas brasileiras (v. Corumi, o menino selvagem e O
de Manoa), a marginalização do índio (v. A cidade per-
de e Corumi, o menino selvagem), a proscrição das histó

rias de violência e crime (v. os livros policiais), o utilitarismo através do ensinamento moral (v. Traição e castigo do Gato Espichado e No país do sonho) etc. A infidelidade de Jerônimo Monteiro às tradições da literatura infantil é, simetricamente, a garantia da convergência (e do desnudamento) das contradições da cultura da época para a sua obra.

Dentre tais contradições — que se enraízam na história da modernização nacional — é relevante o desejo de manter uma imagem de Brasil civilizado, escolarizado e economicamente bem posto, quando se sabe que, em 1940, os analfabetos perfaziam 57% da população brasileira e, no ano seguinte, o país apertava o nó da dependência externa com o empréstimo de dinheiro norte-americano. Por esta época, as decorrências do paradoxo entre o Brasil que se quer e o Brasil que se tem incidem nas manifestações da cultura e, no caso das formas escritas de expressão — como a literatura — ocorrem alternativas diversas: alguns escritores curvam-se ao grande público, oferecendo-lhe uma literatura massificada; outros perferem a fidelidade aos seus "cem leitores", mantendo a função sacralizadora da literatura de elite. O 3º caminho é o que parece ter contado com as simpatias de Jerônimo Monteiro: a realização de uma literatura popular, "enobrecida" com algumas pitadas de erudição.

O livro que melhor ilustra a última tendência é A cidade perdida. Trabalhando com recursos típicos dos modos de produção da indústria cultural — como a redundância, a explicitação textual, a aventura envolvente, a tutela do leitor — Jerônimo Monteiro procura, no entanto, preservar o tom elevado da cultura de elite, entremeando, no galope da

ação, as peias de longas exposições sobre arqueologia, geologia e política. Obtém, assim, um produto híbrido, virtualmente capaz de enredar leitores que circulem de algum modo tanto pelo território da literatura popular quanto pelo da literatura que se quer requintada. Esse procedimento é interessante porque sugere, como os demais já citados, também um índice de modernidade em Jerônimo Monteiro, na medida em que traduz a presteza com que o Autor capta a transformação do leitor de 40: não mais um indivíduo que tem acesso à cultura consumindo tão somente com os olhos as letras que a veiculam, mas um indivíduo familiarizado com a imagem e o som, insistentemente convocados pelas manifestações da indústria cultural. Essa imagem de leitor aplica-se igualmente à criança: defendendo as histórias de "mocinhos" e "bandidos", Jerônimo Monteiro alude à utilização desse tema por outros media e deixa implícita sua concepção de leitor infantil:

"E este é o exemplo que a criança grava na memória. Ela admira sempre o mais forte, o que vence, e quer ser igual a ele. Sempre que o menino se defronta com um malfeitor, nas histórias, no cinema ou nos jornais, fará uma tremenda 'torcida' para que apareça o 'mocinho' (delegado, policial ou detetive que o combata e vença)".¹

Um outro traço que permite postular para a obra de Jerônimo Monteiro traços de modernidade é o modo como resolve a polêmica entre verismo e fantasia, levantada por alguns teóricos da literatura infantil de 40. Mesclando em

¹ Monteiro, J. "Leitura para menores". O Estado de São Paulo, 13/08/41. p.4.

suas histórias os dois componentes, Jerônimo Monteiro refina o verismo quando, por exemplo, relativiza a questão do índio, aproximando-se de uma abordagem mais atual do assunto; ao mesmo tempo, atualiza a fantasia, substituindo seus heróis e espaços tradicionais: no lugar de príncipes invencíveis, o ardiloso detetive Dick Peter; ao invés de reinos milenares de fadas e bruxas, o mundo arrojado de séculos futuros.

Também digna de nota é a trajetória de Jerônimo Monteiro pelos vários media, sugerindo uma concepção moderna de produção e circulação da cultura. Em 1931, Jerônimo Monteiro começa a trabalhar em jornais da cidade de Santos, onde residia; seis anos depois, ingressa no rádio brasileiro, como escritor e narrador do programa de aventuras policiais Dick Peter. Em 1947, o Autor multiplica os modos de circulação de sua obra fazendo com que Dick Peter compareça em tiras diárias do Diário da Noite. Finalmente, em 1952, essas histórias policiais passam a frequentar os gibis da Editora La Selva.

O rádio parece ter sido um dos meios de comunicação de massa particularmente familiar a Jerônimo Monteiro: foi Diretor de Programação da Rádio Excelsior de São Paulo e produtor de programas da Rádio Nacional Paulista e da Rádio Cosmos; reiterando a aliança da produção infantil com a indústria cultural, concebeu um programa de rádio para crianças e jovens denominado Futebolino.

Essa incursão variada por media modernos encontra ressonância no gosto pelos gêneros literários tidos como menores — como a ficção científica e a história policial,

das quais foi um dos pioneiros no Brasil — e que caem como uma luva nas mãos de um público de classe média, afeito à digestibilidade dos produtos da indústria cultural. Num artigo em que defende esses gêneros, Jerônimo Monteiro revela algumas matrizes de sua inspiração literária e seu alinhamento com o mercado editorial de 40:

"O escritor brasileiro não deve ficar à margem desse movimento editorial, que é grande e proveitoso.

Não há desdouro algum em entrar pela ficção, pela aventura. Há um mundo muito interessante e cheio de fascinação na realização do impossível. Wells, Ouvreur, Verne, Erle Cox, Ridder Haggard, Bedford Jones, e tantos, tantos outros — são positivamente grandes escritores, com renome mundial, e não fizeram outra coisa senão desvendar mundos impossíveis, arrancar do cérebro maravilhas quase sempre irrealizáveis, mas que oferecem ao homem exatamente o que a vida não lhe dá: mergulhos em mundos maravilhosos, que fazem fugir a gente, por algum tempo, às torturas do momento presente. E que maior papel se pode desejar para a literatura?"²

Confirmando os esquemas de imitação utilizados pela indústria cultural, Jerônimo Monteiro usa o pseudônimo de Ronnie Wells na série policial e denomina o 19 detetive brasileiro de Dick Peter, numa tentativa de contaminar a obra com o mesmo sucesso que obtinham, junto ao nosso público, as tradu-

² Monteiro, J. "Os escritores brasileiros e o público brasileiro". O Estado de São Paulo, 25/06/41. p.4.

ções do gênero. Tal estratégia ilustra a intimidade do Autor com os modos de produção da indústria cultural e reitera um dos aspectos que a modernização do Brasil assumiu em 40: o empréstimo da ideologia e das formas da cultura norte-americanas.

Se o projeto americanizado das histórias policiais contradiz a proposta dos livros de aventuras e de ficção científica de um autor como Jerônimo Monteiro — que bradava aos seus pares ser preciso "com urgência, descobrir a Amazônia" — o diálogo que seus textos heterogêneos mantêm entre si e com o restante de sua produção cultural, é revelador no sentido de sugerirem a representação dos modos contraditórios assumidos pelo processo de modernização da sociedade brasileira de 40: a tecnologia "made in USA" ao lado do primitivismo rural; a urbanização crescente e o inchaço da periferia pauperizada; a imagem de um Brasil autônomo em descompasso com a realidade da dependência política, econômica e cultural.

Gostaria de concluir este trabalho com uma observação final: na viagem que fiz pela obra de um autor menor, inscrita num gênero considerado igualmente menor, procurei despojar-me de categorias de valorização estética, uma vez que eu queria desnudar a força do meu objeto de estudo; assim, a munição que usei foi aquela que me permitiu compreender a literatura infantil como uma das formas culturais capazes de representar significativamente uma época de nossa cultura, do nosso chão histórico, com todas as suas contradições, conflitos e dissonâncias. Portanto, tentei ver estes traços não como defeitos, mas como diferenças que marcam a

nossa especificidade enquanto nação dependente e, ao mesmo tempo, em busca da própria identidade.

BIBLIOGRAFIA

1. Literatura Infantil

ALMEIDA, Lúcia Machado de. Na região dos peixes fosforescentes. São Paulo, Melhoramentos, s/d.

———. No fundo do mar. 2.ed. São Paulo, Brasiliense, 1960.

AMARAL, Maria Lúcia Cintra do. O caranguejo bola. São Paulo, Anchieta, 1945.

BUARQUE, Mary. Rosinha chinesa. São Paulo, Edit. do Brasil, 1945.

CORDEIRO, Mário. Um grão de café passeia pelo mundo. Rio de Janeiro, Zélio Valverde Editor, 1942.

COSTA, Edy Dutra da. A moedinha amassada. São Paulo, Anchieta, 1945.

DE SOUSA JR. As proezas do macaco Guisadinho. Porto Alegre, Globo, 1942.

DONATO, Mário. Sargentinho. São Paulo, Martins, 1943.

———. As caçadas de Tio Vicente. São Paulo, Instituto Progresso Industrial, 1948.

FLEURY, Luís G.de Camargo. A pulseirinha de Dionice. 6.ed. São Paulo, Edit. do Brasil, s/d.

FONTES, Ofélia e Narbal. O espírito do sol. São Paulo, Melhoramentos, s/d.

———. O gigante de botas. 3.ed. São Paulo, Ática, 1974.

GUIMARÃES, Vicente. Histórias divertidas. 2.ed. São Paulo, Melhoramentos, s/d.

———. Os três irmãos. São Paulo, Editora do Brasil, s/d.

MONTEIRO, Jerônimo. No reino das fadas. 8.ed. São Paulo, Melhoramentos, s/d.

———. O ouro de Manoa. São Paulo, Clube do Livro, 1973.

———. O homem da perna só. São Paulo, Anchieta, 1943.

———. O tesouro do perneta. São Paulo, Anchieta, 1943.

———. A ilha do mistério. São Paulo, Anchieta, 1943.

- MONTEIRO, Jerônimo. Os nazis na ilha do mistério. São Paulo, Anchieta, 1943.
- . O palácio subterrâneo das Antilhas. São Paulo, Anchieta, 1943.
- . Três meses no século 81. Porto Alegre, Globo, 1974.
- . A cidade perdida. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1948.
- . Viagem ao país do sonho. São Paulo, Melhoramentos, 1949.
- . Traição e castigo do Gato Espichado. São Paulo, Melhoramentos, 1949.
- . O colecionador de mãos/ O crime do 99 andar/ As mortes no observatório. São Paulo, Edições e Publicações Brasil, s/d. (Série Aventuras de Dick Peter).
- . Dick Peter contra a teia invisível. São Paulo, Edições "O Livreiro", s/d. (Série Aventuras de Dick Peter).
- . O misterioso Tarântula. São Paulo, Edições "O Livreiro", s/d. (Série Aventuras de Dick Peter).
- . O enigma do automóvel de prata. São Paulo, Edições "O Livreiro", s/d. (Série Aventuras de Dick Peter).
- . O crime da represa nova. São Paulo, Edições "O Livreiro", s/d. (Série Aventuras de Dick Peter).
- . Bumba, o boneco que quis virar gente. São Paulo, Editora do Brasil, 1955.
- . Corumi, o menino selvagem. São Paulo, Brasiliense, 1956.
- . Fuga para parte alguma. São Paulo, GRD, 1961.
- . Os visitantes do espaço. São Paulo, EDART, 1963.
- . Tangentes da realidade. São Paulo, 4 artes, 1969.
- LOBATO, José Bento Monteiro. A chave do tamanho. São Paulo, Brasiliense, 1956.
- MARINS, Francisco. Nas terras do rei Café. 25.ed. São Paulo, Melhoramentos, s/d.
- MESQUITA, Alfredo. Sílvia Péllica na liberdade. 2.ed. São Paulo, Duas Cidades, 1979.
- RAMOS, Graciliano. Pequena História da República. In: Alexandre e outros heróis, 7.ed. São Paulo, Martins, 1970.
- SALVI, Nina. Rosalinda. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1954.
- SANTOS, Dalmacita Ribeiro dos. Julinho. São Paulo, Anchieta, 1945.

- SCARAMELLI, José. Aventuras do Dentucinho. São Paulo, Saraiva, 1946.
- VERÍSSIMO, Érico. As aventuras de Tibicuera. 2.ed. Porto Alegre, Globo, 1969.
- VIEIRA, Maria do Carmo Ulhoa. A fada Brasiléia. São Paulo, Anchieta, 1944.

2. Literatura não Infantil

- ANDRADE, Mário de. Contos novos. 4.ed. São Paulo, Martins, 1973.
- ANJOS, Cyro dos. Abdias. São Paulo, Saraiva, 1956.
- FARIA, Octávio de. O lodo das ruas. 2.ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1942.
- LISPECTOR, Clarice. Perto do coragem selvagem. 6.ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1977.
- PEREIRA, Antonio Olavo. Contramão. 2.ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1975.
- VIEIRA, José Geraldo. A quadragésima porta. Porto Alegre, Globo, 1943.

3. Literatura Teórica

- ADORNO, Theodor. "A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas". In: Dialética do esclarecimento. Rio de Janeiro, Zahar, 1985.
- A lição do amigo (cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade). Rio de Janeiro, José Olympio, 1982.
- ALMEIDA, Lúcia Machado de. "Literatura para crianças". Revista Literatura, nº 8, 1948.
- AMADO, Jorge. "Livros infantis". Revista Brasileira. Rio de Janeiro, nº 6, jan., 1935.
- AMARAL, Rubens do. "Literatura infantil". Revista da Academia Paulista de Letras, nº 23, ano VI, 12/09/43.
- ANDRADE, Mário de. "O movimento modernista". In: Aspectos da literatura brasileira. São Paulo, Martins, 1967.
- Anuário Brasileiro de Literatura. Rio de Janeiro, Irmãos Pongetti/Zêlio Valverde, 1937-1944.
- ARROYO, Leonardo. Literatura infantil brasileira. São Paulo, Melhoramentos, 1968.

- ARROYO, Leonardo. O tempo e o modo. São Paulo, Conselho Estadual de cultura, s/d.
- BAKHTIN, Mikhail. Problemas da poética de Dostoiévski. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1981.
- BARTHES, Roland. Mitologias. 6.ed. São Paulo, DIFEL, 1985.
- BASBAUM, Leôncio. História sincera da república. (de 1930 a 1960). 5.ed. São Paulo, Alfa-Omega, 1985.
- BENJAMIN, Walter. Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação. São Paulo, Summus, 1984.
- BETTELHEIM, Bruno. A psicanálise dos contos de fada. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980.
- BOSI, Alfredo. História concisa da literatura brasileira. São Paulo, Cultrix, 1972.
- CÂNDIDO, Antônio. Literatura e sociedade. São Paulo, Cia.Edit.Nacional, 1975.
- . Brigada ligeira. São Paulo, Martins, 1945.
- . "Sílvia Pélica na liberdade". Diário de São Paulo, 20/02/47.
- . "A revolução de 1930 e a cultura". In: A educação pela noite. São Paulo, Ática, 1987.
- CAVALHEIRO, Edgard (org). Testamento de uma geração. Porto Alegre, Globo, 1944.
- CICCO, Cláudio de. Hollywood na cultura brasileira. São Paulo, Convívio, 1979.
- COELHO, Nelly Novaes. Dicionário crítico da literatura infantil/juvenil brasileira. São Paulo, Ática, 1983.
- COUTINHO, Afrânio. Introdução à literatura no Brasil. 7.ed. Rio de Janeiro, Distribuidora de Livros Escolares Ltda., 1972.
- CUNHA, Fausto. "A presença da ficção científica na literatura infanto-juvenil brasileira". Cadernos da PUC, Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (33), 1980.
- CUNHA, Maria Antonieta Antunes. Literatura infantil: teoria e prática. São Paulo, Ática, 1983.
- D'AVILA, Antonio. "Leituras para crianças e adolescentes". Revista de Educação. nº 59, Vol. XXXVII, jun., 1951.
- ECO, Umberto. Leitura do texto literário. Lisboa, Editorial Presença, 1979.
- . Apocalípticos e integrados. São Paulo, Perspectiva, 1979.
- FARIA, Antonio Augusto & RAMOS, Edgard Luiz de. Cetúlio Vargas e sua época. 3.ed. São Paulo, Global, 1986.

- FRACCAROLI, Lenyra. Bibliografia de literatura infantil. 2.ed. São Paulo, Jornal dos Livros/INL, 1955.
- _____. "Biblioteca infantil do Departamento Municipal de Cultura". Revista do Arquivo Municipal. São Paulo, Vol. LXIV, Ano VI, fev., 1940.
- HALLOWELL, Laurence. O livro no Brasil. São Paulo, EDUSP, 1985.
- _____. "Brazil". In: Third world publishing: knowledge and development. London, Marsell, 1985.
- JAMESON, Fredric. "Towards dialectical criticism". In: Marxism and Form. Princeton, 1971.
- _____. "Pós-modernismo e sociedade de consumo". In: Novos estudos. CEBRAP, nº 12, jun., 1985.
- JOLLES, André. Formas simples. São Paulo, Cultrix, 1976.
- LAFETÁ, João Luís. 1930: a crítica e o modernismo. São Paulo, Duas Cidades, 1974.
- LAJOLO, Marisa. "Uma trajetória rara na tradição cultural brasileira". Letras de Hoje. Porto Alegre, PUCRS, v.20, nº3, set., 1986.
- _____. "Teoria da literatura e leitura na escola: caminhos e des-caminhos, encontros e desencontros". Letras de Hoje. Porto Alegre, 19(1), 1986.
- _____. Usos e abusos da literatura na escola. Rio de Janeiro, Globo, 1982.
- LAJOLO, Marisa & ZILBERMAN, Regina. Literatura infantil brasileira; história & histórias. São Paulo, Ática, 1984.
- LINS, Álvaro. Literatura e vida literária. 2.ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963.
- _____. Jornal de crítica. 1ª série. Rio de Janeiro, José Olympio, 1941.
- _____. Jornal de crítica. 5ª série. Rio de Janeiro, José Olympio, 1947.
- LOBATO, José Bento Monteiro. A barca de Gleyre. 7.ed. São Paulo, Brasiliense, 1956.
- LOURENÇO, Fº, Manuel Bergstrom. "A educação, um problema nacional". Revista da Academia Paulista de Letras, nº 16, Ano IV, 12/12/41.
- MARTINS, Wilson. A crítica literária no Brasil. 2.ed. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1983. 2ª v.
- MEIRELES, Cecília. Problemas da literatura infantil. 2.ed. São Paulo, Summus, 1979.

- MICELI, Sérgio. Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945). São Paulo, DIFEL, 1979.
- MONTEIRO, Jerônimo. "Leituras para menores". In: O Estado de São Paulo, 13/08/41.
- _____. "Os escritores brasileiros e o público brasileiro". In: O Estado de São Paulo, 25/06/41.
- MOTA, Carlos Guilherme. Ideologia da cultura brasileira (1933-1974). 4.ed. São Paulo, Ática, 1980.
- MOYA, Álvaro de. "E os quadrinhos viraram arte!". A arte de Jayme Cortez. São Paulo, Press Editorial, 1986.
- _____. Shazam! São Paulo, Perspectiva, 1977.
- Nosso Século. 6v. São Paulo, Abril Cultural, 1981.
- NEME, Mário. Plataforma da nova geração. Porto Alegre, Globo, 1945.
- PERROTTI, Edmir. A crise do discurso utilitário. mimeo.
- SANTANDRÉ, José. "E tudo de transforma". Leia. São Paulo, Jorruês, dez., 1986.
- SCHWARTZMAN, Simon et alii. Tempos de Capanema. São Paulo, EDUSP/Paz e Terra, 1984.
- SODRÉ, Nelson Werneck. Síntese de história da cultura brasileira. 14.ed. São Paulo, DIFEL, 1986.
- ZILBERMAN, Regina (org.). Leitura em crise na escola: as alternativas do professor. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1982.
- _____. (org.). A produção cultural para a criança. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1982.
- _____. A literatura infantil na escola. São Paulo, Global, 1981.
- ZILBERMAN, Regina & MAGALHÃES, Lígia Cadernatori. Literatura infantil: autoritarismo e emancipação. São Paulo, Ática, 1982.
- ZILBERMAN, Regina & LAJOLO, Marisa. Um Brasil para crianças. São Paulo, Global/Universitária, 1986.