

ENI NEVES DA SILVA RODRIGUES

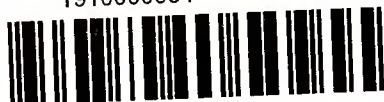
CIRANDA DE MULHERES EM LOBATO CONTISTA

UNESP
SÃO JOSÉ DO RIO PRETO - 2001



*

1910000984



Eni Neves da Silva Rodrigues



Ciranda de mulheres em Lobato contista

ENI NEVES DA SILVA RODRIGUES

CIRANDA DE MULHERES EM LOBATO CONTISTA

UNESP
SÃO JOSÉ DO RO PRETO - 2001



ENI NEVES DA SILVA RODRIGUES

CIRANDA DE MULHERES EM LOBATO CONTISTA



T 984/01

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de São José do Rio Preto, para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de concentração: Literatura Brasileira).

Orientadora: Profa. Dra. Tieko Yamaguchi Miyazaki

São José do Rio Preto
2001

reocada



Aos queridos,

D. Helena, mãe por inteiro, guerreira silenciosa, mestre sem mestrado.

Sr. Elzo, sogro, meio pai, grande amigo e lobatiano nato.

José Antônio, Juliana e José Antônio Júnior, companheiros incondicionais
de todas as horas.



Agradecimentos especiais

À Profa. Dra. Tieko Yamaguchi Miyazaki, pela orientação.

Ao Prof. Dr. Cláudio Aquati e Profa. Dra. Vera L. M. Xavier da Silva, pelas sugestões e observações pertinentes apresentadas por ocasião do exame de qualificação.

À Marieta, pelo incentivo.

À CAPES, pela bolsa de estudos.

E a todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para a confecção desse trabalho.

SUMÁRIO

Introdução.....	01
Capítulo 1 - Monteiro Lobato: homem e escritor polêmicos.....	05
1.1 - Vida: um parêntese na eternidade	06
1.2 - Monteiro Lobato: o Andersen latino-americano.....	14
1.3 - Lobato escritor: a pendenga com os modernistas.....	18
1.4 - A oralidade como instrumento do discurso modernista em <i>Cidades Mortas</i>	34
Capítulo 2 - Feminismo, crítica feminista e relações de gênero	44
2.1 - Breve trajetória de um movimento.....	45
2.2 - A emergência da teoria do gênero.....	54
Capítulo 3 - Personagens femininas lobatianas.....	64
3.1 - Mulheres frágeis	66
3.2 - Mulheres malevolentes.....	72
3.3 - O adultério: um peso, duas medidas	82
3.4 - A celibatária: antes mal acompanhada do que só.....	88
3.5 - O trabalho feminino: as primeiras profissões.....	93

3.6 – A assimilação do cientificismo na criação de personagens femininas.....	101
3.7 – O humor e as personagens femininas.....	106
3.8 – Monteiro Lobato e a mulher intelectualizada.....	114
4 - Considerações finais.....	121
5 – Notas.....	128
6 - Referências bibliográficas.....	129
6.1 - Obras de Monteiro.....	130
6.2 - Obras teóricas e críticas.....	131

Introdução

Por entendermos que, dentre as suas mais variadas funções, a literatura tem a de divulgar idéias, difundir ideologias, propagar uma forma de perceber o mundo, a sociedade e os valores dominantes, ela não pode deixar de se envolver com as ideologias não manifestas mas subentendidas nos embates muitas vezes dissimulados entre os sexos masculino e feminino. Ela, literatura, tem o condão de fazer com que o leitor vivencie situações-limite em que ética, moral e ideologia são colocadas à prova. Mas vivencia sem viver: não há riscos. Então o leitor estará mais preparado para vivê-las, se deparar-se com elas. A escolha do estudo sobre personagens femininas nasceu na primeira leitura, ainda despretensiosa, dos contos de Monteiro Lobato. Ao lermos o conto “O romance do chopim”, a fina ironia do autor, falecido há quase cinquenta anos, em relação às mulheres causou-nos certa curiosidade. Motivada por essa curiosidade, começamos um trabalho de pesquisa pela fortuna crítica do autor e constatamos que muito se tem escrito e publicado sobre Lobato. Todavia, a inexistência de comentários sobre suas personagens femininas levou-nos a uma reflexão. Entendemos isso como um desafio e resolvemos elaborar um projeto de pesquisa sobre um tema, pelo menos ao que nos consta, ainda inédito: as personagens femininas lobatianas. Portanto, nossa pretensão é apontar uma nova face dos estudos desse escritor tão polêmico em sua época quanto na atualidade.

Dentre os principais objetivos desse trabalho de pesquisa está o de levantar questões relativas às implicações ideológicas das representações lobatianas referentes à mulher. Verificar o processo de criação, os principais recursos artístico-literários utilizados por ele para a caracterização de suas personagens femininas. Observar como um homem da classe dominante exposto às convenções e aos valores sociais e culturais de seu tempo codificou através de imagens a posição da mulher na sociedade brasileira do final do século XIX e início do XX.

Para abordar o discurso produzido sobre as mulheres tomamos como base principalmente os contos, ou melhor, algumas das personagens femininas dos livros de contos que são considerados pela crítica como sendo a melhor parte da produção ficcional da literatura não-infantil de Monteiro Lobato: *Urupês*, *Cidades Mortas* e *Negrinha*. Com o objetivo de termos um aspecto mais abrangente da visão do escritor sobre as mulheres e seu processo criativo, valemo-nos também de algumas de suas obras não ficcionais, como: *A barca de Gleyre* volumes I e II, *América*, *Idéias de Jeca Tatu*, *Na Antevéspera* e *Mundo da Lua e Miscelânea*.

Na tentativa de atingirmos os objetivos propostos, dividimos a presente pesquisa em três capítulos. No início do primeiro, procuramos fazer um levantamento dos principais episódios ocorridos na vida do escritor, porque esse procedimento constitui elemento auxiliar na percepção da influência que esses fatos tiveram na formação intelectual do escritor e na compreensão do contexto de produção de sua obra. Ainda no capítulo inicial, podemos ver o assunto mais recorrente nos estudos realizados a respeito do autor, seu entreviro com os modernistas. Para ilustrar esse item, há um rápido estudo sobre a oralidade na narrativa de *Cidades Mortas*.

Nossa participação no VIII Seminário Nacional Mulher e Literatura - 1999, em Salvador, foi fator decisivo para a escolha do referencial teórico. O alto grau de profissionalismo, seriedade e competência demonstrado pelas conferencistas apagou qualquer sombra de dúvida que ainda restava em relação à teoria de gênero, dúvidas e preconceitos gerados, primeiro por falta de conhecimentos suficientes e, segundo, pelo condicionamento adquirido ao longo da convivência com a tradição acadêmica. Por se tratar de uma teoria relativamente recente, optamos por traçar uma breve trajetória dessas questões teóricas no segundo capítulo. É importante ressaltar que nem sempre aplicamos diretamente a teoria do gênero na análise, embora ela nos tenha sido muito útil como suporte para uma compreensão e leitura mais aprofundadas das personagens femininas.

Depois da leitura de todos os contos de Lobato, fizemos o levantamento das personagens femininas e constatamos a enormidade e a complexidade do continente que as abarca. Há nele mulheres dos mais variados tipos. Diante de tal diversidade, classificá-las de uma única maneira seria reduzi-las a afirmações simplificadoras. Para podermos torná-las coerentes com uma determinada linha de procedimentos, decidimos agrupá-las por tipos e, assim, foram surgindo as mulheres frágeis, as mulheres malevolentes, as adúlteras, as celibatárias, as intelectualizadas, etc. Na análise das personagens femininas, levamos em conta principalmente as estratégias adotadas pelo narrador em seu processo criativo, o tipo de tratamento que ele dirige às mulheres e as vozes que estão presentes na narrativa para que, por meio desses procedimentos, pudéssemos observar quais as imagens femininas que prevalecem na obra lobatiana, tema do terceiro e último capítulo, que forma uma verdadeira “ciranda de mulheres em Lobato contista”.

Capítulo 1 -

Homem e escritor polêmicos

“Não quero nada que lembre o passado. Quem vive a olhar para o passado é como quem caminha de calcanhares para a frente. [...] A coisa que menos me mete medo é o futuro.”

Lobato, *A barca de Gleyre II*



1.1 - Vida: um parêntese na eternidade

Ao tentarmos compreender os sonhos reais de uma pessoa real, temos de examinar atentamente seu caráter e sua história, investigando não só as experiências que antecederam de pouco seu sonho, mas também as de seu passado remoto.

Freud

Aos 39 anos, em 2 de maio de 1921, Lobato escreve, a pedido de um amigo, no jornal *A novela semanal*, algumas notas biográficas, que achamos importante transcrever, pois por elas podemos perceber a representação que ele possuía sobre si mesmo, quais os episódios mais importantes da sua vida, selecionados por ele mesmo, enfim, como era sua auto-imagem. Escreve o autor:

Nasceu em Taubaté, aos 18 de abril de ...1884 (na verdade 1882). Mamou até 87. Falou tarde, e ouviu pela primeira vez, aos 5 anos, um célebre ditado: 'Cavalo pangaré/ Mulher que ...em pé/ Gente de Taubaté/ Dominus libera mé'.

Concordou.

Depois, teve caxumba aos 9 anos. Sarampo aos 10. Tosse comprida aos 11. Primeiras espinhas aos 15.

Gostava de livros. Leu o "Carlos Magno e os doze pares de França", o 'Robinson Crusóé', e todo o Júlio Verne.

Metido em colégio, foi aluno nem bom nem mau - apagado. Tomou bomba em exame de português, dada pelo Freire. Insistiu. Formou-se em Direito, com um simplesmente no 4º ano - merecidíssimo. Foi promotor em Areias, mas não promoveu coisa nenhuma. Não tinha jeito para a chicana e abandonou o anel de rubi (que nunca usou no dedo, aliás).

Fez-se fazendeiro. Gramou café a 4.200 a arroba e feijão a 4.000 o alqueire.

Convenceu-se a tempo que isso de ser produtor é sinônimo de ser imbecil e mudou de classe. Passou ao paraíso dos intermediários. Fez-se negociante, matriculadíssimo. Começou editando a si próprio e acabou editando aos outros. Escreveu umas tantas lorotas que se vendem - 'Urupês', gênero de grande saída, 'Cidades mortas', 'Idéias de Jeca Tatu', subprodutos, 'Problema vital', 'Negrinha', 'Narizinho'. Pretende publicar ainda um romance sensacional que começa por um tiro:

- Pum! E o infame cai redondamente morto...

Nesse romance introduzirá uma novidade de grande alcance, qual seja, a de suprimir todos os pedaços que o leitor pula.

Particularidades: não faz nem entende de versos, nem tentou o 'raid' a Buenos Aires.

Físico: lindo! (Azevedo, 1997, p. 17-8)

Nessa pequena biografia, o autor faz um levantamento das principais fases de sua vida, a infância, a adolescência, a vida escolar, as várias etapas da vida profissional e conclui, como não poderia deixar de ser, de forma irônica, com sucinta descrição física.

O que mais nos chama atenção nessa pequena autobiografia é o tom irônico de suas palavras. A presença do humor, e por vezes de um veneno que ele destila por todos os poros, será uma constante na vida de Lobato, quer seja em seus contos, em seus artigos de jornais, em suas crônicas, em seu romance, quer seja em sua literatura infantil.

A infância desse garoto paulista não foi muito diferente da maioria dos meninos de sua época, com as incômodas doenças infantis, e a adolescência no tempo certo. O que o diferencia dos outros garotos é o gosto pelos livros, pela leitura. Passava horas na biblioteca do visconde de

Tremembé, na casa da Rua XV de Novembro, no Largo do Teatro, em Taubaté, explorando o acervo de seu avô materno. É este mesmo avô, que viria ser seu tutor, após a morte de seus pais, nos anos de 1898 e 1899, e que decidirá seu futuro profissional, exigindo-lhe prestar exame para a Academia de Direito, contrariando sua aspiração de matricular-se na Escola de Belas Artes e de tornar-se pintor, o que mais tarde lhe acarretou o dissabor de ser tachado de pintor frustrado pelos modernistas.

A vida acadêmica de estudante de Direito (1900 - 1904) foi marcada, de início, pela apatia e pelo desinteresse. Reclamava de tudo. Da decadência generalizada da escola e dos professores; com exceção de dois deles, Pedro Lessa e Almeida Nogueira, pelos quais nutria profunda admiração e que acabariam despertando nele o ideal de justiça e o gosto pela economia e negócios, respectivamente. Todavia, com o passar do tempo, Lobato vai encontrar na literatura, praticada na academia, maneira de sair da psimaceira. Data daí o início de suas primeiras produções literárias. Escreve um artigo para o jornal acadêmico *Arcádia*, que teve um único número. Em 1903, ajuda a fundar o jornal do Centro Acadêmico Onze de Agosto, fazendo parte do conselho editorial, além de ser colaborador. Junto com outros jovens, a maioria estudantes do Largo de São Francisco, funda uma república de estudantes, Cenáculo, local propício para discussões filosóficas, literárias, científicas, enfim, para o conhecimento de novas e velhas teorias. Esse mesmo grupo de jovens, cheios de ideais, acaba fundando um pequeno jornal denominado *Minarete*, no qual o grupo dava vazão à criatividade sem muita responsabilidade. Ainda nessa fase, Lobato colabora com artigos para o recém fundado jornal da cidade de Pindamonhangaba, e também com *O combatente*, de propriedade de Oscar Breves. Com base nessa formação, portanto, o autor iniciou-se na vida literária.

Logo após o término do curso de Direito (1904), retorna à sua cidade natal, Taubaté, sendo recebido, segundo ele mesmo, com “excessivas honrarias”. Acostumado, durante quase dez anos, à vida estudantil agitada da capital, sente dificuldade em readaptar-se à vida pacata do interior. Sem muitas alternativas, mergulha profundamente na leitura. Lê e relê os grandes filósofos, Spinoza, Fichte, Hegel, Voltaire, Taine, Spencer, Darwin e, principalmente, Nietzsche.

Em 1906, conhece a neta do Dr. Quirino, que passava férias na casa do avô, Maria Pureza da Natividade, por quem se apaixona e casa dois anos depois. Com vistas ao casamento, em 1907, pleiteia a promotoria da Comarca de Areias, para onde é nomeado e acaba se mudando. Em Areias, cidade do interior paulista, continua reclamando da monotonia dos dias e noites intermináveis. Colabora com a imprensa, enviando desenhos e caricaturas para a revista *Fon-fon* e *Gazeta de notícias*, do Rio de Janeiro. Publica na *Tribuna*, de Santos, o conto “Bocatorra”, dedicando-se a traduções, trabalha com artigos do *Weekly Times* para *O Estado de São Paulo*.

Com a morte do avô herda, juntamente com duas irmãs casadas, a fazenda Buquira e transforma-se em fazendeiro. Como não consegue parar de pensar em literatura, durante os anos em que foi fazendeiro vai gestando projetos literários estimulados pelas leituras que fazia daquele lugar tão diferente e tão distante do universo de um escritor. Um ano antes da venda da fazenda, o que ocorreria em 1917, inicia colaboração assídua na *Revista do Brasil*, recém fundada. Com o declínio dos negócios e conseqüentes dificuldades financeiras, resolve vender a fazenda e mudar-se juntamente com a mulher e os quatro filhos para a cidade de São Paulo.

Grandes acontecimentos marcaram a vida de Lobato no ano de 1917, entre os quais destacam-se a venda da fazenda Buquira, a mudança para São Paulo e, referência mais freqüente na maior parte dos estudos sobre o autor de *Urupês*, a publicação, em 20 de dezembro, n' *O Estado de São Paulo*, do famigerado artigo intitulado *Paranóia ou mistificação?*, sobre os quadros da pintora Anita Malfatti. Para alguns críticos, esse artigo lhe valeria a ruptura com os líderes da Semana de Arte Moderna de 22.

Em 1918, compra a *Revista do Brasil*, anima-se com o setor editorial, associa-se a outras pessoas e, no ano seguinte, a transforma na primeira editora brasileira, a **Monteiro Lobato & Cia** que, depois de estrondoso sucesso entra em decadência e, por acontecimentos imprevistos, acaba falindo. Mesmo com o insucesso, Lobato não desanima e continua acreditando no ramo editorial. Funda, em 1925, a **Cia Editora Nacional**, onde permaneceria até 1944. A partir de então, associa-se a **Brasiliense**, que passa a publicar suas obras até depois de sua morte.

Com a falência da Monteiro Lobato e Cia, o autor muda-se para o Rio de Janeiro. Colabora com regularidade para *O jornal e A manhã*. É na então capital da República, que escreve seu único romance, *O presidente negro ou o choque das raças*, pensando em traduzi-lo e vendê-lo nos Estados Unidos; o que jamais ocorreria. Simultaneamente, escreve *Mr Slang e o Brasil*, publicado como folhetim em *O jornal*, a partir de 1927, e lançado pela Companhia Editora Nacional, em maio do mesmo ano. Também no mesmo jornal, escreve uma série de artigos sobre o ideário de Henry Ford, além de traduzir dois de seus livros. Permanece no Rio de Janeiro até a mudança para os Estados Unidos (1927) para desempenhar as funções de adido comercial brasileiro, cargo que por influência de seu amigo Alarico Silveira, Chefe da Casa Civil do governo Washington Luiz, Lobato ocupa, interinamente, junto ao consulado brasileiro, em Nova

lorque. Muda-se para lá, juntamente com a família e procura desempenhar com presteza as funções do cargo para o qual fora designado. Leva a sério a tarefa de incrementar a penetração e divulgação de produtos brasileiros para o mercado americano. Encanta-se com a avançada tecnologia americana e descobre a importância que o ferro e o petróleo tiveram para o progresso daquele país. Investe e perde praticamente quase todo seu capital na Bolsa de Valores no *crack* de 1929.

De volta ao Brasil, em 1931, influenciado pela vivência americana, acredita que a única maneira de o Brasil progredir é investindo na produção de ferro. Monta o Sindicato Nacional de Indústria e Comércio. Não obtém sucesso, é barrado pelos entraves do Estado. Com o fracasso do investimento no ferro, volta-se para o petróleo. Envolve-se inteiramente com o mundo da indústria e dos negócios, afastando-se, temporariamente, da literatura.

Funda a **Companhia de Petróleo do Brasil**, no final de 1931, vendendo ações e fazendo conferências de divulgação em todo território nacional. A adesão dos interessados é maior que a esperada, embora, mais uma vez, encontre barreiras impostas pelo Serviço Geológico, transformado em Departamento Nacional da Produção Mineral. Suas denúncias sobre o boicote das corporações estrangeiras com a conivência do governo foram registradas no livro *O escândalo do petróleo* (1936), que teve vinte mil exemplares vendidos em apenas quatro meses. Por causa das denúncias contra os órgãos governamentais, o livro foi proibido de circular. Cansado de lutar em vão, abandona, definitivamente, as atividades empresariais em 1939.

Em 1940, escreve uma carta “malcriada” ao então Presidente da República, Getúlio Vargas, o que acabou lhe acarretando três meses de prisão. Durante o período em que esteve preso, deu muitas

entrevistas, que não chegaram a ser divulgadas por causa da censura. Na década de 40, Lobato conhece grande popularidade junto a seus leitores, além de trabalhar muito como tradutor. No final de sua vida, manifesta simpatia pela URSS, pelo comunismo, achando que muitos problemas brasileiros poderiam ser resolvidos com a aplicação desse regime de governo. Embora demonstre ser simpatizante do Partido Comunista, nunca chegou a filiar-se.

Depois de terem sido traduzidos e lançados vários títulos da obra lobatiana, principalmente da literatura infantil, na Argentina, Lobato resolve mudar-se para lá, em 1946, onde mesmo sendo recebido com carinho e entusiasmo pelos leitores e pela crítica, permanece por pouco tempo. Volta ao Brasil, agora definitivamente, em 1947. Mesmo gozando de grande prestígio e reconhecimento público, no Brasil e no exterior, nos últimos anos de sua vida sofre grandes decepções, tanto no plano pessoal, com a morte de seus dois filhos, Guilherme e Edgar, quanto no plano político, por ver seus ideais de democracia se desmoronarem sob o autoritarismo do governo de Getúlio Vargas. De regresso ao Brasil, mora no apartamento cedido por Caio Prado Júnior, no último andar do edifício da Editora Brasiliense. Em abril de 1948, sofre, num mesmo dia, dois espasmos vasculares cerebrais. Em 4 de julho, do mesmo ano, um novo espasmo, dessa vez fulminante, o matou.

A autora de *Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas*, sintetiza de forma clara e objetiva a impossibilidade da dissociação das várias fases e faces que constituem a vida de Lobato:

As sucessivas leituras da vasta produção de Monteiro Lobato, assim como da extensa crítica a seu respeito, evidenciam a dificuldade em tratar-se apenas de aspectos isolados da atividade do escritor ou de sua obra, pois tudo isso com certeza compõe um conjunto indissociável. Não há vários Monteiros Lobatos,

mas as diferentes faces e fases do escritor se amalgamam, compondo um mosaico que resulta num perfil único. (Leite, 1996, p. 112)



1.2 - Monteiro Lobato: o Andersen latino-americano

...meu caminho é esse - é o caminho da salvação. Estou condenado a ser o Andersen desta terra - talvez da América latina, pois contratei 26 livros infantis com um editor de Buenos Aires. E isso não deixa de me assustar, porque tenho bem viva a recordação das minhas primeiras leituras.

Monteiro Lobato

Ainda que nossa pesquisa não tenha como objeto de estudos a literatura infantil de Monteiro Lobato, não poderíamos deixar de fazer menção a essa parte importante de sua obra, pois acabou sendo ela, e não a literatura chamada de “adulta”, a responsável pela perenidade e eternização do escritor Lobato. Também, para demonstrarmos que não temos nenhum tipo de preconceito contra a literatura infantil, como insinua Whitaker Penteadó ao questionar os estudos recentes que tentam fazer um resgate da literatura chamada de “adulta”, de Lobato. Para esse estudioso “algumas das tentativas mais recentes de valorizar o texto ‘adulto’ de Monteiro Lobato não disfarçariam o constrangimento social de levar totalmente a sério o discurso de sua narrativa infantil” (Penteadó, 1997, p. 86).

Longe de qualquer discriminação, acreditamos que não se pode querer comparar literatura infantil e “adulta”, pois elas pertencem a gêneros diferentes e cada uma possui características peculiares, que não podem ser consideradas inferiores ou superiores: elas são apenas diferentes. Poderíamos, sim, emitir um juízo de valor, se fizéssemos uma comparação entre dois autores de literatura infantil.

Segundo Marisa Lajolo (1983, p. 46), estudiosa da obra de Lobato, o projeto de criação de uma literatura infantil brasileira surgiu pela preocupação do escritor com a educação de seus filhos pequenos. Lobato percebe a ausência de bons livros infantis com feição brasileira; resolve não só rescrever ele mesmo velhas fábulas, “mexendo nas moralidades”, como também editá-las. Confidencia em carta ao amigo Godofredo Rangel:

Ando com várias idéias. Uma é vestir à nacional as velhas fábulas de Esopo e la Fontaine, tudo em prosa e mexendo nas moralidades. Coisas para crianças. Veio-me diante da atenção curiosa com que meus pequenos ouvem as fábulas que Purezinha lhes conta.[...] As fábulas em Português que conheço, em geral traduções de la Fontaine, são pequenas moitas de amora do mato - espinhentas e impenetráveis. Que é que nossas crianças podem ler? Não vejo nada. Um fabulário nosso, com bichos daqui em vez dos exóticos, se feito com arte e talento dará coisa preciosa. Fábulas assim seriam um começo de literatura que nos fala. Como tenho um certo jeito para impingir gato por lebre, isto é, habilidade por talento, ando com idéias de iniciar a coisa. (BG II, 1951, p. 104)

Vasdra Landers, autora de *De Jeca a Macunaíma*, acredita que o autor do Sítio do Pica-pau Amarelo tenha deixado de lado a literatura “adulta” e se bandeado para a infantil, depois de se sentir descrente em relação ao mundo cristalizado dos adultos:

Infrutífero seu esforço de modificar as atitudes do adulto com respeito ao individualismo artístico, ao nacionalismo, ao petróleo, à importância da campanha contra as doenças [...] Monteiro Lobato dirigiu-se a outro setor do grande público nacional, às crianças (...) - tentando inculcar-lhes os valores que sempre advogava: a crença num Brasil do futuro, auto-suficiente no petróleo, explorador dos seus próprios recursos naturais e livre das pragas da ignorância e da doença e (...) de toda a influência estrangeira. (Landers, 1988, p. 255)

Eliana Yunes (1982, p. 48) também partilha dessa mesma idéia, a de que a criação da literatura infantil brasileira por Lobato foi motivada pelas “seguidas decepções com a classe dirigente, déspota não esclarecida”. Yunes vai mais além, elucidando que “seus planos de um discurso propício ao leitor infantil” tinha como objetivo influir na formação das crianças brasileiras; atribuía à literatura, portanto, um pragmatismo confesso.

Enfim, o processo de tomada de decisão de Lobato para se dedicar exclusivamente à literatura infantil foi sendo construído ao longo dos anos e motivado por diversos acontecimentos. O mundo do Sítio do Pica-pau Amarelo foi gestado aos poucos. Nelly Novaes Coelho (1983, p. 725) acredita que as primeiras experiências com obras infantis, no final da segunda década, ainda não tinham um projeto definido. Todavia, em 1926, Lobato percebendo a importância daquelas primeiras produções, escreve mais seis novos livros, todos publicados pouco antes de sua partida para os Estados Unidos. Ao que tudo indica, só ao retornar ao Brasil, seu projeto de uma literatura infantil estava finalmente definido.

Independente do motivo que levou o autor a inclinar-se para a literatura infantil, o mais importante a frisar é que ela não poderia ter sido mais bem contemplada com qualquer outro escritor, ou seja, só mesmo um escritor como Lobato teria espírito criativo e fôlego suficiente para criar tantas personagens tão ricas e em tão vasta obra:

De fato, contudo, sua última e mais bem sucedida empreitada foi de tornar-se escritor de livros infantis. Os 10 anos intervenientes entre o lançamento das histórias de Narizinho Arrebitado em 1920/21 e de uma coletânea de Fábulas, em 1922, e a decisão de se dedicar quase *full-time* ao Sítio do Pica-pau Amarelo, em 1931, logo após o retorno dos Estados Unidos, são significativos. A decisão foi tomada depois de muitos fracassos como editor e empresário. Cabe também lembrar, ainda uma vez,

que Lobato encerra deliberadamente, em 1923, uma carreira de escritor que era reconhecidamente promissora. (Penteado, 1997, p. 154)



1.3 - Lobato escritor: a pendenga com os modernistas

*Nem tudo tinham os antigos,
nem tudo têm os modernos, com os haveres de
uns e outros é que se enriquece o pecúlio comum.*

Machado de Assis

Durante sua vida, Lobato percorreu os mais diversos caminhos, exerceu as mais díspares profissões, de fazendeiro a escritor renomado, demonstrando assim ser possuidor de um espírito irrequieto, que estava sempre procurando apontar soluções para os inúmeros problemas desse Brasil que ele tanto amava e com o qual sabia, como ninguém, se comunicar por meio de seus livros vendidos em profusão. Talvez por esse motivo Merquior, grande crítico brasileiro, trace um perfil intelectual dele como publicista. Compara Lobato a Euclides da Cunha, destacando a erudição como a principal diferença entre ambos. Merquior diz, ainda, que Lobato pode ser considerado, de forma simplista ou esquemática, como sendo “uma espécie de Euclides da Cunha que abandona o tom eminentemente erudito” (Merquior, 1983, p. 15).

A diversidade das profissões exercidas por Lobato mostra que ele era um homem ativo, participante de seu tempo, que se envolvia nos mais diversos projetos, pessoais ou públicos, independentemente do sucesso que iria ou não obter, sem nunca desistir de seus objetivos. Ao comentar suas múltiplas atividades, Whitaker Penteado escreve:

Como **advogado**, não se acomodou à segurança de uma promotoria pública que as relações de família lhe haviam assegurado. **Fazendeiro**, buscou formas de transformar em negócio lucrativo o latifúndio que herdara. **Escritor**, opôs-se ao

nacionalismo ufanista que rendia os frutos relativamente fáceis oferecidos pela sabedoria convencional. **Editor**, investiu em traduções das obras que lhe pareciam importantes e abriu o catálogo da empresa para escritores brasileiros, que admirava. Como **empresário**, não buscou o conforto sem riscos de uma loja de comércio bem situada, ou de uma indústria subvencionada pelo estado; ao contrário, procurou criar empresas de capital aberto para explorar o ferro e o petróleo, em desafio aos trustes e à incompetência conivente dos donos do poder. (Penteado, 1997, p. 153)

Esse mesmo denominador se observou no âmbito da literatura. Referência obrigatória, quando se trata de Lobato escritor, é sua relação conturbada com os modernistas de 22, mais especificamente com a vanguarda. Há toda uma polêmica na historiografia literária que rotula Lobato como escritor pré-modernista, a começar pela própria confusão que se estabeleceu com a conceituação do termo pré-modernismo. Sylvia Helena Telaarolli de Almeida Leite inicia o artigo, *O pré-modernismo em São Paulo*, fazendo um histórico do termo. Imputa a Alceu Amoroso Lima a sua criação, mas atribui a Bosi sua delimitação mais precisa:

A definição e a delimitação mais precisa do termo [pré-modernismo] seria, entretanto, empreendida por Alfredo Bosi (1996), já na década de 1960, ao apontar os dois sentidos possíveis para interpretação da literatura do período: 1. “dado ao prefixo ‘pré’ uma conotação meramente temporal de anterioridade” 2. “dando ao mesmo elemento um sentido forte de precedência temática e formal em relação à literatura modernista”. (Leite, 1995, p. 167)

Certamente baseando-se nas considerações da autora citada acima, Pascolati (1999, p. 23) resolve o problema da inserção de Lobato na historiografia literária. Num primeiro momento, julga-o pré-modernista, levando em conta o critério histórico; num segundo momento, ela o vê como participante das propostas modernistas:

De acordo com a nossa leitura da produção literária de Monteiro Lobato é possível aceitar sua inclusão no Pré-modernismo se considerado o critério histórico, já que parte da sua produção [...] é datada das primeiras décadas do século - embora acreditemos que o segundo critério [estético] seja mais adequado no que diz respeito a sua obra, pois, para nós, Lobato provocou rupturas tanto formais quanto temáticas que caminharam no mesmo sentido das propostas inovadoras dos modernistas. (Pascolati, 1999, p. 23)

Sintetizando: para Pascolati, Lobato é pré-modernista se se levar em conta o critério cronológico, e, modernista se o enfoque for estético. A autora da dissertação, *Nos andaimes do texto*, ainda acrescenta que Lobato sofreu influência de diversos movimentos estéticos e, com espírito crítico aguçado, revisitou o indianismo, lançado pelos românticos, a idealização do elemento caipira proposta pela literatura regionalista, os exageros descritivistas da literatura naturalista, dialogando, sempre criticamente, com várias estéticas.

Afinal, por que Monteiro Lobato não pode ser considerado um escritor modernista? Deve-se, de fato, considerar a opinião de Bosi (1994, p. 333), segundo a qual Lobato seria um “mediocre paisagista acadêmico e avesso a todas as correntes estéticas do século XX”?

Vasda Landers (1988, p. 28) defende a inclusão de Lobato no Modernismo, alegando serem três os principais fatores que o desviaram da geração de 22. Segundo a autora, inicialmente, numa visão de conjunto podemos considerar dois dos fatores. O primeiro constituiu uma “represália à atuação intelectual paulista devido à incompreensão de suas idéias em relação ao caso Jeca e ao caso Anita”. O segundo partiu do próprio Lobato, que depois de adulto mostra-se avesso a fazer parte de qualquer tipo de agremiação ou grupo de cunho oficial. Numa “visão de bastidores”, o

terceiro motivo seria o estrondoso sucesso que Lobato já fazia na época em que um bando de jovens lutava para ter algum tipo de reconhecimento e se sentia inseguro quanto à viabilidade deste novo movimento que se iniciava.

O primeiro enfrentamento de Lobato com seus contemporâneos deu-se em 1914, com a publicação do artigo *Velha praga*. Jeca, que futuramente passaria a fazer parte do léxico da Língua Portuguesa, como palavra dicionarizada, apareceu em público, pela primeira vez, numa carta endereçada à seção *Queixas e reclamações*, nas páginas do jornal *O Estado de São Paulo*. O jornal, porém, publicou-a fora da seção e o criador do Jeca acabou conhecido no mundo das Letras. A carta denunciava as queimadas feitas, no mês de agosto, pelos caboclos. Numa época em que a ecologia ainda não era alvo de destaque como nos dias de hoje, Lobato critica duramente o caboclo que, sem o menor critério, metia fogo na mata ocasionando grandes prejuízos não só aos fazendeiros como também ao solo. Ao caracterizá-lo compara-o aos mais desprezíveis animais, que agem por puro instinto de sobrevivência:

(...) um parasita, um piolho da terra peculiar ao solo brasileiro como o 'Argas' o é aos galinheiros ou o 'Sarcoptes mutans' à pena das aves domésticas. Poderíamos, analogicamente, classificá-lo entre as variedades do 'porrigo decalvans', o parasita do couro cabeludo produtor da 'pelada', pois que por onde ele assiste se vai despojando a terra de sua coma vegetal até cair em morna decrepitude, nua e descavada. Em quatro anos, a mais ubertosa região se despe dos jequetibás magníficos e das perobeiras milenárias. (U, p. 235)

A descrição da prole, com seus pertences e seus maus hábitos, também não é menos cruel:

Chegam silenciosamente, ele e a 'sarcopta' fêmea, esta com um filhote no útero, outro ao peito, outro de sete anos à orelha da saia - este já de pitinho na boca e faca à cinta.

Completam o rancho um cachorro sarnento - Brinquinho, a foice, a enxada a picapau, o pilãozinho de sal, a panela de barro, um santo encardido, três galinhas pevas e um galo índio. (U, p.236)

E por fim, os meios para subsistência e futuro - perpetuação da miséria:

O caboclo é uma quantidade negativa. Tala cinqüenta alqueires de terra para extrair deles o com que passar fome e frio durante o ano. Calcula as sementeiras pelo máximo de sua resistência às privações. Nem mais nem menos. 'Dando para passar fome', sem virem a morrer disso, ele, a mulher e o cachorro - está tudo muito bem, assim fez o pai, o avô; assim fará a prole empanzinada que naquele momento brinca nua no terreiro. (U, p. 240)

O artigo provocou um grande rebuliço nacional. Os jornais da época estão cheios desse debate. Vários livros foram escritos tendo como personagens caboclos heróicos, que se contrapunham à negatividade do Jeca. Entre eles podemos citar Mané Chique-Chique de Ildefonso Albano e Jeca Leão de Rocha Pombo.

Arthur Neves, amigo pessoal de Lobato, em notas biográficas e críticas que servem de prefácio para a 5ª edição de *Urupês*, comenta a polêmica:

O caboclo era o 'ai Jesus nacional' e classificá-lo de praga da terra fôra arrojo inconcebível. 'Bulir com o caboclo era bulir numa vespeira'. O fecho que se seguiu durou longo tempo. O país se dividiu em dois campos, os que pensavam como Monteiro Lobato e os 'caboclistas' - os 'saudosistas', que viam no caboclo a continuação dos bem comportados índios de Alencar, Gonçalves Dias e todos os românticos do indianismo. (U, p. 17-8)

Lobato, homem destemido, não se intimidou com o barulho causado pelo artigo, não apenas sustentou as idéias contidas nele como

ainda completou-as, escrevendo *Urupês* - nome dado a um cogumelo que vive em pau podre e vegeta nas sombras das matas - e comparando-o ao caboclo. A introdução, transcrita a seguir, dá-nos idéia da “virulência” do texto:

Esboroou-se o balsâmico indianismo de Alencar ao advento dos Rondons que, ao invés de imaginarem índios de gabinete, com reminiscências de Chateaubriand na cabeça e a Iracema aberta sobre os joelhos, metem-se a palmilhar sertões de Winchester em punho. Morreu peri, incomparável idealização dum homem natural como o sonhava Rousseau, protótipo de tantas perfeições humanas que no romance, ombro a ombro com altos tipos civilizados, a todos sobreleva em beleza d'alma e corpo. (U, p. 241)

Percebe-se que nesse artigo o autor dá o tiro de misericórdia no Romantismo agonizante, preocupa-se em desancar o velho e bom Romantismo e traçar um perfil realista, não apenas do caboclo, como também de tudo que seja nacional. Quer configurar um “antimito” literário, sem os exageros praticados até então. Critica duramente dois aspectos já ultrapassados da literatura. Primeiro, o falso indianismo vigente na época e, segundo, o regionalismo que praticava a mesma rotina estilística do Romantismo idealizado. Pelo fato de viver literalmente no sertão, trabalhando com os caboclos na fazenda, ele não conseguia aceitar o tipo supremo da literatura da época. Segundo a tese do crítico Wilson Martins sobre o Jeca, “[o] antimito nacionalista já é o primeiro manifesto da literatura desmistificante, mas *nacionalista*, que passaria para a história com o nome de Modernismo” (Martins, 1978, p. 14). O autor de *Urupês* não aceita em hipótese alguma a situação precária da literatura como ela se encontrava, sente repulsa ao tipo representativo por não ser condizente com a realidade nacional. Por isso, propõe uma revisão completa nesse sentido.

E o herói modernista, depois de passar por algumas transformações, adquirirá as características do Jeca Tatu.

Mário de Andrade, em 1928 (portanto, dez anos após a publicação de *Urupês*), publica *Macunaíma*: herói sem nenhum caráter, cujo protagonista possui várias características comuns ao tão criticado Jeca. Não seria oportuno traçar aqui uma comparação entre os dois “heróis”, na verdade anti-heróis, mas só para ilustrar poderíamos ficar com a indolência, a apatia, a ociosidade de ambos. O “ai que preguiça ...” como sendo as primeiras palavras ditas por Macunaíma, aos seis anos de idade, não seria correspondente ao “não paga a pena” do Jeca, diante das dificuldades enfrentadas no sertão? Por que a preguiça do “herói sem nenhum caráter” foi entendida, pelos modernistas, como traço marcante da cultura brasileira e não teve o mesmo entendimento com a preguiça do Jeca?

Grosso modo, poderíamos dizer que a tese tanto de Mário de Andrade, que na época assinava Sobral, quanto a de Lobato é quase a mesma. Ambos trabalham com os problemas sociais daquele momento histórico brasileiro, ainda o mesmo de Lobato anos antes. Ambos tinham como objetivo chamar a atenção das autoridades para as graves circunstâncias sócio-econômicas que atingiam o Brasil e o transformavam num país pobre e miserável.

Não só em *Urupês*, como também em todo restante de sua obra, Lobato denuncia implacavelmente o estado de pobreza, de penúria do brasileiro, do homem do interior (*Problema vital*), da ignorância do governo (*Mr. Slang e o Brasil*), da sabotagem do petróleo (*O escândalo do petróleo*), dos esnobismos e imitação dos estrangeiros (*Idéias do Jeca Tatu*), etc.

Com a criação do Jeca Tatu, talvez Lobato tenha sido o responsável pelo desencadear de uma discussão mais ampla a respeito de

uma visão realista, não mais romântica, do homem do campo, do caipira, do típico brasileiro do povo. Essa discussão foi partilhada por outros intelectuais que analisaram o Jeca de outros ângulos como o histórico, o social e o político. Entre eles, merece destaque Oliveira Viana, Paulo Prado e Plínio Salgado.

Oliveira Viana, sociólogo de destaque na época, em *Populações Meredionais do Brasil* (1920), na tentativa de esclarecer os problemas sociais brasileiros compartilha das mesmas idéias de Lobato a respeito do Jeca, chamando a atenção para a “inferioridade lastimável do matuto”. Da mesma maneira, Paulo Prado em *Paulística* (1925), com a mesma linha filosófico-literária de Lobato, caracteriza tal qual ele em Jeca, a tristeza, o tema da preguiça, usando o pessimismo como técnica expositiva. Plínio Salgado, romancista e ensaísta do nacionalismo, escreve, em 1926, o romance *O estrangeiro*, demonstrando a vulnerabilidade do Jeca em relação a superioridade física e política do europeu. Seu protagonista, Indalécio, pode ser considerado uma réplica do Jeca Tatu.

Estes foram alguns dos intelectuais da época, entre muitos outros, que partilharam das teorias a respeito dos estudos sobre a sociedade brasileira. Lobato, portanto, não estava sozinho nos “equivocos” cometidos a respeito da caracterização do Jeca. Por outro lado, Lobato, homem inteligente e voltado para as coisas novas, começa tomar conhecimento das teorias e interpretações de Artur Neiva, médico baiano, cientista do Instituto Oswaldo Cruz e diretor geral do Serviço Sanitário do Estado de São Paulo e Saneamento do Brasil, de Belisário Pena, propagador do movimento higienista. Ambos - Neiva e Pena - levam Lobato a repensar os problemas do homem do campo e a engajar-se na luta árdua das campanhas higienistas para dar saúde ao povo e restabelecer o nacionalismo. Ao associar-se ao

movimento higienista de Belisário Pena e Artur Neiva, Lobato, fazendo uma revisão das antigas teorias, reformula suas idéias a respeito do Jeca Tatu:

Com a realidade descortinada pelos relatórios das pesquisas de campo produzidas por Belisário Pena e Artur Neiva, Monteiro Lobato descobre que o atraso do caipira não constituía uma maldição racial, à Le Bon - cientista social da corrente do determinismo, que defendia a superioridade de certas raças em relação a outras. Era, antes, fruto do subdesenvolvimento, que gera a fome, a doença e a miséria. (Azevedo, 1997, p. 112)

Depois de ter verificado a injustiça, o erro de julgamento que cometera na caracterização do Jeca, não teve vergonha de admitir o erro e voltar atrás desculpando-se, no prefácio da 4ª. edição de *Urupês*:

Eu ignorava que eras assim, meu caro Jeca, por motivo de doenças tremendas. Está provado que tens no sangue e nas tripas todo um jardim zoológico da pior espécie. É essa bicharia cruel que te faz papudo, feio, molenga, inerte. Tens culpa disso? Claro que não. Assim, é com piedade infinita que te encara hoje o ignorantão que outrora só via em ti mamparra e ruindade. Perdoa-me, pois, pobre opilado, e crê no que te digo ao ouvido: és tudo isso sem tirar uma vírgula, mas ainda és a melhor coisa desta terra. Os outros, que falam francês, dançam o tango, fumam havanas e, senhores de tudo, te mantêm nessa geena infernal para que possam a seu salvo viver vida folgada à custa de teu dolorido trabalho, esses, meu caro Jeca Tatu, esses têm na alma todas as verminoses que tu tens no corpo. Doente por doente, antes tu doente só do corpo. (U, p. 20)

Ainda sobre a exclusão de Lobato do Modernismo, podemos apontar como segundo motivo o caso Anita Malfatti. Em 1917, Lobato publica, no mesmo jornal *O Estado de São Paulo* e na *Revista do Brasil*, o polêmico artigo *Paranóia ou mistificação?*, criticando os quadros expressionistas da pintora Anita Malfatti. A partir desse episódio parece ter havido uma polarização entre Lobato e o Modernismo, ficando ele de uma

lado, e o movimento de outro. Fábio Lucas, em *A escrita, a crítica e a estética nas cartas de Monteiro Lobato*, faz um balanço do movimento, mostrando que os modernistas praticaram a estética da exclusão de vários nomes, marginalizando-os:

Como o Modernismo se tornou depois a estética dominante, esta estética dominante vingou-se de Monteiro Lobato, omitindo-o sempre. Ele foi ficando marginalizado na Literatura Brasileira pelo princípio da Estética da Exclusão praticado pelo Modernismo. Modernismo que castrou nossa Literatura de vários nomes e até de certa pesquisa que vinha sendo feita dentro do contexto brasileiro, a pesquisa da nacionalidade, a busca da identidade nacional. (Lucas, 1983, p. 90)

Sobre a polêmica gerada pela crítica de Lobato à pintora Anita Malfatti muito se escreveu e ainda se tem escrito. Dentre os melhores e mais recentes textos sobre o assunto, encontra-se o livro *Um Jeca nos vernissages*, de Tadeu Chiarelli; baseado em intensa pesquisa, Chiarelli revê a hegemonia do movimento modernista e o envolvimento de seus participantes, lançando novas luzes interpretativas sobre a polêmica. Diz ele que o Modernismo criou em torno de si histórias e interpretações que estão próximas da mitificação. No caso específico, Lobato/Malfatti, faz um levantamento dos fatos que cercaram o movimento, revê algumas lendas criadas por seus idealizadores e confirmadas por estudiosos do assunto durante as décadas seguintes ao movimento. Foram essas lendas que criaram uma história ideal e não real do Modernismo, a de que teriam inventado uma arte totalmente original, num país marcado pelo atraso cultural e intelectual. Pela reconstituição dos efervescentes acontecimentos de 22, Chiarelli mostra que antes deles o mercado de artes no Brasil já se encontrava totalmente aquecido; e desmistifica a fama de mau crítico de arte atribuída a Lobato pelos modernistas, por meio de uma pesquisa de sua

obra crítica, correspondência e participação nos periódicos da época, descobrindo, assim, um crítico inovador e de forte personalidade. A citação a seguir nos dá idéia de Lobato como crítico inovador e conservador, e da importância, ainda que por acaso, da crítica dele para o surgimento do Modernismo:

Como crítico inovador, segundo as palavras de Oswald de Andrade, ele [Lobato] abriu a cena paulistana para a dessacralização da arte realizada pelos modernistas, uma vez que foi o primeiro a dar o 'estouro nos arraiais bambos da estética paulista'. Como crítico conservador, autor de 'Paranóia ou Mistificação?', forneceu involuntariamente o pretexto maior para os modernistas iniciarem a imposição da nova estética. Instrumentalizando a favor deles a força do texto lobatiano, os modernistas desviaram a atenção do público em relação aos questionamentos de Malfatti quanto aos rumos de sua produção, concentrando em Lobato, [...] a responsabilidade pelo suposto recuo da artista. (Chiarelli, 1995, p. 252)

No artigo, *O nosso dualismo*, publicado em 1926, no jornal *Diário da noite* de São Paulo, Lobato de forma simpática e brincalhona, dá mostras de que nunca houve um total rompimento dele com os modernistas, além de mostrar-se interessado pela arte experimental, tanto na pintura, como na literatura. São dele as seguintes palavras, citadas por Azevedo:

Esta brincadeira de crianças inteligentes, que outra coisa não é tal movimento, vai desempenhar uma função muito séria em nossas letras. Vai forçar-nos a uma atenta revisão de valores e apressar o abandono de duas coisas a que andamos aferroados: o espírito da literatura francesa e a língua portuguesa de Portugal. (Lobato, 1926, *apud* Azevedo, 1997, p. 179)

Por conseguinte, num primeiro momento, o afastamento de Lobato dos modernistas pode ter sido causado pelos artigos polêmicos, escritos por ele e publicados nos jornais e evidenciados nos parágrafos

anteriores. Num segundo momento, talvez não tão contundente quanto o primeiro, o motivo pode ter sido causado pela inabilidade do autor, quando mais maduro, em fazer parte de grupos ou agremiações oficiais. O autor de *A barca de Gleyre*, demonstra preocupação em ser original, em não imitar os outros, em apurar seu próprio eu, em, segundo suas palavras, “ser núcleo de cometa, não cauda. Puxar fila, não seguir” (BG I, p. 81). Na leitura de suas primeiras cartas a Godofredo Rangel, já se pode delimitar a forte personalidade de nosso autor que, embora tenha evoluído ao longo dos anos, nunca deixou de lado seu espírito polêmico, de liderança, o que lhe provocaria vários dissabores e conflitos, inclusive com os modernistas. Esse individualismo, ou ênfase no “eu artístico”, posteriormente, viria a ser uma das características do ecletismo que marcou o início do movimento de 22.

As cartas a Rangel constituem documentos importantes que nos auxiliam muito na compreensão tanto da obra, quanto da personalidade do autor. É por meio delas que podemos delinear o espírito de independência e rebeldia que acabam revelando seu papel ambíguo dentro do movimento.

Uma das coisas que mais nos chama atenção na leitura das cartas de *A barca de Gleyre* é a referência constante que Lobato faz ao filósofo alemão Friedrich Nietzsche. Percebemos o forte impacto que a filosofia nietzscheniana causou na formação do pensamento do autor, pois é um tipo de filosofia que enfatiza a individualidade do homem. A admiração que sente pelo filósofo alemão poderia explicar a procedência de iconoclasta, diante da vida e da arte, atribuída a ele.

Em carta ao eterno amigo Rangel, há marcas da insistência em dar destaque ao individualismo:



Há muito quero insistir em Nietzsche... Não há Nietzsches nas livrarias desta Zululândia... Considero Nietzsche o maior gênio da filosofia moderna - é o que vai exercer influência. É o homem **impessoal** destacado de si e do mundo. Da obra de Spencer saímos spencerianos, da de Kant saímos kantistas, da de Comte saímos comtistas - da de Nietzsche saímos tremendamente nós mesmos. O meio de segui-lo é seguir-nos. 'Queres seguir-me? Segue-te.' Quem já disse coisa melhor? Nietzsche é potassa cáustica. Tira todas as gafeiras. (BG I, p. 65)

Quando em 1917, publica o artigo *Paranóia ou mistificação?*, contra o futurismo de Anita Malfatti, ele já estava maduro, trazia consigo toda uma concepção filosófica definida e longe de ser compreendida pelo grupo de jovens modernistas que não percebiam como era importante para ele a individualidade e a autenticidade de uma obra de arte.

Oswald, 1916, escreve uma peça teatral em francês *Mon coeur balance*. Escrever em francês, naquele momento, era negar uma das principais reivindicações do Modernismo, ou seja, o elemento nacional - o nacionalismo. Mário de Andrade também não se posiciona muito diferente quando em 1917, ainda não muito seguro do caminho a seguir, escreve *Há uma gota de sangue em cada poema*, obra com fortes tendências parnasianas. Portanto, o ambiente intelectual da época era marcado por muitas dúvidas e poucas certezas, todavia Lobato tinha clareza de que o artista brasileiro deveria produzir uma obra única, pessoal. Por não ser entendido, acabou sendo castigado por "inconveniência", e Nietzsche só seria lido e considerado um filósofo dos modernistas muitos anos depois.

Enfim, O "Queres seguir-me? Segue-te" de Nietzsche que deu sustentação sólida à formação ideológica de Lobato, não constituía uma preocupação dos futuros modernistas que, naquele momento, não tiveram maturidade intelectual para perceber o individualismo e a aversão dele em

fazer parte de grupos organizados, inclusive de recusar, perto do final de sua vida, indicação para a Academia Brasileira de Letras, 1944.

O terceiro motivo que pode ter afastado Lobato dos modernistas foi o estrondoso sucesso que ele já fazia, enquanto o jovem grupo começava a engatinhar. Em 1922, Lobato tinha 40 anos e já havia se projetado na vida intelectual nacional, desde 1918, com a publicação de *Urupês*, não do artigo, que é de 1914, mas do livro homônimo.

Urupês foi um caso inédito de vendagem de livros no Brasil. Sua primeira edição, feita pela *Revista do Brasil*, esgotou-se em apenas um mês. Quase um ano depois, em carta a Rangel, Lobato comenta: “O meu *Urupês* continua a sair bestialmente. Até enjoa. Tirei em fim de março 4 milheiros; pois só tenho em estoque uns 500 e estou premeditando a 5ª. edição” (BG II, p. 203). Como também em “Tudo que imprimo voa. A 5ª. edição dos *Urupês*, como se retardasse no prelo, foi vendida antes de sair” (BG II, p. 207). Edgard Cavalheiro, um dos seus biógrafos, confirma o sucesso:

O entusiasmo despertado por *Urupês* excedeu todas as expectativas do autor. O livro caíra como uma bomba na pasmaceira do ambiente. O êxito de livraria, apesar das dificuldades oriundas do péssimo sistema de distribuição, foi instantâneo. (Cavalheiro, sd, p. 165)

Não só *Urupês* foi sucesso de vendagem. *Narizinho* chegou a vender mais de 50 500 exemplares; enfim, o sucesso de vendagem das obras lobatianas atingiu margens estratosféricas. Isto incomodou muito seus antagonistas, que diante das evidências não conseguiam deglutir o escritor mais vendido do Brasil, antes, durante, e depois do Modernismo, que viria a ser o magnata da indústria do livro e dono da revista mais cobiçada por todos iniciantes na vida artística

Definitivamente em 1922 Monteiro Lobato é um homem inconveniente, incomodativo, difícil de se suportar pelo sucesso e pela sua posição eminente nas cúpulas intelectuais do Brasil. Mais fácil do que atacá-lo seria boicotá-lo, ignorá-lo intencionalmente. E tal foi o que realmente ocorreu. (Landers, 1988, p. 30)

Todavia é Lobato mesmo, com sua fala mordaz, irônica, provocativa que melhor explica o motivo de “meterem o pau no Lobato”, em carta, citada por Azevedo, de 1946, ao escritor do grupo da Antropofagia, Jaime Adour da Câmara, pouco antes de se transferir para a Argentina:

No fundo o que há contra mim é a inveja em consequência da vitória comercial nas letras. Até o fim do ano, passo de 2 milhões em minhas tiragens... Eles são uns gênios - mas não vendem, têm que viver como carrapatos do Estado, presos a empreguinhos. O Lobato é uma besta, mas está vendendo bestialmente, cada vez mais. Daí o “pau no Lobato”. (Lobato, 1946, *apud* Azevedo, 1997, p. 185)

Acreditamos que, somando-se aos três motivos expostos para não inclusão de Lobato no Modernismo, ainda podemos acrescentar o descaso de boa parte da crítica especializada, que não tem dado a atenção devida a sua obra: faltam estudos analíticos mais consistentes, que esmiucem seus textos com profundidade. A situação talvez tenha melhorado um pouco, após a comemoração do centenário de nascimento do autor em 1982 e, recentemente, com as comemorações do cinquentenário de sua morte.

Finalmente, concluindo, diríamos que Lobato não pode ser incluído, como os demais autores, num único período estético, porque, como nos ensina Afrânio Coutinho, os períodos literários não são formados por “blocos estanques” que encerram todas as características de um determinado período cronológico, o que se ressalta é a “imbricação”, é a

mistura das várias características (Coutinho, 1990, p. 21). Todavia, se fizéssemos um levantamento na obra de escritores considerados modernistas pela crítica, também encontraríamos a mesma situação, ou seja, sua presença em diversos movimentos estéticos. O que poderia determinar a inclusão de um escritor em uma determinada estética seria a predominância de certo esquema de normas que foi realizado mais completamente durante um determinado período. Portanto, Lobato apresenta em sua produção literária as mesmas características inovadoras que foram atribuídas aos modernistas e, por esse motivo, somos levada a partilhar da tese de Vasda Landers, que o vê como um modernista, como é um Mário ou Oswald de Andrade.

1.4 - A oralidade como instrumento do discurso modernista em *Cidades Mortas*

Monteiro Lobato apresenta ao longo de sua obra traços marcantes do projeto literário dos modernistas, como a rejeição aos artificialismos da literatura, preocupação com o elemento nacional, busca de uma literatura popular que chegasse a um maior número de leitores, ânsia de construção de uma língua nacional que retratasse com fidelidade os desejos da terra. Para fazer valer esse desejo (da construção de uma língua nacional), ele utiliza, em muitos de seus textos, uma das principais características do movimento modernista.

No clássico livro *Presença da literatura brasileira*, Antonio Candido e José Aderaldo Castello lembram-nos de que uma das principais características estéticas do Modernismo, do ponto de vista estilístico, é a “rejeição [pelos modernistas] dos padrões portugueses, buscando uma expressão mais coloquial, próxima do modo de falar brasileiro, [...] tomando por temas as coisas quotidianas, descrevendo-as com palavras de todo dia, combatendo a literatura discursiva e pomposa, o estilo retórico e sonoro com que os seus antecessores abordavam as coisas simples” (Candido e Castello, 1968, p. 10). Essa característica foi insistentemente partilhada por Lobato não só na literatura infantil como também na não-infantil.

Lajolo (1983, p. 47) aponta a oralidade como marca essencial da modernidade literária de Lobato. Em seu artigo *A modernidade em Monteiro Lobato*, afirma que a utilização desse recurso presta-se para apressar o enredo e para o autor poder mostrar de forma convincente as falas do caboclo:

Nos contos de seus três livros (*Urupês*, *Cidades Mortas* e *Negrinha*) Lobato desanica com humor violento a literatice acadêmica, o alambicado parnasiano, a importação de modelos do escrever e do fazer literatura. Manifestação formal de tudo isso, sua narração oraliza-se e, não raras vezes, é emitida por um narrador participante ou testemunha dos casos narrados. O ambiente popular em que se movem tais narrativas afiança, nesta situação de oralidade da narrativa, sua desliteralização. O oralismo assumido, então, ao mesmo tempo em que aligeira o texto [...] dá margem a um trabalho de linguagem que incorpora tanto os modos de dizer do caipira paulista quanto a criação de uma linguagem que, do léxico à sintaxe, tem momentos de extrema ruptura com o que se vinha fazendo. (Lajolo, 1982, p.47)

Essa situação de oralidade nas narrativas lobatianas como marca essencial da modernidade, apontada por Lajolo, é corroborada por Landers, que a vê como uma grande ousadia do autor, numa época em que predominava a “literatice acadêmica”:

O que há de especificamente ‘novo’ em *Urupês*? Diríamos que a preocupação maior do autor estaria em reproduzir, em seus contos, a oralidade, os brasileirismos e os coloquialismos da fala brasileira do recesso do campo. O recurso da oralidade teria sido, sem dúvida, a maior ousadia atribuída a Monteiro Lobato a partir de *Urupês*. (Landers, 1988, p. 75)

A manifestação da oralidade na obra lobatiana pode ser encontrada em vários de seus textos aqui exemplificados em alguns contos extraídos de *Cidades Mortas*, livro que representa a evolução de sua produção literária não só em razão de conter textos escritos por Lobato ainda na época de estudante, como de conter seus últimos contos, escritos antes de sua partida para os Estados Unidos e publicados em 1924 ou 1925, no volume intitulado *O macaco se fez homem*. As datas de lançamentos dos livros de Lobato são confusas, por vezes até contraditórias porque, por ser

seu próprio editor, ao longo de sua vida, ele reescreveu e refundiu constantemente sua obra.

Podemos perceber, pois, que na maior parte das vezes, o recurso da oralidade é constituído pela presença de um emissor (contador de caso), que conta o “causo” a um receptor (ouvinte) que por sua vez a reproduz para o leitor. Assim, o receptor/ouvinte acumula as funções de receptor (enquanto ouvinte) e emissor (enquanto narrador), passando a ser um ouvinte/narrador que escreve o que lhe foi contado oralmente. Ou ainda, por outras palavras, poderíamos dizer que nesse tipo de narrativa emoldurada pela oralidade existem dois narradores, o narrador que **conta** (oral) e o narrador que **escreve**. O narrador que conta é apenas emissor e narrador oral; o narrador que escreve, num primeiro momento, é ouvinte e receptor e, num segundo momento, passa a ser emissor, narrador que escreve o que lhe foi contado.

Em “O resto de onça”, o ouvinte/narrador faz uma providencial e irônica introdução ao “causo” que será contado em um diálogo com sua cozinheira Josefa, “velha mulata sabidíssima, parenta da cozinheira de Molière”, que além de saber cozinhar bem, qualidade enaltecida na educação das mulheres da época, possuía habilidades literárias, atributo não condizente com as mulheres, ainda mais uma cozinheira. Às mulheres era dado o direito de manusear as panelas, mas não os livros. O narrador aproveita a oportunidade para emitir suas opiniões sobre o conceito de conto e critica severamente a Academia de Letras de Itioca, ou seja, a Academia Brasileira de Letras. Nosso escritor, usando o ouvinte/narrador de porta-voz, declara que deseja escrever contos que contem coisas, “donde eu saia podendo contar a uma amigo o que aconteceu, como fulano morreu, se a menina casou, se o mau foi enforcado ou não. Contos como o de Maupassant ou Kipling...” e não conto que “não diz nada; engrola ,

engrola, vai pra lá, vem pra cá e a gente fica na mesma. É dos tais perobinhas da miúda [...]...como é mesmo?...pici...pici...psicólogos. Os homens dos estados d'alma (CM, 66)". A propósito, Fábio Lucas, no ensaio *O mundo das cartas de Monteiro Lobato*, vê resquícios/rastros da teoria de Roland Barthes e Edgar Allan Poe sobre o conto nas declarações da personagem. Para o crítico,

Está visto que não interessava a Lobato o conto de atmosfera. Precisa haver enredo que possa ser resumido, que contenha, portanto, como quer Roland Barthes, funções cardinais, seqüência. Enfim, estrutura causal-temporal. A tese de Lobato assemelha-se, no caso, à conhecida indicação de Edgar Allan Poe: o conto, como anedota, deve ter um só efeito, e este efeito é preconcebido. Ou, antes: o conto constitui uma profusão de cenas e ações que preparam um efeito geralmente posto no desenlace. A história assim armada faz com que a cena final desencadeie um efeito regressivo que ilumine todo o corpo da composição, dando finalmente significado às partes. (Lucas, 1982, p.56)

Ainda na introdução do conto, "O resto de onça", o ouvinte-narrador continua a conversa sobre contos, dizendo que eles "andam por aí aos pontapés", que basta saber apanhá-los, que todo mundo tem na memória muitos contos, e que "para virarem obra de arte só falta o vestuário da forma, bem cortado, bem cosido, com pronomes bem colocadinhos" (CM, p. 67).

Após a introdução, finalmente, chega o contador do "causo", Cerqueira César, vindo recentemente do sertão, "refeito, oxigenado, reverdecido de alma e corpo" e que passa a contar a história de uma caçada, que ele ouviu de Quim da Peroba, que foi contada a ele pelo próprio Resto de Onça; ou seja, Resto de Onça contou a Quim da Peroba uma trágica caçada na qual teve seu corpo mutilado por uma onça, que a contou para Cerqueira César, que a contou para o ouvinte-narrador, que a transcreveu

para o leitor. Nesse conto, portanto, o escritor utiliza uma estrutura narrativa em cascata, ou em encaixe, como se o leitor fosse abrindo uma caixa dentro de outra. O contador do “causo” é oriundo do sertão, portanto detentor de uma linguagem simples, do campo, que necessita do homem “letrado” da cidade para legitimar sua história.

No conto “Anta que berra”, o ouvinte-narrador se propõe contar um simples “episódio”, também de uma caçada, contado a ele por seu “saudosos amigo major Pedro Falaverdade, de Itaquaquecetuba”; pelo sobrenome da personagem e pelo título do conto, já se pode entrever a ironia do narrador e o tamanho da mentira que virá a seguir. Alegando novamente dificuldades na transmissão fiel do narrador oral, “É impossível reproduzir as suas histórias com o encanto que lhes emprestava a mímica pitoresca e o seu maravilhoso estilo técnico de caçador encandecido nas lides cinegéticas” (CM, p.187), o ouvinte-narrador mais uma vez se torna porta voz, agora de um major, supõe-se letrado, mas também ligado ao sertão, pois ele era um fazendeiro.

Curioso notar a presença do narrador que demonstra preocupação com o bem estar do leitor. Depois de apenas nominar o local da caçada, o narrador declara que “para encurtar caminho e não amolar os leitores, começo do meio (CM, p. 188)”, rompendo, assim, com a forma da estrutura narrativa com começo meio e fim.

Em “O avô do Crispim”, o neto Crispim Paradedá é o contador de “causo”, ou narrador oral, que conta as histórias de seu avô, “Um novo caso vinha vindo. Preparei-me para ouvi-lo” (CM, p. 192). Episódios curtos sobre o avô servem de introdução e preparação dos leitores para o início da história principal.

Às vezes, o próprio narrador conta um caso acontecido com ele mesmo, não precisando, portanto, de porta-voz, de alguém de permeio,

reproduzindo uma história acontecida com ele e usando aspas como recurso para resolver o problema do discurso direto, a exemplo de “De como quebrei a cabeça à mulher do Melo”. O narrador conta o episódio de sua ida a um almoço em que, diante da insistência da esposa do amigo, para que o mesmo comesse toda comida servida pela esposa, ele perde a paciência e acaba agredindo-a .

A situação dos narradores de “O romance do chopim” não se mostra muito diferente das demais com moldura oral. O conto inicia-se com narrador em primeira pessoa do plural - “Ouvíamos no cinema a música precursora da primeira fita” (CM, p.119), que logo, já no começo, revela que seu interlocutor é um amigo e cicerone que lhe contará a história de um casal, cujo marido vivia às custas da esposa, um verdadeiro chopim. Portanto, temos um amigo que conta a história ao ouvinte-narrador, que a transcreve ao leitor. Nesse caso há o acréscimo de mais dois narradores, na verdade de mais um, pois Zenóbia, esposa de Eduardo, vai contar um romance às professoras da escola que ela dirigia, falsamente escrito por seu marido pois, na verdade ela, Zenóbia, é a verdadeira autora do romance, intitulado “Núpcias fatais”, “folhetim vocalizado aos pedacinhos”. Ela utiliza esse mecanismo para valorizar o “frágil” marido que ficava em casa cuidando do filho e dos afazeres domésticos e depois de ganhar o falso título de escritor, passou a ter *status* social com direito à nota de aniversário no jornal e consagração como “festejado homem de letras”.

O enredo de “Núpcias fatais” é construído na forma do tradicional triângulo amoroso, tendo como protagonista Lúcia, donzela de cabelos loiros e olhos azuis, que é disputada por Lauro, poeta, galã infeliz e pobre, e como antagonista um personagem sem nome, porém rico, poderoso, um verdadeiro monstro. O romance é escrito, conforme anuncia a própria narradora, “à moda antiga, em vários volumes, sistema *Rocambole*”, bem ao

gosto da literatura romântica do século XIX, não faltando o rapto da donzela pelo cavaleiro gentil em noite de tempestade, a prisão dele num calabouço infecto e dela num convento.

As ouvintes desse romance açucarado contado por Zenóbia comentam o enredo que ouvem, demonstram insatisfação, apiedam-se da mocinha, reclamam de seus sofrimentos, dão palpites, sugerem o rumo que as personagens devem seguir, sugestões que nunca são aceitas pela narradora em nome do comprometimento da “estética”.

- Pobre mártir! Exclamavam com um nó na garganta as compassivas professoras. Por que não há de sair a sorte grande para um desditoso destes? Peça ao seu marido, dona Zenóbia, que lhe faça sair a sorte, sim?

- Não pode. Prejudicaria o desfecho e, ademais, não é estético, respondeu preciosamente dona Zenóbia. (CM, p. 126)

O final do romance rompe com a expectativa das ouvintes e com a estrutura tradicional que vinha sendo adotada. Diante do desapontamento das ouvintes, ao transformar o “mocinho” em frade, a narradora retroage, deixando o final aberto, adiando o desfecho, tanto para as ouvintes como para os leitores, que ficam sem saber o que acontecerá ao par romântico do romance.

Um ponto comum em todas essas narrativas de moldura oral é a intervenção do narrador oral após cada “causo” contado. Os comentários finais feitos por eles parecem servir de fecho para o conto, ao mesmo tempo em que faz com que o ouvinte-narrador e os leitores parem de viver a vida do outro personagem proporcionada pelo mundo da ficção e retornem ao mundo real; enfim, o narrador-oral é o responsável pela volta da viagem ficcional, pela quebra de encantamento que a leitura proporciona aos leitores.

Ao que tudo indica, o ouvinte-narrador parece ser o alter-ego de Lobato, pois faz comentários, assume posições muito semelhantes às reveladas pela biografia do autor e, principalmente, pela sua correspondência com o amigo Godofredo Rangel. Este é um tipo de narrador que parece trazer implícita a figura do autor, talvez com a finalidade de dar maior verossimilhança ao texto.

A utilização dessa técnica, história contada por alguém que a transcreve para o leitor, torna-se muito conveniente para o escritor porque ela pode servir para isentar o ouvinte-narrador de qualquer responsabilidade relativa aos elementos constitutivos da narrativa, inclusive da veracidade. Por vezes, o ouvinte/narrador chega a se desculpar por não traduzir com fidelidade a linguagem oral que deu origem ao conto, criticando com veemência a intromissão e a rigidez da linguagem escrita, da “literatura”:

O camarada contou a história que para aqui traslado com a possível fidelidade. O melhor dela evaporou-se, a frescura, o correntio, a ingenuidade de um caso narrado por quem nunca aprendeu a colocação dos pronomes e por isso mesmo narra melhor que quantos por aí sorvem literaturas inteiras, e gramáticas, na ânsia de adquirir o estilo. Grandes folhetinistas andam por este mundo de Deus perdidos na gente do campo, ingramaticalíssima, porém pitoresca no dizer como ninguém. (U, p.169-70).

A passagem acima, extraída de *Urupês*, do conto “Mata-pau”, demonstra a preocupação do narrador com a fidelidade na transposição da linguagem oral para a escrita, em outras palavras, da transição da cultura popular oral para a cultura urbana escrita. O escritor retira a história de seu meio natural e a transporta para a atualidade, acontecendo portanto a enunciação no mundo da oralidade e o enunciado no mundo moderno, da escrita. Há que se ressaltar que não é só questão de

oralidade que Lobato propõe, mas também de normas, de registros de linguagem; questões que já vinham sendo discutidas desde o início da literatura realista/naturalista e que servem de alicerce para o Modernismo.

O mesmo procedimento, moldura de narração oral, é utilizado por Lobato na literatura infantil. É novamente Lajolo, agora no ensaio *Negros e negras em Monteiro Lobato*, que chama a atenção para o modo como o autor estrutura a narrativa nos livros infantis *Histórias de tia Nastácia*, *Peter Pan* e *D. Quixote das crianças*:

Já se apontou que a oralidade se manifesta estruturalmente também em outras obras de Lobato, nas quais o escritor recorre à moldura da narração oral, como *D. Quixote das crianças* e *Peter Pan*. Nestes livros, porém, o recurso à oralidade constitui estratégia adotada por Dona Benta [...] para facilitar o ingresso das crianças - ouvintes no mundo da leitura. (Lajolo, 1999, p. 71)

Se conhecermos bem a obra de Monteiro Lobato, podemos dizer que na verdade o escritor, ao utilizar a “moldura da narração oral”, demonstra grande preocupação com a oralidade e conseqüente rompimento com a rigidez estrutural da língua, está tratando de um problema muito caro aos escritores de seu tempo, ou seja, a problemática do dualismo lingüístico brasileiro: linguagem oral x linguagem escrita. O autor de *Urupês* está preocupado em reproduzir a oralidade, os coloquialismos e os brasileirismos da fala brasileira do caboclo analfabeto, que deseja se comunicar por meio de uma linguagem (escrita) que desconhece. Com isso pode-se depreender que ele visava à reabilitação do nosso falar cotidiano, com um procedimento estilístico que ia contra a estética passadista (justo ele que tantas vezes fora acusado de sê-lo), seu desejo era de poder se comunicar com o “povo”, com as pessoas que não tinham o domínio da

linguagem culta, de tirá-las do isolamento, de transformá-las em leitores participantes, diminuir o espaço existente entre o escritor e o leitor. “A tarefa de um escritor de um determinado país é levantar um monumento que reflita as coisas e a mentalidade desse país por meio da língua falada nesse país” (Na antevéspera, p.113). Existe algo mais modernista que essa afirmação?



Capítulo 2

Feminismo, crítica feminista e relação de gênero



A despeito do título deste capítulo, não pretendemos fazer aqui um estudo completo e aprofundado sobre feminismo, crítica feminista e relações de gênero, embora a grande quantidade de material existente sobre o assunto possibilitaria a elaboração não de uma, mas de várias outras dissertações. A inclusão de um capítulo totalmente teórico sobre o assunto, nessa dissertação, só procede pelo fato de a teoria de gênero tratar-se de uma teoria relativamente recente, que ainda luta para consolidar seu lugar no campo institucional como objeto legítimo de pesquisa. Por conseguinte, achamos importante verificar, inicialmente, onde e por que ela surgiu, seus objetivos, sua metodologia, que caminhos percorreu até chegar onde se encontra no momento. Sabemos que, ao longo dos tempos, no campo do conhecimento e das Ciências, toda teoria, passando por transformações, é constantemente revista, recuperada, acrescida.

2.1 - Breve trajetória de um movimento

A história do movimento feminino é recente. A crítica feminista, conforme se supõe, desenvolveu-se paralelamente ao movimento feminino, aqui designado como feminismo, e com ele mantém estreita dependência. Posteriormente, a crítica feminista desdobra-se como uma ramificação, em categoria de gênero.

Para melhor compreender essa transformação da crítica feminista, achamos necessário fazer um pequeno histórico da trajetória do movimento feminino. Para tanto, além de outros, tomamos como base o



texto escrito por duas autoras, a socióloga Jacqueline Pitanguy e a historiadora Branca Moreira Alves, que tentam recuperar a presença da mulher na história, traçando um esboço de sua condição e lutas. De fato, a mulher tem sido uma parte silenciosa da memória social. No texto, as autoras saem à procura de um passado silenciado, abordando a condição da mulher na Grécia e em Roma, na Gália e na Germânia, na Idade Média e no Renascimento. Elas buscam também registrar as primeiras vozes femininas de insurreição, assim como o sufragismo e as formas contemporâneas de organização do feminismo, suas reivindicações e seus objetivos (Alves, 1991, p.10).

A história do movimento feminino, propriamente da luta em prol dos direitos das mulheres, tem suas raízes nos séculos XVIII e XIX, com o pensamento iluminista; está relacionada às revoluções francesa e americana, e com a formação e ascensão da burguesia. Como se sabe, os filósofos do Iluminismo contestam o pensamento religioso predominante na Idade Média, trabalhando as idéias de liberdade e igualdade para todos; entretanto, não reconhecem para as mulheres direitos iguais aos dos homens. Para os iluministas, a liberdade tem sexo. Rousseau, principal ideólogo da Revolução, era contrário à participação da mulher na esfera pública; para ele o mundo masculino era, por natureza, o mundo externo, e o feminino, o mundo interno. Segundo ele, a mulher deveria ser educada e encontrar sua realização “natural” e colocar-se a serviço do homem, durante toda sua vida:

Toda educação das mulheres deve ser relacionada ao homem. Agradá-los, ser-lhes útil, fazer-se amada e honrada por eles, educá-los quando jovens, cuidá-los quando adultos, aconselhá-los, consolá-los, tornar-lhes a vida útil e agradável - são esses os deveres das mulheres em todos os tempos e o que

lhes deve ser ensinado desde a infância.(Rousseau, *apud* Alves, 1991, p.35)

Até mesmo Nietzsche, filósofo tido como referencial na questão da diferença, partilhava da mesma visão de seus contemporâneos, acreditando ser a mulher um ser fraco, inferior ao homem. Diz ele:

Uma metade da humanidade é fraca, tipicamente doente, mutável, inconstante, - a mulher tem necessidade da força para agarrar-se a ela fortemente, e de uma religião da fraqueza que glorifique, como se fosse divino o ser-se fraco, o amar e o ser-se humilde - a mulher reina quando consegue subjugar os fortes. A mulher sempre conspirou com os tipos da decadência, com os sacerdotes, contra os 'poderosos', contra os 'fortes', contra os homens. (Nietzsche, *apud* Colling, 1997, p.126)

Nessa época, podem se notar algumas poucas vozes isoladas que saíram em defesa dos direitos públicos das mulheres, entre elas destaca-se, na França, a figura de Olympe de Gouges, escritora já conhecida, que defendia ideais revolucionários e sentia-se profundamente decepcionada ao perceber que estes não incluíam preocupações referentes à situação da mulher. Em 1791, no texto *Os direitos da mulher e da cidadã*, afirma:

Diga-me quem te deu o direito soberano de oprimir o meu sexo? (...) Ele quer comandar como déspota sobre um sexo que recebeu todas as faculdades intelectuais (...) Esta Revolução só se realizará quando todas as mulheres tiverem consciência do seu destino deplorável e dos direitos que elas perderam na sociedade. (Gouges, *apud* Alves, 1991, p.34)

Olympe Gouges não é contrária aos princípios do liberalismo, ela está implicada nessa causa, o que ela exige é que seja estendido às mulheres o direito de sua participação em condição de

igualdade com os homens. Exigência que será repetida durante todo século XIX pelas feministas, na luta pelo sufrágio. Por ter defendido incessantemente seus ideais, foi acusada de ter querido ser um homem de Estado e esquecido as virtudes próprias das mulheres e acabou sendo guilhotinada em 3 de novembro de 1793.

Na Inglaterra, Mary Wollstonecraft, defensora dos princípios rousseauianos dos “direitos naturais” do indivíduo, a exemplo da escritora francesa citada, também deseja estender as idéias de libertação dos homens para as mulheres, transformando-se assim numa das mais relevantes vozes da história do feminismo. Contestando as idéias de Rousseau relativas à mulher, escreve, em 1792, um livro intitulado *Defesa dos direitos da mulher*, no qual discorda da afirmativa de que existem diferenças “naturais” no caráter ou na inteligência de meninos e meninas. A educação seria a única responsável pela diferença. Propõe, então, que sejam dadas as mesmas condições de desenvolvimento físico e intelectual tanto para os meninos quanto para as meninas, declarando:

Para que a humanidade seja mais perfeita e feliz, é necessário que ambos os sexos sejam educados segundo os mesmos princípios. Mas como será possível, se apenas a um dos sexos é dado o direito à razão? ... é preciso que também a mulher encontre a sua virtude no conhecimento, o que só será possível se ela for educada com os mesmos objetivos que a torna inferior. (Wollstonecraft apud Alves, 1991, p.36)

O século XVIII, portanto, foi mais produtivo enquanto experiência de atuação política para as mulheres, que não aceitavam passivamente as imposições masculinas, do que pelas conquistas efetivamente conseguidas. Por conseguinte, é no século XIX que o feminismo dará o primeiro salto para se constituir enquanto movimento coletivo, embora isto só ocorra mais no final do século.

O século XIX foi marcado pelo surgimento das ciências, é o século do cientificismo, das teorias evolucionistas de Darwin e Spencer, das descobertas da Medicina e da Biologia, mas é a época dos discursos naturalistas, que propagam ainda a idéia da existência de duas “espécies” com qualidades e aptidões singulares: aos homens atribuem-se o cérebro (muito mais importante do que o falo), a inteligência, a razão lúcida, a capacidade de decisão; às mulheres, o coração, a sensibilidade, os sentimentos, enfim, os estereótipos gastos do antifeminismo que fixam as diferenças sexuais, criam o mito da inferioridade da mulher e servem para justificar a discriminação (Perrot, 1988, p.177). É a época do surgimento do Positivismo de Augusto Comte, cuja doutrina reserva grande espaço as mulheres, mas “fala da ‘inaptidão radical do sexo feminino para o governo, mesmo da simples família’, em decorrência da ‘espécie de estado infantil contínuo’ que caracterizaria o sexo feminino. O doméstico não lhe poderia ser entregue sem controle; mas concorda em confiar-lhes - dentro de certos limites - a família, a casa, núcleos da esfera privada” (Perrot, 1988, p.178). Por outro lado, porém, a filosofia positivista assume posições aparentemente favoráveis às mulheres. Quando propõe a instrução igualitária entre os sexos, declara a superioridade moral e social dela, a mulher passa a ser retratada como um ser puro, sendo que a mais importante de suas qualidades é o altruísmo; ela deve viver a família, ser a “rainha do lar”, enfim, ela é colocada num pedestal. Mas todo esse discurso, na verdade, não passa de tentativa de persuadir a manutenção da mulher no claustro, num serviço alheio aos interesses dela, visa à preservação de um ideal de família no qual o elemento feminino viva apenas para o marido e os filhos.

Portanto, as ciências naturais não proporcionaram terreno muito fértil para o florescimento da luta das mulheres. Todavia, ainda no

século XIX, houve a consolidação do sistema capitalista que trouxe consequências profundas para o processo produtivo e para a organização do trabalho como um todo, e do trabalho feminino em especial. Com o surgimento das primeiras indústrias houve um aumento substancial do contingente de mão-de-obra operária feminina. Mesmo ocupando as tarefas menos qualificadas e subalternas da produção fabril, o ingresso da mulher no mercado de trabalho acaba causando um rebaixamento do nível salarial em geral; ocasionando-lhes o fechamento das portas de sindicatos, por elas serem vistas como concorrentes desleais. Nesse contexto destacam-se líderes operárias como Jeanne Derooin e Flora Tristan.

A luta das mulheres encontra caminho mais propício para seu desenvolvimento no pensamento social, que vinha se delineando desde os socialistas utópicos franceses Saint Simon (1760 - 1825) e Fourier (1772 - 1837), que defendiam posições igualitárias para ambos os sexos. No entanto, na perspectiva do materialismo dialético de Marx e Engels as feministas buscam as bases de sustentação para as suas lutas específicas.

Porém, é o próprio marxismo que considera em segundo plano a luta das mulheres, à medida que afirma que a luta pela superação da propriedade privada deve estar em primeiro plano e vir antes de qualquer outra luta específica. Mesmo com essa hierarquização, a teoria marxista acaba fazendo parte de toda trajetória do movimento feminista e torna-se uma das correntes mais vigorosas no seu interior. A teoria marxista serve de sustentação para a formação e revisão e até mesmo abandono de várias teorias. Assim, Friedrich Engels (*A origem da família, da propriedade privada e do estado*), partindo da análise das relações de produção do sistema capitalista, vê a condição da mulher como parte de exploração na sociedade de classes e, com fundamento em vários estudos, conclui que a



base da inferiorização da mulher encontra-se no surgimento da propriedade privada. Para Michelle Perrot, Engels

destaca 'a derrota histórica do sexo feminino', ligada à consolidação da propriedade privada, e vê na monogamia e sua forma moderna - o casamento burguês - a chave da opressão das mulheres... Engels considera que essa evolução não é progresso: em certo sentido, a idade de ouro está atrás de nós. Mas, ao mesmo tempo, ele subordina por muito tempo, na teoria e na ação socialista, a liberação das mulheres à coletivização da propriedade. (Perrot, 1988, p. 175)

Outro marco importante em que o feminismo se firma como movimento coletivo foi a conquista do direito que a mulher adquiriu de votar, passo importante para sua posição de cidadã. O movimento sufragista teve início nos Estados Unidos em 1848, denunciando a exclusão da mulher da esfera pública, num momento em que há expansão do conceito liberal de cidadania abrangendo os homens negros e os pobres. Mas só após três gerações, numa luta incansável de 72 anos é que, finalmente, em 1920, foi ratificada a 19ª Emenda Constitucional, concedendo o voto às mulheres. Na Inglaterra, o movimento, surgido em 1865, foi muito semelhante ao americano; no entanto, revestido de características mais violentas em sua fase final, as inglesas conquistaram direito ao voto em 1928, depois de mais de seis décadas de lutas.

No Brasil, o movimento pelo direito feminino ao voto aparece bem mais tarde, por volta de 1910, e com características diferentes do das americanas e inglesas. Ele não surgiu de nenhum movimento de massas, mas sim da fundação do Partido Republicano Feminino, pela professora Deolinda Daltro, com o objetivo de retomar no Congresso Nacional as discussões a respeito do voto feminino que não entrava em pauta desde 1891. A Assembléia Constituinte desse ano tinha considerado o

voto feminino como o caminho para a dissolução da família, pois para a maioria dos deputados era indiscutível a redução do papel da mulher ao lar e à família, e o sufrágio feminino era visto como uma ousadia anti-social.

Bertha Lutz, em 1919, funda a Liga para a Emancipação Intelectual da Mulher, posteriormente designada Federação Brasileira pelo Progresso Feminino. Embora essas associações fossem formadas, na sua maioria, por mulheres de famílias ricas, com acesso à educação superior, seu principal objetivo concentrou-se na mobilização da opinião pública pela luta do voto como instrumento de progresso feminino e símbolo dos direitos de cidadania para todas as mulheres. O Rio Grande do Norte, em 1927, foi o primeiro estado brasileiro a incluir em sua Constituição um artigo que dava direito do voto às mulheres. Finalmente, em 1932, Getúlio Vargas, Presidente da República, promulga por decreto-lei o direito de sufrágio às mulheres, que já era exercido em dez estados do país.

Outro acontecimento, na área da Filosofia, que constitui referência importante para o feminismo é o lançamento, no final da década de 1940, do livro *Segundo sexo* de Simone de Beauvoir, no qual a autora denuncia as raízes culturais da desigualdade sexual, contribuindo com uma análise que trata de questões referentes à Biologia, à Psicanálise, ao Materialismo Histórico, aos mitos, à História, à Educação. Beauvoir critica Marx alegando que a teoria marxista gera coletividades mudas e que o existencialismo trata de indivíduos humanos. Ela nega a existência do matriarcado, ou seja, que a mulher tivesse tido poder em determinado período da história humana, conforme preconizava Engels. Para ela “o patriarcado é a constante universal em todos os sistemas políticos e econômicos” (Beauvoir, *apud* Bicalho, 1998, p. 33).

Os estudos de Simone de Beauvoir serviram para delinear os fundamentos da reflexão feminista dos anos 60 com a americana Betty



Friedan e a publicação de *A mística feminina*, com uma série de depoimentos de mulheres de classe média, onde se detecta uma frustração constante e indefinida da “rainha do lar”.

A teoria feminista, propriamente dita, dá seus primeiros passos no final da década de 60, com a publicação de dois importantes livros, *Política sexual*, de Kate Millet e *A condição da mulher* de Juliet Mitchell. No Brasil, na mesma época, Heleieth Saffioti publica *A mulher na sociedade de classes*, trabalho pioneiro do ponto de vista de contribuição das Ciências Sociais para a teoria feminista. Não podemos deixar de citar, ainda que superficialmente, as contribuições da Antropologia e da Psicanálise, com estudos sobre o parentesco, a família, os papéis do homem e da mulher em diferentes culturas, estudados por Lévi Strauss, Malinovski e Margaret Mead, além de alguns acontecimentos, tais como os movimentos de contestação que ocorreram na Europa em 68, a criação da ONU, a Declaração dos Direitos Humanos e a decretação, também pela ONU, em 1975, do Ano Internacional das Mulheres.

Para finalizar, transcrevemos as palavras de Eliane Gonçalves:

É neste século, portanto, que faz algum sentido falar de teoria feminista e de teoria de gênero. Mas, particularmente, apenas há algumas décadas que o pensamento feminista assume pretensão de se constituir em uma teoria ou mesmo em uma epistemologia. (Gonçalves, 1998, p.47)

frequência, contraditórias (Eva e Maria). O segundo diz respeito aos **conceitos normativos** que evidenciam as interpretações dos sentidos dos símbolos e que usualmente são expressos nas doutrinas religiosas, educativas, científicas, políticas ou jurídicas, apresentando-se em oposições dualistas, categorizando o masculino e o feminino. O terceiro aspecto, segundo a autora, inclui uma noção de política e é constituído pelas **organizações e instituições sociais**. Scott alerta que o uso da categoria de gênero não deve ficar restrito ao sistema de parentesco, há necessidade de se ter uma visão mais ampla que inclua além do parentesco o mercado de trabalho, a educação e o sistema político. O quarto aspecto do gênero é a **identidade subjetiva**, cuja análise não deve ficar restrita às teorias psicanalíticas, sob pena de se negar a historicidade do gênero. Se a identidade do gênero estiver fundada exclusivamente em preceitos psicanalíticos, a pertinência do questionamento histórico é negada, os pesquisadores devem examinar as maneiras pelas quais as identidades de gênero são realmente construídas e relacionar seus achados com toda uma série de atividades, de organizações e representações sociais historicamente situadas (Scott, 1990, p.14 - 5).

Depois de oferecer uma primeira proposição e posterior enumeração dos quatro aspectos necessários para se apreender o conceito de gênero, Scott propõe uma segunda proposição que trata da teorização e da relação do gênero com o poder:

o gênero é uma primeira maneira de dar significado às relações de poder. Seria melhor dizer: o gênero é um primeiro campo no seio do qual, ou por meio do qual, o poder é articulado. O gênero não é o único campo, mas parece ter constituído um meio persistente e recorrente de dar eficácia à significação do poder no Ocidente, nas tradições judaico-cristãs e islâmicas. (Scott, 1990, p.16)

2.2 - A emergência da teoria de gênero

A categoria gênero foi utilizada, inicialmente, com a preocupação em dar destaque ao seu caráter social, em contraponto aos que viam apenas nos fatores biológicos as causas da hierarquia social entre homens e mulheres. Ainda que gênero seja, ao mesmo tempo, uma categoria social, histórica e biológica, não se pode esquecer que seu estudo propõe uma diferença entre gênero e sexo. Enquanto sexo se refere ao conjunto das características biológicas, gênero definiria melhor as diferenças sociais e culturalmente construídas e sustentadas pela tradição. “Falar de gênero em vez de falar de sexo indica que a condição das mulheres não está determinada pela natureza, pela biologia ou pelo sexo, mas é resultante de uma invenção social e política; portanto homens e mulheres são invenções, são construções” (Colling, 1997, p.135). É o clássico “tornar-se mulher” de Simone Beauvoir.

Gênero, enquanto categoria de análise, vem adquirindo sentidos específicos em estudos diversos. Para Jean Scott (1990), uma das mais representativas estudiosas da teoria de gênero, o mais importante para definição de gênero está na relação fundamental entre duas proposições. Inicialmente, ela anuncia uma espécie de primeira definição: “o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais fundadas sobre as diferenças percebidas entre os sexos, e o gênero é um primeiro modo de dar significado às relações de poder” (Scott, 1990, p.14). Para em seguida dizer que a compreensão mais aprofundada de gênero está centrada na inter-relação de quatro elementos. O primeiro refere-se aos **símbolos culturalmente disponíveis** que evocam representações simbólicas e , com

A emergência da teoria de gênero nas Ciências Humanas foi ocasionada por dois motivos: (a) pela crise que se estabeleceu nos paradigmas tradicionais das teorias metanarrativas, pós-estruturalistas e pós-modernas, desencadeando novos estudos em diversas áreas de conhecimento, que pediam uma completa revisão dos seus instrumentos de pesquisa, e, também, devido (b) à necessidade de estudiosas (os) da mulher encontrarem instrumentos mais consistentes para suas análises. Os estudos de gênero e os estudos sobre as mulheres provocaram inquietações metodológicas, e não só propiciaram ampliação de novas perspectivas da análise literária como também causaram grandes modificações no pensamento acadêmico dos últimos tempos.

É oportuno salientar que as relações de poder dentro do gênero se estabelecem de forma diferenciada da relação de poder almejada pelas classes sociais, ainda que as conquistas de ambas se dêem no espaço social; enquanto as especificidades das lutas de classe centram-se na apropriação dos bens de produção, a disputa de poder nas relações de gênero tem seus objetivos voltados para o prestígio social e/ou sexual. A tendência atual do movimento feminista é considerar o poder como produtor de subjetividade, como algo bom e positivo e não como mera competição com os homens pelos espaços tradicionalmente ocupados por eles. Como as mulheres estão conscientes que o poder produz saber e vice-versa elas estão decididas a se tornarem mais poderosas, para se tornarem mais sábias.

Além dos fundamentos teóricos propostos por Scott para conceituação de gênero, outros aspectos de inegável importância devem ser lembrados. Heleieth Saffioti (1992) encaminha a discussão para a formulação do conceito de relações de gênero, alegando que, como o gênero é relacional, quer enquanto categoria analítica, quer enquanto processo social, o conceito de relações de gênero deve ser capaz de captar a trama de

relações sociais, bem como as transformações historicamente por ela sofridas por meio dos mais distintos processos sociais.

A construção de gênero pode, pois, ser compreendida como um processo infinito de modelagem-conquista dos seres humanos, que tem lugar na trama de relações entre mulheres, entre homens e entre mulheres e homens. Também as classes sociais se formam na e através das relações sociais. Pensar estes argumentos humanos como estruturalmente dados, quando a estrutura consiste apenas numa possibilidade, significa congelá-los, retirando da cena o personagem central da história, ou seja, as relações sociais. (Saffioti, 1992, p.211)

Jean Scott constata que, de um modo geral, os estudos realizados pelas feministas na análise do gênero assumem basicamente três posições teóricas para o desenvolvimento de suas tarefas, a saber: a teoria feminista (que busca explicar as origens do patriarcado), a teoria feminista de base marxista e a teoria feminista de base psicanalítica (que, por sua vez, subdivide-se em escola americana e escola francesa, de orientação lacaniana).

A teoria do patriarcado tem sido utilizada por algumas historiadoras feministas para tentar explicar as desigualdades entre homens e mulheres. Essa teoria fundamenta-se na dominação masculina baseada na reprodução e na sexualidade feminina. Algumas pesquisadoras viam a reprodução como o problema chave do patriarcado, alegando que os ciclos biológicos, maternidade, corpo físico, enfim, que a sua própria natureza seria responsável por sua subordinação ao homem. Para outras teóricas, o problema estaria na sexualidade feminina, porque a mulher é considerada pelo homem apenas como um objeto sexual, sem subjetividade e sem direito à fruição do prazer sexual. Para as defensoras da teoria do patriarcado, a libertação das mulheres estaria no controle dos processos reprodutivos, bem como na negação da maternidade. Scott posiciona-se de forma contrária aos

pressupostos dessa teoria, alegando que, da maneira como são abordados, eles constituem-se em um processo a-histórico, já que as estudiosas do patriarcado não demonstram como a desigualdade de gênero estrutura as demais desigualdades ou como o gênero afeta os domínios da vida que parecem não estar a ele ligados. Elas também não “explicam” como a diferença física, revestida de um caráter universal e imutável, pode ser responsável pela desigualdade. Scott faz uma dura crítica à teoria do patriarcado, alegando que

uma teoria que repousa sobre a variável única da diferença física é problemática para as (os) historiadoras (es): ela pressupõe um sentido permanente ou inerente ao corpo humano - fora de uma construção social ou cultural - e, em consequência, a não historicidade do gênero em si mesmo. (Scott, 1990, p.9)

Já as teorias feministas de base marxista, diferentemente das do patriarcado, filiam-se a uma teoria de abordagem histórica, que vai além das explicações de ordem apenas natural e procura explicações materiais para as diferenças de gênero. Para as (os) teóricas (os) marxistas que discutem o feminismo, a teoria de gênero tem uma conotação de luta de classes, cujo fator determinante é o econômico. Essa proposição, no entanto, parece ser insuficiente ao que se propõe, porque a relação social entre os sexos indica semelhanças nos variados tipos de organização social, e aceitar que os papéis sexuais são determinados pelo econômico seria admitir que para cada sistema de governo teria que haver um novo modo de interação entre os papéis sexuais.

Quando Scott (1990, p. 9) apresenta a teoria marxista de gênero, levanta os seguintes problemas enfrentados pelas estudiosas/pesquisadoras:

1- A rejeição do essencialismo daqueles que sustentavam que as exigências da reprodução biológica determinavam a divisão sexual do trabalho sob o capitalismo; 2- O caráter fútil de integração dos modos de reprodução nos debates sobre os modos de produção (a reprodução permanece uma categoria oposta e não tem um status equivalente àquele do modo de produção); 3- O reconhecimento de que os sistemas econômicos não determinam de maneira direta as relações de gênero e que, de fato, a subordinação das mulheres é anterior ao capitalismo e continua sob o socialismo; 4- a busca, apesar de tudo, de uma explicação materialista que exclua as diferenças físicas naturais. (Scott, 1990, p.9)

Com essas colocações, Scott polemiza a questão gênero x marxismo. A relação de gênero não é determinada nem determinante dos sistemas econômicos, nem mesmo resultante da divisão de trabalho. Na verdade, esses sistemas convergem e se adaptam para estabelecer a relação de poder. A relação de poder que se estabelece entre dominantes e dominados não é unilateral, é recíproca e dinâmica, pois cada um (dominante/dominado) possui em sua subjetividade características do outro, o que nos leva a falar em dominante ativo / dominante passivo e dominado ativo / dominado passivo.

Para as teóricas da vertente psicanalista a questão não se mostra menos polêmica. As teorias que se fundamentam na teoria psicanalítica podem ser divididas em duas escolas, a escola anglo-americana, que trabalha com os termos da relação de objetos, e a escola francesa, que privilegia as leituras estruturalistas e pós-estruturalistas de Freud no contexto das teorias da linguagem, sendo Jacques Lacan a figura central. Ambas as escolas têm como grande desafio a noção de formação de sujeito e produção de identidades, focalizando a primeira etapa do desenvolvimento infantil. O objetivo é compreender como homens e mulheres vivenciam seus processos de subjetivação, valendo-se das figuras

identificatórias com a mãe e com o pai, sendo o poder do pai o elemento definidor da identidade tanto feminina quanto masculina.

Da mesma forma, como nas teorias anteriores, Scott vê com reservas a teoria psicanalítica tanto da escola anglo-americana como da francesa, porque ambas estão centradas em um sujeito individual com pretensões universalizantes, além de apresentarem uma tendência à monotonia da separação binária masculino/feminino. O gênero não deve ser visto, segundo a autora, como uma categoria explicativa de fenômenos aparentemente fixos e imutáveis, ele deve ser transformado em uma categoria de análise na qual se possa fazer mudanças e deixar de lado a polaridade essencialista e a-histórica. Segundo Gonçalves (1998, p. 51),

Não dá para simplesmente pensá-lo como um sistema fixo e linear de hierarquias definidoras do que é ser homem e mulher, mas como produzindo e sendo produzido pela cultura. Nem podemos pensá-lo como exclusivo das relações homem-mulher num sistema binário e polarizado, mas como um sistema de relações sociais (e, neste sentido, homem-homem; mulher-mulher; homem-mulher), em que fatores tais como raça, classe, idade, compõem esta trama. (Gonçalves, 1998, p.51)

Por conseguinte, gênero, enquanto categoria analítica, é uma questão séria e complexa, que não deve ser explorada apenas pelas feministas. É algo que já vem sendo discutido também por sociólogos, antropólogos e por outras teorias do conhecimento que têm a pretensão de pensar o mundo histórico-social.

Como conclusão, e para ratificar a escolha de uma teoria que servisse de sustentação para nossa pesquisa, escolhemos um capítulo do livro *Uma questão de gênero*, de Heloísa Buarque de Hollanda (1992). Nesse capítulo, intitulado “Os estudos sobre mulher e literatura no Brasil:

uma primeira avaliação”, a autora faz um mapeamento da trajetória dos estudos feministas, privilegiando a área de Letras. Mostra, ainda, que é possível verificar os avanços dos estudos feministas pela observação da fundação de inúmeros grupos e núcleos de estudos, como também pelo aumento considerável de publicações relativas ao assunto. Traça o perfil das pesquisadoras feministas, apontando as prováveis tendências teóricas de seus estudos.

Segundo a autora, a partir do final da década de 70 pôde-se distinguir com clareza a delimitação da área de estudos feministas na literatura. Todavia, ela nos chama atenção para a importância que o ensaísmo crítico, realizado por mulheres, desde o século XIX até a primeira metade do XX, teve para a consolidação dessa área de estudos feministas. Hollanda observa que outros fatores, de igual importância, também deram sua contribuição para o engrandecimento dos estudos literários feministas, tais como a participação da mulher na imprensa, com a fundação dos primeiros jornais femininos como o *Jornal das Senhoras*, em 1852, (espaço criado para que as escritoras pudessem exercer a crítica literária, ainda que incipiente), a fundação das academias femininas de Letras (lugar reservado até então exclusivamente para os homens), o surgimento dos salões, saraus e academias (espaço propício para o exercício do debate literário feminino bem como para sua inserção na cultura letrada e no espaço público) e, finalmente, a participação da mulher na organização de dicionários, coletâneas, antologias, etc.

Mediante levantamento do número de dissertações e teses de literatura sobre o tema mulher, em duas universidades do Rio de Janeiro, do número de trabalhos apresentados em congressos, nas duas associações científicas mais significativas na área de Letras (ANPOLL e ABRALIC), a autora verifica que o aumento desses números demonstra a tendência de



expansão, bem como a fecundidade de um terreno promissor para maior desenvolvimento dessa linha de trabalho. Todavia, Hollanda alerta para o fato de que mesmo sendo significativo o número de estudos, eles ainda (o texto é de 1992) não constituem um “*corpus* teórico capaz de intervir, influenciar ou mesmo se fazer presente na teoria literária ‘*strictu sensu*’ no Brasil” (Hollanda, 1992, p.66). No entanto, sabemos que essa resistência estaria com seus dias contados, pois, segundo a autora, tanto na França como nos Estados Unidos os estudos feministas já atingiram o status de teoria com base científica. Outro dado relevante a ser considerado são os problemas que o Curso de Letras vem enfrentando pela sua

autodefinição e pelas saídas que vem sugerindo, [a conjuntura atual da área de Letras] aponta para a identificação de um campo potencialmente receptivo do reconhecimento, a médio prazo, destes estudos como pesquisas de vanguarda na área. Por mera curiosidade, gostaria de acrescentar um dado significativo: 90% dos estudantes de Letras são do sexo feminino. (Hollanda, 1992, p.66)

Pensamos que, passados oito anos desde a avaliação feita por Heloísa Buarque de Hollanda, se percorrermos o mesmo caminho traçado por ela, chegaremos à conclusão de que a situação atual dos estudos feministas, mais especificamente com a teoria de gênero, deu grande salto quantitativo e qualificativo, mas ainda assim é difícil de ser considerado uma categoria solidamente construída, ou aceita pelos cânones das academias. Isto, porém, não nos impede de começar, a exemplo de tantos outros trabalhos, a usá-la em nossas análises, porque além do gênero nos servir como uma nova categoria de análise, é preciso questionar os motivos que nos levaram a esta escolha; que tais motivos não sejam apenas o de conferir maior qualidade aos estudos, mas também o de levar a lançar um

novo olhar sobre este velho mundo, para que ele seja consolidado por homens e mulheres como sujeitos singulares e solidários.

Tanto acreditamos nisso que, mesmo ciente de todos os riscos que correm aqueles que optam por essa teoria, a seguir, passaremos a fazer o levantamento das principais personagens femininas dos contos de Monteiro Lobato, tendo no horizonte as preocupações e questionamentos por ela suscitados.



Capítulo 3

Personagens femininas lobatianas



O que mais chama atenção nos contos de Monteiro Lobato que possuem personagens femininas é maneira pela qual as tramas são conduzidas pelo narrador. Esse é, na maior parte das vezes, onisciente e busca os temas para seus textos narrativos nas situações simples do dia-a-dia, no relacionamento com as pessoas do campo ou da cidade, usando, não raras vezes, um tom irônico.

Na tessitura dos enredos, podemos perceber um vasto universo de personagens femininas que se apresentam nas mais variadas versões e situações. Encontramos mulheres de todos os estados civis (solteiras, solteironas, casadas, viúvas), exercendo as mais diversas profissões (parteira, “do lar”, empregada doméstica, professora primária), com predicados “inquestionáveis” (corajosas, castas, românticas, meninas ingênuas, mulheres experientes, heroínas) ou com qualidades “abomináveis” (infiéis, megeras, tolas, prostitutas) e de diversas classes sociais e etnias (pobres, ricas, remediadas, brancas, pretas, mulatas); enfim, mulheres que abarcam uma gama humana bem diversificada.



3.1 - Mulheres frágeis

A personagem feminina frágil sempre existiu na literatura em diversas épocas. Com o advento do Romantismo, ela ganha *status* de modelo e passa a servir de critério para a beleza feminina. Nos contos de Monteiro Lobato encontramos muitas personagens femininas que seguem à risca esse modelo instituído pelo Romantismo. São as heroínas românticas dotadas de graça, beleza, suavidade e alvura; enfim, são seres frágeis, lânguidos e melancólicos, que não possuem força de vontade e que são incapazes de lutar pela vida, sucumbindo às forças do destino. No conto “O jardineiro Timóteo”, o protagonista, Timóteo, “compõe” o jardim do casarão da fazenda com canteiros representando os membros da família, adicionando a eles novas flores de acordo com os principais acontecimentos de suas vidas. Assim, o canteiro da **mocinha** da casa, filha do fazendeiro, é em forma de coração, inicialmente apenas com flores muito alegres, carregadas de sentimentos, depois é plantado um pé de flor-de-noiva, por ocasião do pedido de casamento; a seguir, o jardineiro acrescenta tufos de violeta simbolizando o nascimento do filho e, com a morte deste, planta goivos. Sinhazinha, personagem secundária, não tem voz na narrativa. Ela é apresentada pelo narrador por intermédio de um canteiro de flores a ela dedicado, sendo uma mulher sentimental, bem ao gosto dos românticos e, objeto de carinho de todos:

O canteiro de Sinhazinha era de todos o mais alegre, dando bem a imagem de um coração de mulher rico de todas as flores do sentimento. Sempre risonho, tinha a propriedade de prender os olhos de quantos penetravam no jardim. Tal qual a

moça, que desde menina se habituara a monopolizar os carinhos da família e a dedicação dos escravos [...].(N, p.43)

Já no canteiro do Sinhô moço, marido de Sinhazinha, Timóteo planta apenas flores que simbolizam energia, como “cravos vermelhos em quantidade, roseiras fortes, ouriçadas de espinhos; palmas-de-santa-rita, folhas laminadas; junquinhos nervosos” (N, p. 44). Na composição dos dois canteiros, ficam evidenciadas as diferenças atribuídas a homens e mulheres: a estas é destinado o papel de mulher delicada, frágil, dócil e àqueles, o de forte, viril, enérgico.

Podem-se observar as mesmas características feminis de Sinhazinha em Izabel, personagem do conto “Os negros”, cuja estrutura pode ser dividida em duas partes. A primeira parte, espécie de introdução, é narrada em primeira pessoa por um narrador-testemunha que observa os acontecimentos, emprestando-lhes um caráter verossímil. Na segunda parte, esse mesmo narrador presencia a narração feita por um segundo narrador de nome Jonas, que “recebe” o espírito de Fernão, e passa a narrar, também em primeira pessoa, a trágica história de amor entre ele, Fernão, e Izabel. A impressão que se tem é de que, pelo fato de o conto tratar de uma história vinda do “além”, o autor a narra em primeira pessoa, nas duas partes, como narrador testemunha, querendo criar a ilusão de veracidade, fazendo a trama parecer verdadeira e convencer o leitor de que realmente ela é.

Izabel, filha de um rico fazendeiro, protagoniza a trágica história de amor com um português pobre, empregado de seu pai. O amor entre indivíduos de classes sociais diferentes é tratado pelo narrador como algo impossível. Nas questões do coração, mesmo sem a aquiescência dos amantes, a classe social fala mais alto. Izabel e Fernão pagam um preço muito alto por terem ousado tentar romper com essa lei estabelecida pela

sociedade. Ele tem morte horrível, é emparedado vivo; ela foge da realidade, enlouquece e é mandada para um hospício.

O final sinistro dado à Izabel pelo narrador mostra-se compatível com o restante de sua caracterização de heroína romântica, autêntica representante do Romantismo brasileiro, ainda com resquícios colonialistas, que sente necessidade de demonstrar a superioridade da mulher “brasílica”, em relação à mulher portuguesa. Fernão, como um autêntico português, sucumbe aos encantos da “pálida princesinha tropical” dona de uma marcante sexualidade feminina simbolizada pelas orquídeas:

[...] mimo de fragilidade feminil avivada da graça brasílica, tinha o quê perturbador das orquídeas. Sua beleza não era ao molde da beleza rechonchuda e corada, forte e sadia, das cachopas da minha terra. Por isso mesmo mais fortemente me seduzia a **pálida** princesinha tropical. (N, p. 95)

Se, por um lado, o ideal de beleza feminina era o da mulher sensível, frágil, por outro ao homem eram enaltecidas as qualidades inversas. O herói romântico deveria ser forte, audacioso, legitimando a posição de mulher como sexo frágil: “Ao inverso, o que em mim a seduzira era a força varonil e transbordante, e a nobre rudeza dos meus instintos, que iam até a audácia de pôr os olhos na altura em que ela pairava” (N, p. 95).

Enquanto Izabel é comparada a uma única flor, orquídea, Cristina, personagem secundária do conto “Bocatorta”, é um “ramalhete completo”. Uma série de metáforas de flores e elementos da edênica natureza nacional é intensamente utilizada para delinear o perfil da linda jovem Cristina; porém, o narrador não se esquece de mencionar-lhe as “madeixas louras” européias e a beleza de santa. A comparação de Cristina com uma santa contempla a teoria de fundo religioso responsável por fixar no imaginário cristão a figura feminina associada a Maria, a Virgem

Imaculada, em que resignação, obediência e ausência do corpo para a reprodução negam o princípio do prazer. A Virgem Maria representa a mulher submissa às regras impostas pelo poder masculino, aceitando sem questionar o papel que lhe é designado.

Cristina era um ramallete completo de graças que os dezoito anos sabem compor. [...] Lábios de pitanga, a magnólia da pele acesa em rosas nas faces[...]. Vê-la mordiscando o hastil duma flor de catingueiro colhida à beira do caminho, ora risonha, ora séria, a cor das faces mordida pelo vento frio, madeixas louras a brincarem-lhe nas têmporas, vê-la assim formosa no quadro agreste duma tarde de junho, era compreender a expressão dos roceiros: Linda que nem uma santa. (U, p. 186-7)

No conto “Uma história de mil anos” encontramos a protagonista Vidinha que pode ser considerada, entre as demais personagens femininas tidas como pertencentes ao sexo frágil, o exemplo máximo da fragilidade, inocência e submissão; qualidades estas que impossibilitam sua vida nas agruras desse mundo. Para o narrador, ela é “uma experiência do Destino que tenta aclinar na terra seres que não são da terra” (N, p. 136). O mesmo recurso estilístico usado para a caracterização das personagens anteriores é utilizado pelo narrador na composição da personagem Vidinha, ou seja, a comparação com elementos da natureza. Ela é comparada à fragilidade da juriti e à sensibilidade da begônia: “Vidinha [era] uma linda criança afinada em *u*. E como não seria assim, se era Vidinha uma juriti humana - meiguice feita menina-e-moça, begônia sensível dos grotões?” (N, p. 135).

O enredo é romanticamente construído em torno de uma menina que vive feliz, numa paisagem campestre, cercada pelos carinhos da mãe e do pai até a chegada de um caçador, “bonito moço da cidade”, que após seduzi-la, abandona-a, causando sua morte. Desenlace totalmente

previsível, porque, logo no início do conto, o narrador o explicita: “Como vivem e morrem juritis, assim viveu e morreu Vidinha, a linda criança afinada em *u*” (N, p. 135).

[Vidinha] não desespera, não luta, não explode. Chora por dentro e definha. Begônia silvestre que o passante brutal chicoteou, dobra no hastil quebrado, pende para a terra e murcha. Chama de algodão... Torrão de açúcar... (N, p. 143)

Vidinha é frágil; diante das vicissitudes da vida, definha e morre. Ela se aproxima de uma estilização daquelas lindas, amáveis e dóceis heroínas dos contos de fadas, desprotegidas e expostas aos perigos do mundo, e invocadas pelo autor ao referir-se à Cinderela, à “menina da capinha vermelha”, à princesa, aos contos das Mil e Uma Noites...

Se por um lado Vidinha mantém estreita relação com as heroínas dos contos de fadas, por outro delas distancia-se à medida que, ao ser abandonada pelo seu “príncipe”, definha e morre. Diferentemente do final feliz reservado às “princesas”, que vivem felizes para sempre, a morte é o elemento desencadeador da quebra da felicidade. O narrador parece estar querendo romper com a máxima da ilusão de que tudo sempre tem um final feliz, sacode o narratário mostrando que a realidade criada pelo homem pode ser cruel. Postura inversa à de Vidinha pode ser encontrada na personagem Zilda de “O comprador de fazendas” que, diante da mesma situação de abandono pelo homem que amava, tem atitude completamente diferente: “[Zilda] Caiu de cama, febricitante. Encovaram-se as faces.[...] E dias a fio pensou em suicídio. Por fim habituou-se a essa idéia e continuou a viver. Teve azo de verificar que isso de morrer de amores, só em Eschrich” (U, p. 211).

Sintetizando, observamos que, ao construir suas personagens, denominadas aqui frágeis, o narrador caracteriza-as de acordo

com os preceitos da estética romântica. Todas elas são metáforas da natureza, sempre comparadas a flores e pássaros. Ora ocupam papéis de destaque, Izabel e Vidinha, ora papéis totalmente secundários, como Sinhazinha e Cristina.

Enfim, Sinhazinha, Izabel, Cristina e Vidinha são mulheres puras, recatadas, honestas, obedientes, delicadas e, sobretudo, belas. Elas podem serem vistas como representantes do símbolo da fragilidade, seres humanos submissos às contingências do destino e à moral determinada pela sociedade patriarcal, mulheres que entregam ao destino, ou ao poder masculino, o comando de suas vidas, mulheres que são vítimas de diferenças sociais construídas e sustentadas pela tradição com o intento de reforçar o modelo de comportamento feminino construído de acordo com projeções masculinas.



3.2 - Mulheres malevolentes

Nem só de mulheres frágeis, submissas, meigas, dóceis e recatadas é composta a galeria de personagens femininas lobatianas. Nos contos de Lobato, o leitor também se defronta com figuras femininas de má índole, autoritárias, fatais, demoníacas e infiéis; são personagens que parecem estar bem mais próximas da estética do Realismo/Naturalismo.

O enredo do conto “Porque Lopes se casou” gira em torno da eleição enganosa feita por Lucas ao escolher sua esposa Nonoca Fagundes e o conseqüente inferno em que se transforma sua vida conjugal. Nonoca é apresentada ao leitor, pela voz de seu marido, após quinze anos de casada como sendo uma mulher relaxada e brava : “E se visses que jararaca me saiu minha mulher... [...] É feia, desleixada, lambona, cabelos despenteados, um fedelho aos berros no braço, as chinelas a se arrastarem pela casa, trec, trec, trec.[...]” (CM, p. 73).

De início o leitor não tem pistas sobre as características físicas e psicológicas de Nonoca antes do casamento. Só no final do conto com a utilização do *flashback* na estrutura cronológica da narrativa é que leitor tomará conhecimento de como ela era quando Lucas a conheceu: uma “loura translúcida, de fala melíflua - Botticelli temperado à moderna”, tinha dezessete anos e estava “em pleno viço da beleza do diabo, um mimo de fragilidade grácil, boazinha como não havia outra - boa, ‘boa constrictor’...” (CM, p. 77).

De posse de todas as informações sobre Nonoca e Lucas, o leitor pode perceber que a ironia é presença marcante na elaboração do texto e a desconfiança nas informações do narrador passa a ser considerada.

O autoritarismo de Nonoca serve de contraponto à passividade excessiva de Lucas. Em nenhum instante é dada a ela o direito de se manifestar, sua fala é emitida por ele e marcada por aspas; ela não tem voz nem vez na narrativa, o discurso direto é privilégio apenas dele, que se autodenomina “uma tapera, um homem arrasado que me fiz fatalista para ter uma filosofia que me dê paz à consciência. Bem me acusa ela de inépcia e frouxidão extrema...” (CM, p. 76). Enfim, o autoritarismo dela, apontado por Lopes, pode ser consequência da frouxidão dele. É interessante notar que o ritmo da narrativa, mediado por um *flashback* e descrição pormenorizada dos filhos de Lucas, parece se arrastar na mesma lentidão e comodidade da personagem.

Numa leitura dentro da categoria de gêneros poderíamos entender o relacionamento entre Nonoca e Lucas como sendo o início da desconstrução de modelos universais de homens e mulheres, que já não representam aquilo que são na realidade quotidiana; portanto, uma nova visão de mundo, na qual homens e mulheres passariam a ser vistos como sujeitos únicos e singulares, estava sendo delineada.

Ainda em oposição à figura da mulher frágil, encontra-se a da mulher fatal. Ela é caracterizada como sendo uma mulher cheia de artifícios, ousada, extravagante, dotada de instinto sexual marcante que seduz os homens, tornando-os dependentes, submissos, frágeis e dominados.

Um bom exemplo desse tipo de mulher é a personagem Yvonne do conto “Pollice verso”. O protagonista do conto, Inácio, desde menino, segundo o pai, já demonstra aptidão para Medicina. Ao se tornar rapaz, muda-se para o Rio de Janeiro a fim de realizar seus estudos. Durante o curso conhece e se apaixona por Yvonne, uma francesa astuta, radicada temporariamente no Brasil que, ao voltar a Paris, leva com ela a promessa

de Inácio de juntar-se a ela assim que ganhasse algum dinheiro. Yvonne, moça interesseira, deixa no Brasil, além de Inácio, mais cinco amantes saudosos de seus encantos. Antes da partida, “dá” a cada um deles uma estrela do céu, para que, em horário previamente combinado, os olhares dos amantes pudessem se encontrar. Hipnotizados por seus encantos, todas as noites, os rapazes fixam os olhos saudosos nas estrelas, enquanto ela “morria de rir no colo dum apache monmartino, contando-lhe a história cômica dos seis parvos brasileiros” (U, p. 145). É cômica e reveladora a situação em que ela é descrita, pelo narrador observador, junto ao amante lendo e respondendo as seis cartas onde só variava o nome da estrela e o endereço dos amantes. Nas cartas, de forma irônica e dissimulada, ela reclama de saudades “essa palavra tão poética que fora aprender no Brasil, o belo país das palmeiras”, acusa os amantes de ingratos, já com novos amores, enquanto ela, “solitária e triste ‘comme la juriti’, consagra os dias a rememorar o doce passado” (U, p. 145).

Yvonne pode ser considerada o estereótipo da prostituta francesa que desembarca no Brasil no início do século XX e serve de motivo para o exercício poético de vários escritores. Guardadas as devidas proporções, ela pode ser considerada “parenta” de Madame Pommery, protagonista do romance homônimo de Hilário Tácito, que teve como editor Monteiro Lobato. Num diálogo inter-textos, Yvonne também pode ser entrevista em várias outras prostitutas de nossa literatura, posterior e anterior a ela, que gostavam de explorar jovens rapazes estudantes. Para citar apenas dois exemplos, temos a prostituta Clessi, de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, assassinada pelo amante de dezessete anos, e Marcela, de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, prostituta de luxo que mantinha relacionamento com Brás Cubas, quando

ele ainda era estudante, e cujo pai o manda estudar na Europa, para afastá-lo dela.

Os comentários feitos pelo narrador a respeito da personalidade de Yvonne dão a dimensão de seu caráter volúvel e aproveitador de homens ingênuos. Mesmo com toda experiência adquirida por Inácio junto aos amigos nas “pândegas”, durante o curso de Medicina, Yvonne, com a força que emana de seu sexo, consegue magnetizar, além de Inácio, mais cinco “parvos” rapazes, arrebatando-lhes os ingênuos corações e reduzindo-os a uma espantosa fragilidade. Dessa maneira, observa-se uma inversão de papéis entre os sexos: ele, Inácio, assume o lugar do sexo frágil, ou seja, o romântico não desaparece, apenas troca de lugar, passa para o paradigma masculino. De qualquer maneira, o narrador inova ao reformular as relações com o outro de forma inusitada, elas passam a ser vistas sob novos prismas.

Além de Yvonne, há outra prostituta nos contos de Lobato, Cruz de Ouro, pertencente ao conto homônimo. A personagem não recebe por parte do narrador nenhuma atenção especial, nem sequer é descrita diretamente: sua caracterização dá-se de forma indireta, por meio de sua conduta. Pode-se entrever traços de sua personalidade irreverente através da ousadia de sua aparição em lugar público. A descrição da confusão causada pelo surgimento de Cruz de Ouro em um clube familiar, transcrita a seguir, dá a dimensão de sua ousadia e do preconceito que ela enfrenta:

- O reboleço foi grande. Toda gente se pôs a murmurar, olhando uns para os outros. A família do Totó quis retirar-se. A mulher do Gonçalves virou bicha, abanava-se com frenesi, indignada com a pouca vergonha. O dr Izidoro, presidente da Recreativa, que no palco já se preparava para deitar o verbo, espia pelo buraco do pano, percebe o negócio, fica possesso e berra lá dentro de ouvir-se cá na platéia, que processava, que partia a cara, que mais isso mais aquilo - um fim de mundo!

Houve pedidos de informação à bilheteria. Era preciso desagrar a moralidade pública ofendida com a execrável presença da “coisa à toa” em festa puramente familiar. Afinal a polícia interveio. O delegado foi ter com a descarada e com muito bons modos fê-la sair. (CM, p. 149)

Há que se ressaltar, ainda, a irreverência e simpatia do narrador ao dar dois sugestivos e paradoxais cognomes a ela: **Camélia Branca**, clara alusão à cortesã Dama das Camélias, de Alexandre Dumas, e ao paradoxo **Cruz de Ouro**, por ser algo cristão e de valor.

A estrutura do conto obedece ao princípio da causalidade e da temporalidade. O conto apresenta-se dividido em duas partes distintas, marcadas inclusive graficamente por uma linha pontilhada. Na primeira parte, o narrador oculta os traços negativos da personalidade de dois coronéis, Liberato e Nho Gué, que conversam na sala de visitas sobre assuntos do cotidiano, mostrando-os como moralistas ao julgar atitudes alheias. Na segunda, o narrador revela, ou melhor, “escancara” ao leitor a falsa moral daqueles coronéis que durante o dia, na sala de visitas, criticam os atos imorais praticados pelas pessoas e, durante a madrugada, às escondidas, cometem os mesmos erros ao procurar prostitutas: “Na noite desse dia, altas horas, Liberato deixou em casa a enxaqueca e foi sorrateiramente bater à porta da “Cruz de Ouro”. Apareceu a criada. Confabularam baixinho. - Não pode ser, disse Liberia, está cá seo coronel Nho Gué.”(CM, p. 150).

Mesmo sendo utilizada em outro contexto, as palavras da Professora Sílvia Helena T. Leite traduz, com precisão, o que pensamos ser o objetivo de Lobato ao criar a personagem Cruz de Ouro:

Trata-se de personagens dotadas de inconfundível potencial desmistificador, desnudando irreverentemente hipocrisias, condutas, hábitos e um modo de pensar correntes no

tempo e altamente compromissados com o ponto de vista da manutenção de uma ordem que favorece a bem poucos. É a máscara que não encobre, mas revela e provoca, aguçando a percepção e fazendo pensar. (Leite, 1996, p.31)

Encontramos outro exemplo de mulher de má índole, demoníaca, em Maria Rita, no conto “Os faroleiros”. O narrador a descreve como sendo:

[...] uma morena de truz, perigosa como o demo. O tolo do Gerebita derreou-se de amores pela bisca e lá se casou. E vai ela, a songuinha, mal o homem saía no *Purus*, metia em casa o Cabrea.[...] Ao Cabrea que também andava descrente da vida porque a Rita lhe fugira com terceiro. Coisas do mundo. (U, p. 69)

Se em “Bocatorta”, o narrador constrói a personagem Cristina segundo modelo feminino consolidado na Idade Média, de mulher associada à Virgem Maria, em “Os faroleiros” pela figura de Maria Rita, ainda que com nome de santa, o narrador associa a personagem novamente a um modelo do pensamento religioso, só que desta vez a comparação é feita com seu oposto, com o demônio, com o pecado, com a figura de Eva, mulher insubmissa que se apresenta como uma constante ameaça ao homem e responsável por sua queda e perdição. Gerebita, o marido de Maria Rita, apaixona-se pela “bisca”, com ela se casa e por ela é traído: “E vai ela, a songuinha, mal o homem saía no *Purus*, metia em casa ao Cabrea” (U, p. 70). Não satisfeita em trair o marido, trai também o amante: “Ao Cabrea que também andava descrente da vida porque a Rita lhe fugira com terceiro” (U, p. 70). O final trágico que o narrador do conto dá ao enredo, com o assassinato do amante pelo marido, causado pela infidelidade de Maria Rita, confirma a denominação de mulher demoníaca dada a ela.

Assim, Maria Rita é uma personagem secundária, construída por meio de um discurso autoritário, monofônico no qual a emissão da voz do outro é abafada.

Também secundária é Rosa Poca, personagem do conto “O mata-pau”. A presença marcante do estilo de Alencar dá o tom na descrição da paisagem, com destaque para a Serra do Palmital, assim como em *O guarani* vemos surgir a Serra dos Órgãos. Ambos não economizam adjetivos para retratar as belezas da paisagem edênica que serve de introdução tanto ao conto quanto ao romance. O narrador de “O mata-pau” parece conhecer muito bem o discurso que desenvolve, ele é uma espécie de síntese das vozes narrativas utilizadas para esse tipo de descrição. Após usar e abusar desse recurso estético, refere-se a ele como algo negativo, “contaminado” pela literatura. De forma ambígua, utiliza o recurso mas critica-o e deprecia-o. Em outras palavras: ele usa e abusa de Alencar e coetâneos da estética romântica, para em seguida fazer afirmações que se negam e se contradizem. O narrador, segundo ele mesmo, parece ter sido “inoculado” pelos vícios mentais dos livros. Parece querer fazer uma homenagem aos clássicos, porque tem consciência da traição, ao mesmo tempo em que teme os “perigos” da adesão ao cânone. Nas palavras do narrador:

Imaginação envenenada pela literatura, pensei logo nas serpentes de Laocoonte, na víbora aquecida no seio do homem da fábula, nas filhas do rei Lear, em todas as figuras clássicas da ingratidão. Pensei e calei, tanto o meu companheiro era criatura simples, pura dos vícios mentais que os livros inoculam. (U, p. 169)

O título do conto faz referência ao mata-pau, tipo de árvore que se desenvolve sobre outra, matando-a e ocupando-lhe o lugar. A árvore pode ser vista como um espelho do enredo porque, assim como ela, o filho

adotivo de Elesbão, Manuel Aparecido, mata o pai e toma seu lugar de marido. Sem sombra de dúvidas, o destaque maior dado pelo narrador nesse enredo é a ingratidão cometida pelo filho adotivo. Todavia, nosso foco de atenção deve recair sobre a personagem feminina Rosa Poca, e o tema da paixão feminina pelo filho não biológico passa a ser o mais adequado. O narrador a caracteriza como sendo um “biltro sapiroquento de treze anos, feiosa como um rastolho” (U, p. 170). Quando jovem era “feia, mas da feiura que o tempo às vezes conserta” (U, p. 171). O tempo passa a ser o maior aliado de Rosa, responsável pelo aperfeiçoamento de sua beleza, capaz de empreender verdadeiro milagre:

Por esse tempo navegava Rosa na casa dos trinta anos. Como a não estragaram filhos, nem se estragou em grosseiros trabalhos de roça, valia muito mais do que em menina. O tempo curou-lhe a sapiroca, e deu-lhe carnes e boa vida. De tal forma consertou que todo mundo gabava o arranjo. (U, p. 173)

As melhorias que o tempo exerce sobre Rosa Poca lembram a mesma benevolência manifestada em Sofia, personagem do livro *Brás Cubas*, de Machado de Assis: “[Sofia] era daquela casta de mulheres que o tempo, como um escultor vagaroso, não acaba logo, e vai polindo ao passar dos longos dias. Essas esculturas lentas são miraculosas” (Assis, 1977, p. 41).

Assim, no lugar daquelas jovens belas e inocentes mocinhas românticas surge Rosa Poca, mulher balzaquiana, madura, bonita e sensual. Qualidades estas que levam o narrador puritano a incluí-la na “má casta das Pocas”: “A má casta das Pocas, desmentida no decurso da primavera, reafirmava-se em plena sazão calmosa. O verão das Pocas! Que forno...” (U, p. 174). Mesmo levando a pior no final do conto, a sexualidade de Rosa

é capaz de conduzir dois homens à perdição, além de ser responsável pelo fim trágico de ambos. Portanto, Rosa Poca também pode ser considerada como uma mulher malevolente, que seduz os homens tornando-os impotentes diante de tamanha sexualidade e instinto sexual devastador.

As três últimas personagens mencionadas acima fazem parte de três contos extraídos do mesmo livro, *Urupês*. Duas delas, não por acaso, são responsáveis pela morte trágica de seus companheiros e a outra o faz de tolo. A propósito, por ocasião do cinquentenário da morte de Lobato, Silviano Santiago, em artigo publicado na “Folha de São Paulo”, e intitulado “Um dínamo em movimento”, lembra-nos que Monteiro Lobato tinha intenção de colocar o nome de “Doze mortes trágicas” em *Urupês*, mas por sugestão do amigo Artur Neiva resolve trocá-lo:

Não fosse o conselho pouco sábio do médico e sanitarista baiano Artur Neiva, [...] teria se chamado “Doze Mortes Trágicas”, título mais apropriado que o definitivo. Por infeliz idéia do amigo, Lobato abandona a “morte trágica” como fio condutor da leitura dos 12 contos de estréia, para acatar a denominação metafórica do etos caboclo. (Santiago, 1998, p. 4)

A criação de alguns contos, que futuramente fariam parte de *Urupês*, entre eles “Pollice verso” (Yvonne) e “Mata-pau” (Rosa Poca), é registrada por Monteiro Lobato ao enviar quatro deles ao amigo e conselheiro Godofredo Rangel, dizendo da intenção de reuni-los para formar um novo livro: “Botei ultimamente quatro ovos novos, da nova fase: *Pollice Verso*, *O mata-pau*, *O estigma*, *O Comprador de Fazendas*. Vou dar um livro inçado de dramas e mortes horrendas, mas com pantomima no fim, como nos circos” (BG II, p. 143). Explicita-se assim a gênese das tragédias que fazem parte dos contos de *Urupês*.

Sintetizando: certo é que essas figuras femininas, Nonoca Fagundes, Yvonne, Cruz de Ouro, Maria Rita e Rosa Poca, aparecem nos contos de Monteiro Lobato encarnando o papel da mulher autoritária, fatal, bonita, traiçoeira, perigosa, dotada de uma sexualidade exacerbada que atuou no sentido de construir e reforçar estereótipos que o imaginário social valorizava, em contrapartida ao homem frágil, inferior, dominado.

Conforme verificamos, as cinco personagens femininas citadas acima exibem perfil próprio de mulheres de má índole, bem distinto daquele sustentado pelas mulheres frágeis. Ainda que o temperamento forte e a sexualidade aparente desempenhem papel decisivo nessa caracterização, o narrador reserva a elas lugar secundário dentro da narrativa; nenhuma delas possui voz, elas são vistas e descritas sempre pela voz autoritária do narrador que não lhes permite nenhum tipo de manifestação ou defesa.



3.3 - O adultério: um peso, duas medidas

Até em suas relações sentimentais com a velha companheira o chimpanzé variou. Ganho de malsãs curiosidades, examinava as outras macacas do bando, comparava-as à sua e cometia o pecado de desejar a macaca do próximo. (Do conto: "Era no paraíso")

O adultério é outro tema desenvolvido por Monteiro Lobato, em vários contos, e recebe tratamento diversificado de acordo com o sexo de quem o pratica. Homens e mulheres são vistos como se pertencessem a dois mundos distintos, orientados segundo normas e códigos sociais diferentes para um e para outro. A sociedade consagrava ao adultério uma visão unilateral, porque punia a mulher, não acontecendo o mesmo ao homem.

A construção do conto "O bugio moqueado" está alicerçada numa narrativa de matizes funestos, carregada de um tom naturalista macabro, em que se pode perceber as fraquezas e perversidades humanas. O Coronel Teotônio condena sua esposa, personagem sem nome, que supostamente o trai com um empregado da fazenda, a comer, literalmente, nas refeições os pedaços do amante, que havia sido morto e defumado por ele, num ato de extrema crueldade. A esposa do coronel é julgada pelo marido de acordo com o código moral predominante no que diz respeito à **infidelidade feminina**; é praxe, então, resolver problemas dessa natureza com a morte do amante e castigo físico e moral para a esposa infiel, quando não sua morte também. O narrador possibilita ao marido demonstrar sua

visão da traição feminina; portanto, ela é vista pelo viés do marido. Para ele, ela é uma ordinária, uma mulher desonesta que deve ser castigada, por que supostamente trai o marido. Ela representa o perfil da mulher típica das convenções sociais do século XIX: a mulher se cala e obedece incondicionalmente ao marido ainda que ele esteja errado. A tônica do homem dominante e da mulher dominada faz-se presente. Mesmo não tendo conhecimento do motivo pelo qual ela vinha sendo castigada, o narrador a retrata como uma “mártir”, “uma senhora muito alva, que parecia uma santa” e estava sofrendo as mais violentas torturas:

Novas tremuras agitaram a mártir. Seu rosto macilento contorceu-se em esgares e repuxos nervosos, como se tocasse a corrente elétrica. Ergueu a cabeça, dilatou para mim [narrador] as pupilas vítreas e ficou assim uns instantes, como à espera dum milagre impossível. E naqueles olhos de desvario li o mais pungente grito de socorro que jamais a aflição humana calou. (N, p. 35).

Situação de marido infiel surge no conto “A policitemia de Dona Lindoca”. Os protagonistas, Doutor Fernando e Dona Lindoca, formam um casal que vivencia o problema da **infidelidade masculina** flagrada pela esposa por meio de um lenço perfumado encontrado no bolso do paletó do marido. Dona Lindoca, mulher traída, é caracterizada pelo narrador onisciente como sendo pudica, casta, amorosa, excessivamente romântica - vive suspirando pelos cantos da casa, que se dedica integralmente ao lar e que, num certo período do casamento, com os filhos pequenos, não percebe as aventuras extraconjugais do marido: “o olfato da esposa, sempre saturado com o cheirinho das crianças, jamais deu tento de nada” (N, p. 173). Às vezes, é dado a ela o direito de se manifestar, todavia sua voz não tem credibilidade. A crença na moralidade inquestionável do médico que ela escolhe para si ao adoecer - “É um homem puro e muito

religioso” (N, p. 184) - é desmascarada pela notícia do escândalo que provocou “a fuga do doutor Lorena para Buenos Aires com uma cliente, moça da alta sociedade” (N, p. 185). Para ela a notícia é motivo da maior desilusão de sua vida, para o marido motivo de júbilo, pois sempre alertava a mulher da imoralidade dos outros homens para justificar a sua própria. Por meio da contratação de um novo médico descobriu-se também a falsidade do diagnóstico do doutor Lorena e, novamente, ela é desacreditada: sua doença não é uma doença.

Ao que tudo indica, para Dona Lindoca o princípio moral da fidelidade deve ser o mesmo para ambos os sexos. Ela não aceita a traição do marido e se porta coerentemente como uma esposa fiel e dedicada. O mesmo não ocorre com Dr. Fernando que a trai e tenta convencê-la da naturalidade da traição por parte dos homens. É pela voz do narrador que o leitor é convidado a partilhar da teoria da naturalidade do adultério masculino, bem como das vantagens que este pode oferecer às esposas:

[Dr. Fernando] Não era mau marido. Poderia até figurar entre os ótimos, no juízo dos homens que se perdoam uns aos outros os pequenos arranhões no pacto conjugal, filhos da curiosidade adâmica. Já as mulheres não compreendem assim, e dão demasiado vulto a borboleteios que muitas vezes só servem para valorizar as esposas aos olhos dos maridos. (N, p. 180)

Ainda que o conto esteja narrado em terceira pessoa por um narrador onisciente, a objetividade dele deve ser questionada e algumas observações devem ser feitas. Os leitores de Machado de Assis por certo não estranham o diálogo virtual que o narrador do conto mantém com eles. Como se sabe, é recorrente nos textos machadianos o diálogo dele com os leitores de um modo geral, e com as leitoras de um modo particular. Neste

conto, ao contrário, o narrador dirige-se principalmente ao público masculino. É uma conversa de homem para homem, ou melhor, de homem infiel para homem infiel, com conselhos e dicas para caso de flagrante:

Há coisas inexplicáveis, por mais lépida que seja a presença de espírito de um homem traquejado. Lenço cheiroso em bolso de marido que jamais usou perfume, eis uma. Põe em ti o caso, leitor, e vai estudando desde já saída honrosa para a hipótese de te suceder o mesmo. (N, p. 174)

Com a emissão desses conselhos fica explicitada a parcialidade e a cumplicidade do narrador em relação ao sexo masculino. Para ele, narrador do sexo masculino, as aventuras amorosas do Doutor Fernando são admissíveis e devem ser toleradas pela esposa. Observa-se também uma certa discrepância do narrador ao traçar o perfil da personagem do Doutor Fernando: se por um lado ele trai a mulher e acha isto normal, por outro ele sente remorso ao ver a esposa doente e passa a cobri-la temporariamente de carinhos. Isto indica a presença de resquícios do autor romântico já demonstrada em outras ocasiões. Assim sendo, o narrador oferece uma lista quase infindável de possibilidades para interpretação de seus posicionamentos, todavia é sempre nas mulheres que devemos centrar o nosso foco de atenção.

Dessa forma, para Dona Lindoca a infidelidade do marido é inadmissível e fica implícito no conto que ela não é simplesmente uma mulher manipulada pelo consorte a suportar as suas aventuras extra-conjugais, como pode parecer à primeira vista. A aceitação e passividade demonstradas por ela são apenas aparentes. Os suspiros e a doença desenvolvida por ela são a única maneira de chamar a atenção do marido. Ela usa os únicos recursos e subterfúgios de que dispõe para questionar, ainda que indiretamente, o papel de mulher traída que lhe é imposto, o que

demonstra que, em seu íntimo, havia uma consciência feminista adormecida que insistia em emergir, mas que não possuía força suficiente para romper com os padrões sociais vigentes. Padrões estes alicerçados em teorias pretensamente científicas que estimulam a diversidade de parceiras para o homem, atestando a ele o direito à traição:

A ciência médica e a psiquiatria posteriormente procurarão mostrar que o homem tem um desejo sexual mais forte do que a mulher por sua própria constituição biológica, o que por sua vez justifica a busca da prostituta pelo marido que respeita a esposa, mas que precisa reafirmar cotidianamente sua virilidade. (Rago, 1987, p.84)

Podemos dizer que na própria maneira do narrador construir os textos podem se observar as diferenças de julgamento para cada um dos sexos. Em “A policetemia de Dona Lindoca”, o tom da narrativa é mais ameno, os assuntos tratados são mais domésticos, giram principalmente em torno do cotidiano das relações humanas. O homem que trai, Doutor Fernando, é dono da verdade, tem ares românticos, sente remorsos e o espaço, a importância reservada a ele pelo narrador, é muito maior. Já em “O bugio moqueado”, o universo é masculino, gira em torno do mundo dos negócios, o tom predominante é de naturalismo macabro; como já foi dito, a mulher que trai tem espaço e importância diminutos, ela nem sequer tem nome. Ela reage à traição “perdoando”, ele matando.

Do exposto, inferimos que a visão do narrador de Lobato sobre o adultério é conservadora e está em conformidade com a ideologia machista que predomina no final do século XIX e na primeira metade do século XX. Por nenhum instante pode-se vislumbrar nos contos citados uma tentativa de mudança, um lançamento de novas luzes sobre a diferença de julgamento que a sociedade faz em relação aos sexos. Continua valendo a

regra de severa punição à mulher adúltera e condescendência aos homens também adúlteros, ou seja, um peso, duas medidas.



3.4 - A celibatária: antes mal acompanhada do que só

“Dona Expedita”, conto extraído do livro *Negrinha*, publicado em 1923, chama a atenção para um tipo de mulher que não consegue ocupar lugar social de destaque: a solteirona. Expedita, ciente do problema que as mulheres velhas e solteiras enfrentam com o desprestígio e a triste solidão, resolve fixar sua idade nos 36 anos, embora desse a idéia de uma “matrona de 60” (N, p. 273). Há que se observar o tom depreciativo, jocoso do narrador na descrição da personagem, ao privilegiar seus traços físicos incompatíveis com a idade :

E como só tem 36 anos, veste-se à moda dessa idade, um pouco mais vistosamente do que a justa medida aconselha. Erro grande! Se à força de cores claras, rugas e batons, não mantivesse aos olhos do mundo os seus famosos 36, era provável que desse a idéia duma bem aceitável matrona de 60...(N, p. 273)

O enredo do conto trata das agruras de uma empregada doméstica com suas patroas e seus empregos, ao mesmo tempo em que traça o perfil da mulher celibatária e das discriminações sofridas por ela em relação à condição de sexo frágil nas convenções sociais de seu tempo. O destino das mulheres é o casamento, como se só por intermédio dele elas pudessem obter identidade e reconhecimento.

É na relação de parentesco, ou familiar, que podemos detectar uma das determinantes do celibato de D. Expedita. Ela teve apenas um amor na juventude. Um belo rapaz que passou durante duas semanas em sua janela, trocando “cumprimentos e olhares de fogo”, para em seguida desaparecer da cidade. A braveza do pai que não “admite namoros em casa,

e nem que se pronunciasse a palavra casamento” (N, p. 274) foi a principal causa do solteirismo dela e de sua única irmã. Para o velho a concepção de filhas é patriarcal, autoritária e cabe a elas o papel de enfermeiras dos pais: “Filhas são para cuidar da casa e da gente” (N, p. 274). Com a morte do velho, ambas, ela e a irmã, são obrigadas a vender a casa, para efetuar o pagamento das dívidas contraídas pelo velho durante a doença. Sozinhas e sem dinheiro, acabam se transformando em empregadas domésticas:

[...] sem educação técnica, os únicos empregos antolhados foram os de criada grave, damas de companhia ou ‘tomadeira de conta’ - graus levemente superiores à crua profissão normal de criada comum. O fato de serem de ‘boa família’ autorizava-as ao estacionamento nesse degrau um pouco acima do último. (N, p. 274)

Nessa passagem, o narrador enfoca a dependência financeira e existencial das solteironas que não vislumbram nenhum horizonte, sem perspectiva na educação feminina e sem um projeto que lhes permitisse terem vida própria. Sozinhas, passam a viver nas casas das patroas e, na troca de empregos, acabam, mais uma vez, na dependência de alguém que as acolha. Agregam-se a outras famílias, geralmente também pobres, pagando sua acolhida com trabalhos domésticos, para não se transformarem em um peso morto, um traste. “Nessas ocasiões [troca de emprego], [Expedita] costumava encostar-se à casa de uma família que se dera com a sua, e lá ficava um mês ou dois até conseguir nova colocação. Pagava a hospedagem fazendo doces” (N, p.275).

Em outro conto, “Sorte grande”, o autor de *Negrinha* faz uma comparação das moças solteiras com raízes/sementes de algumas flores que são colocadas à venda, na porta de alguns estabelecimentos comerciais:

O mulherio de Santa Rita lembra os rizomas de certas casas de “cera e sementes” pouco freqüentadas. O dono do negócio os expõe numa cesta à porta, à espera do freguês eventual. Não aparece freguês nenhum - e o homem vai retirando da cesta à proporção que murcham. Mas o estoque não diminui porque entram sempre rizomas novos. O dono da casa de ‘cera e sementes’ de Santa Rita é a Morte. (N, p.260)

No trecho acima, há pelo menos duas vozes entrelaçando-se, tecendo um diálogo de desencontros. Na perspectiva masculina, voz do narrador, as mulheres solteiras são reduzidas a simples mercadorias expostas em cestas, à procura de um comprador que nunca aparece. Subjaz na voz do narrador a relação do poder masculino na decisão da escolha matrimonial: só a eles é dado o direito de fazê-la. É na verdade o poder cultural do machismo que decide quem casa e quem “fica para semente”. No contraponto da voz que determina a escolha, uma outra voz, ainda que calada, se faz presente por meio da submissão e da impotência feminina: não há nada a fazer, só resta a espera da morte. Nesse conflito de vozes acaba predominando a voz masculina do narrador, porque mais forte e mais alta.

Para os homens não havia, evidentemente, semelhante situação. A sociedade sempre é mais complacente com os homens solteiros que não têm que enfrentar situação semelhante, que não são vistos como trastes, nem são obrigados a se valorizar fisicamente ou ter de ficar à espera de uma noiva qualquer. Aos rapazes, a partir de uma certa idade, é dada a chance da mobilidade espacial, com o deslocamento para centros maiores e melhores, com empregos/estudos mais promissores. Com a saída dos rapazes, em busca de uma vida melhor, o número de moças torna-se desproporcional (seis rapazes para cada moça) e o casamento para elas, conseqüentemente, mais difícil de acontecer. Em diversas situações, Lobato menciona a diferença existente entre um sexo e outro:

Não há 'oportunidades'. Os meninos mal empenam emigram. As meninas, como não podem emigrar, viram moças; as moças passam a 'tias'; e as tias evoluem para velhinhas enrugadas como o maracujá murcho - sem que nunca venha ensejo para a realização dos dois grandes sonhos: casamento ou ocupação decentemente remunerada. (N, p.259)

Ou ainda em:

O problema não era totalmente insolúvel com os meninos, porque podia mandá-los para fora no momento oportuno - mas as meninas? Como arranjar a vida de cinco moças numa terra em que havia seis para cada homem casadouro - só cinco cadeirinhas. (N, p. 260)

Enquanto aos rapazes é dado o direito de mobilidade espacial e social por meio da emigração, às moças, ao contrário, somente a permanência nos estreitos limites do lar até se tornarem "velhinhas enrugadas como o maracujá murcho" (N, p. 259); portanto, a elas não cabe o direito da mobilidade social, nem horizontal (casando-se) nem vertical (arrumando um emprego bom, digno) - as duas saídas de independência feminina são bloqueadas: casamento ou emprego com salário digno.

Dona Expedita representa a mulher solteirona pobre, de classe social inferior, sem possibilidade de ascensão social, cuja vida não encontra outro caminho a não ser o de empregada doméstica; ela é símbolo de uma grande parte da população brasileira, solteira e mulher, da época em que mulher pobre só tinha que repetir na casa alheia o que faz em casa: o doméstico.

A profissão de Dona Expedita, empregada doméstica, por motivos óbvios, é uma das primeiras profissões às quais as mulheres têm acesso. Além desse tipo de emprego, muito pouco lhes é reservado no mercado de trabalho, como veremos a seguir.



acesso. Além desse tipo de emprego, muito pouco lhes é reservado no mercado de trabalho, como veremos a seguir.



3.5 - O trabalho feminino: as primeiras profissões

Segundo pesquisa realizada pela historiadora Margareth Rago (1987) e transformada no livro *Do cabaré ao lar*, em meados do século XIX, com a crescente urbanização, desenvolvimento comercial e industrial das principais cidades brasileiras, tem início a construção de um novo modelo normativo de mulher, com novas formas de comportamentos e etiquetas, priorizando-se as virtudes burguesas do trabalho, da castidade e do esforço individual. A presença da mulher no espaço público das ruas, das praças, dos acontecimentos da vida social exige sua participação ativa no mundo do trabalho. Esse novo caminho pode ser considerado uma via de dupla mão, pois, se por um lado ela escapa da esfera privada da vida doméstica, por outro, ela se vê presa ao sentimento de culpa diante do abandono do lar, dos filhos, do marido cansado pelas extenuantes horas de trabalho, enfim de todos os “pecados” que a sociedade burguesa lança sobre seus ombros. Esse deslocamento da mulher da esfera privada para a pública, num primeiro momento, parece abrir-lhes novas perspectivas profissionais. Mas a preocupação com sua educação visa a prepará-la não para exercer a vida profissional, mas para exercer sua função essencial - a carreira doméstica. “Os conhecimentos que adquirissem deveriam, portanto, auxiliar a dissipar os antigos preconceitos que povoavam sua mente fraca e torná-la uma companhia mais agradável e interessante ao homem” (Rago, 1985, p. 63).

Dentre as mulheres que exercem algum tipo de profissão encontramos, por exemplo, uma cozinheira. Percebe-se uma fina ironia do autor de *Cidades mortas* ao criar personagens como a cozinheira Josefa, de

“O resto da onça”. Com o objetivo de rebaixar os críticos literários da época, o escritor cria uma cozinheira letrada, “velha mulata sabidíssima, parenta da cozinheira de Molière (CM, p. 65), que evidentemente não representa o protótipo das pobres cozinheiras analfabetas, sempre à margem de qualquer opinião que devesse ser ouvida. É interessante verificar como o narrador constrói a personagem: ela é mulata, inteligente e capaz de criticar severamente a obra do poeta Alberto de Oliveira. Na verdade, Josefa exprime a voz do próprio autor, ele apenas se mascara de doméstica para depreciar ainda mais o trabalho dos críticos, como já foi dito. “Emma Bovary c’est moi”, já dizia Flaubert. “Josefa c’est moi” – poderia dizer Lobato.

O narrador letrado de “O resto da onça” também se encontra presente no conto “O pito do reverendo”. Segundo ele, Maria Prequeté, como o próprio nome sugere, é faceira, saliente nos modos, elegante, “braços à Machado de Assis tinha a morena!” (CM, p. 46), ótima caseira, afilhada do reverendo, que além de se deliciar com seus quitutes, tinha também a ternura da moça, “como propalavam as más línguas” (CM, p. 44). Ainda que o narrador faça referência explícita ao conto “Uns braços” de Machado de Assis, a semelhança de Dona Severina e Maria Prequeté parece estar restrita apenas à beleza dos braços. Dona Severina, personagem protagonista do conto de Machado de Assis, mostra os braços não por ser faceira, mas “se não porque já gastara todos os vestidos de mangas compridas” (Bosi, *et al*, 1982, p. 173), enquanto Maria Prequeté, personagem secundária, é caracterizada já na forma de ser nomeada, exatamente por seu avesso, “saliente nos modos”.

Maria Prequeté pode ser vista como uma representante das moças pobres, geralmente órfãs, que não tendo para onde ir, são acolhidas nas casas paroquiais. Em troca devem trabalhar, diuturnamente, sem

nenhuma remuneração, além de serem, muitas vezes, exploradas sexualmente. O narrador critica o clero, motivo muito trabalhado pelo Naturalismo, a exemplo de *O crime do padre Amaro*, de Eça de Queirós, por meio do assédio do reverendo a Maria Prequeté, com uma insinuação maliciosa: "...nadando nas delícias daquele carinho sem par - e muito agradável a Deus, pois não! - sorriu-se babosamente, acariciando-a no queixo" (CM, p 47). Esse tipo de trabalho doméstico, árduo, além de não proporcionar nenhum tipo de independência, nem mesmo a financeira, ainda transforma as empregadas em cativas de seus patrões.

Caso exemplar dessa situação de trabalho doméstico árduo e mal remunerado, podemos encontrar nas lavadeiras Mariana e Isaura. No conto "Fatia de vida", Isaura, pobre lavadeira, viúva, com quatro filhos, diante da situação de viuvez se vê obrigada a chefiar a família. O narrador parece se mostrar benevolente com essas mulheres, vendo-as como verdadeiras heroínas, que vivem no anonimato, lutam contra a miséria e não são reconhecidas por ninguém; todavia, seu discurso é marcado pelo diálogo, não com as lavadeiras, mas com a sociedade do nível dele. Ele camufla o verdadeiro objeto de sua exposição, provocando no outro uma interpretação falsa de sua postura. Ele utiliza a existência de uma relação de conformidade entre ele e o narratário, caracterizada pela aceitação de um mesmo sistema de valores, para convencê-lo de sua compaixão pelas lavadeiras:

Minha lavadeira, como todas as lavadeiras, era uma pobre mulher de incomparável heroísmo, desse que os épicos não cantam, o estado não recompensa e ninguém sequer observa. Para mim, entretanto, é a forma nobre por excelência do heroísmo - a luta silenciosa contra a miséria. (N, p.237)

Em “O fisco”, Mariana vive situação semelhante, e mesmo não sendo viúva se vê obrigada a ajudar o marido no sustento da família (“se não fosse a bravura da mulher, que lavava para fora, não se sabe como poderiam subsistir” (N, p.61)), além de ser mais uma vítima da crueldade do trabalho doméstico:

Apesar de moça, 27 apenas, Mariana aparentava o dobro. A labuta permanente, os partos sucessivos, a chiadeira da filharada, a canseira sem fim, o serviço emendado com o serviço, sem folga outra além da que o sono força, fizeram da bonita moça que fora a escanzelada besta de carga que era. (N, p. 61)

Na cena acima chamam a atenção as imagens utilizadas pelo narrador para a caracterização do trabalho exercido por Mariana. Palavras e expressões com carga semântica afim, como “labuta”, “canseira”, “serviço emendado com serviço”, “sem folga”, “besta de carga”, são alinhavadas uma após outras dando ao leitor a imagem concreta do trabalho contínuo, ininterrupto, tipo de trabalho que leva à perda física e não traz nenhum ganho interior.

Paralelamente às profissões relacionadas aos afazeres domésticos, começam a surgir, nas camadas médias da população, as primeiras profissões que extrapolam o universo privado, embora ainda vinculadas à feminilidade e tidas como extensão do papel de mãe de família. Dentre elas, destaca-se a figura da professora primária.

Zenóbia, Izabel e Maricota, dos contos “O romance do chopim”, “O bom marido” e “Sorte grande” respectivamente, são as três professoras primárias que fazem parte da contística lobatiana. Maricota, moça solteira, pobre, mesmo sendo formada com grande sacrifício, não possui cadeira na escola normal, pois em Santa Rita, local onde morava, o critério utilizado para seleção das professoras era o do apadrinhamento político:

Maricota herdara o temperamento, a valentia materna. Estudou o que pôde e como pôde. Fez-se professora - mas estava nos vinte e quatro e nem sombra de colocação. As vagas iam sempre para as de maior peso político, ainda que analfabetas. Maricota, um peso-pluma, que poderia esperar? (N, p.261)

Ironicamente, ela tem a subsistência sua e de sua família garantida, não pelo fato de ter se formado professora, mas por ter sido “contemplada” com um estranho presente da natureza: uma deformidade no nariz. Qualidade que o narrador naturalista explora até as últimas conseqüências, transformando-a numa caricatura: “Cresce tanto que se a coisa [a deformidade] continua vamos ter um nariz com uma moça atrás e não uma moça com um nariz na frente” (N, p. 261). Maricota, protagonista do conto, é uma personagem criada bem aos moldes naturalistas: psicologicamente superficial, portadora de um aleijão, caráter fruto da hereditariedade e trajetória regida pela medicina experimental; ela é um caso a ser analisado: serve de cobaia ao médico que a opera com sucesso. A originalidade da personagem é salva pela maneira irônica e divertida com que o narrador a cria, o que a princípio era problema, azar, passa a ser solução, sorte, e “Sorte grande”.

As duas outras professoras primárias, Zenóbia e Izabel, são casadas com um tipo de marido que, por analogia a um pássaro, recebe o apelido de “chopim”, um verdadeiro parasita que vive às custas dos outros. A figura do chopim, extremamente conhecida na sociedade da época, foi registrada, inclusive, por Moreira Leite em seu ensaio sobre a feminista Maria Lacerda de Moura:

Mal ou bem vistas, as mulheres de camadas médias estavam começando a ocupar os cargos de professoras primárias, de funcionárias públicas e de jornalistas, raramente por vontade

de realização pessoal, mas fundamentalmente por necessidade de sobreviver e pela ausência crescente de figuras masculinas que as tutelassem, como queriam os positivistas. Nessa época, aparece a figura do **marido da professora**, o homem que vivia à custa do salário da mulher. (Moreira Leite, 1996, p. 71)

Izabel ou Belinha é “vítima” do chopim Teofrasto Pereira da Silva Bermudes, marido vagabundo, “nasceu para chopim o malandro, e escolheu-te [Izabel] para tico-tico” (N, p.202), nas palavras da família da moça. Mulher apaixonada, não percebe que o marido a engana, fazendo-se passar por um pobre coitado injustiçado que não consegue emprego. Ao sair todos os dias pela manhã, diz à esposa que esta à procura de emprego, mas na verdade ele junta-se a um grupo de amigos para bater papo e discutir política. Ao perceber que a situação financeira do casal se torna insustentável, Belinha resolve tentar “obter cadeira” e lecionar. O falso injustiçado revolta-se como se fosse um marido honesto e trabalhador. O diálogo a seguir demonstra claramente a posição do homem da época de Lobato face ao trabalho feminino, visto como uma vergonha para o esposo perante a sociedade:

- Não consinto! Para trabalhar aqui estou eu, homem e forte. Tinha graça ver-te ensinar meninos e a custear as despesas da casa...

- Mas, Teo, tu vives a te matar sem conseguires coisa nenhuma...

[...]

- Peço-te um mês de prazo. Juro-te que dentro de um mês estará tudo arrumado. O que não quero, o que de maneira nenhuma consinto, é que digam por aí: ‘Olhem o Teo, um homenzarrão, a viver do trabalho da pobre mulher’. Isso nunca!

[...]

- Mas que tem isso, bobo? Não sou vadia, gosto de serviço e a escola me distrairá.

- Nunca! Não consinto, não admito que minha adorada esposa trabalhe. Antes rebentar os miolos a bala!

[...]

- Tolice. Todo o mundo trabalha. A mulher do Pessegueiro não está a lecionar depois de velha? O marido perdeu o emprego e ela agora é quem ... Coma deste bolinho, que está muito bom. (N, p. 206-7)

Se por um lado os homens se mostram preconceituosos em relação ao afastamento da esposa para prestar serviços fora do lar, por outro as mulheres também; ainda que inconscientemente, reforçam o preconceito em relação à divisão de trabalho, elas preferem sobrecarregar-se com serviços extras, além de lecionar, a deixar seus maridos exercerem funções tidas como femininas: “- Não consinto. Nada mais ridículo que um homem de bigodes a pegar criança. Prefiro tomar costuras para fazer à noite e com o rendimento por criada” (N, p. 208).

Interessante observar que na contística lobatiana alguns contos são criados aos pares, com direito e avesso. “O romace do chopim” e “O bom marido” constituem um bom exemplo desse procedimento. Por meio das personagens Zenóbia e Izabel é possível rastrear esse recurso. Ambas são professoras primárias casadas com um chopim. Izabel é uma professora dócil, submissa ao marido, como já foi descrita, enquanto Zenóbia possui perfil completamente diferente dela e dos padrões da boa professora. Ela não possuía as “características tidas como ‘tipicamente femininas: paciência, minuciosidade, afetividade, doação” (Louro, 1997, p. 45), ao contrário, ela era o avesso de Izabel: independente, autoritária, exige que o marido pajeie o filho do casal, faça todos os trabalhos domésticos enquanto ela leciona.

É relevante destacar que outros tipos de trabalhos femininos, como o nas indústrias, por exemplo, que se encontram em pleno desenvolvimento no início do século, não são substancialmente comentados por Lobato. Nesse tipo de trabalho as diferenças salariais entre homens e mulheres são grandes e embasadas nas teorias positivistas, auxiliadas pela

Medicina, as quais afirmam que o trabalho prejudica os órgãos reprodutores femininos tornando-os inaptos à reprodução. “Portanto, a cultura da sociedade moderna definia quão perigosos eram para a mulher e para a estabilidade doméstica os trabalhos fora do lar, e como eles representavam uma violação da sua natureza” (Alves, 1999, p.109).

Enfim, com exceção de Zenóbia, que obtém no trabalho de professora seu meio de independência pessoal e financeira, como foi visto, o **trabalho feminino** para as outras seis personagens, Josefa, Maria Prequeté, Mariana, Isaura, Izabel e Maricota é apresentado pelo narrador como um valor em si mesmo, como algo que não proporciona a possibilidade de transcendência, de ganho interior. As profissões que lhes restam estão sempre diretamente relacionadas aos serviços domésticos, como cozinheira, lavadeira, doceira, enfim, nas chamadas ocupações femininas tradicionais, marginais ao processo de produção, com baixa ou nenhuma remuneração.



3.6 – A assimilação do cientificismo na criação de personagens femininas

Certamente Monteiro Lobato não foi o único escritor de sua geração a construir personagens femininas, conforme os pressupostos científicos e culturais da sociedade brasileira do final do século XIX e início do século XX. Pode-se perceber, espalhada nos contos lobatianos, a aplicação das novas idéias de que ele dispunha em seu momento, enfatizando os conceitos evolucionistas, deterministas, positivistas e propagando, dessa forma, o cientificismo nas atividades literárias. Não se pode esquecer de que essas teorias desenvolvidas no período foram estruturadas pela razão masculina, com um discurso transformador das diferenças em desigualdades, que, por sua vez, as transformam em relação entre um ser inferior, obediente e um superior, mandante: “ao definirem conceitualmente a condição feminina, os cientistas acabaram por subjugar-la [a mulher] à dimensão especular da posição central ocupada pelo homem” (Rago, 1991, p. 148). Durante o século XIX, as concepções negativas e estigmatizantes sobre a condição feminina foram reforçadas por métodos supostamente científicos para provar sua inferioridade física e mental em relação ao homem:

No Brasil, o pensamento da minoria culta sobre a mulher foi essencialmente conservador, privilegiando a ideologia vitoriana da domesticidade. Ao lado dos médicos e juristas, colocaram-se ainda os positivistas, exemplares na desclassificação social da mulher, e os evolucionistas, marcados pelas idéias de Herbert Spencer. (Rago, 1991, p. 149)

Podemos encontrar o maior exemplo da assimilação do cientificismo na caracterização de personagens femininas lobatianas em Pequetita de “Barba azul”, conto escrito em 1922, publicado em abril de 1924 na revista *Leituras*, em Buenos Aires e traduzido por B. Sanchez-Saez. Mais uma vez o autor se vale das características do Naturalismo, na sua vertente mais científica, para criar a personagem Pequetita. Ela é extremamente frágil, miúda, portadora de caracteres recessivos que a própria seleção natural da espécie se encarrega de eliminar para o aprimoramento da raça humana, fazendo com que os mais fracos sucumbam:

Pequetita! Bem posto apelido, que não era bem mulher aquela isca de gente. Miudinha, magrinha, sequinha, sem cadeiras, sem ombros, sem seios, Pequetita não passava de um desses restolhos enfermiços que aparecem ao lado das espigas viçosas - sabuguinho débil, um grão aqui, outro ali. Apesar dos seus vinte e cinco anos, representava treze, [...] Pequetita não viera ao mundo para o matrimônio. O instinto da espécie fizera-a ponto final. ‘Pararás aí.’ [...] Pequetita não resistiu ao primeiro parto; faleceu após cruel intervenção cirúrgica. (N, p. 110-1)

A presença constante de teorias científicas reflete um assunto da realidade, a grande maioria dos escritores da época frequenta os escritores da ciência pertencentes ao mundo moderno, e conveniente às camadas da classe dominante brasileira. Pequetita é caso representativo da eugenia, do aperfeiçoamento da raça, da influência do positivismo e do evolucionismo, assim como Rosa Poca (“O mata-pau”) o é do determinismo biológico e/ou da implacável hereditariedade que, segundo as novas teorias, ajuda a definir sua condição de inferioridade moral em relação aos homens - “Os Pocas não são boa gente. Os machos ainda servem - o João é um coitado, o Pedro não é má bisca; mas as saias nunca valeram nada. A mãe

da Rosa é falada. **Laranjeira azeda não dá laranja lima**”(grifo nosso) - (U, p. 171).

A exemplo de Pequetita, Zenóbia do conto “O romance do chopim”, embora com uma forte carga de ironia do narrador, é uma personagem que não encontra amarras nos preconceitos sexistas que vêem a mulher como ser inferior, não intelectualizada. Todavia, ao contrário de Pequetita, é um “tipo de mulher máscula, angulosa, ar enérgico, autoritária. Gostava de discutir política, entendia de cavalos, lia jornais, tinha idéias sobre a seca do Ceará e o saneamento dos sertões” (CM, p. 123), também pode ser vista como exemplo da assimilação das modernas teorias evolucionistas, pois ao escolher o marido faz valer a razão, a ciência, examinando-o como se fosse um animal e, portanto, capaz de gerar boas crias para a perpetuação da espécie:

Pois não é que o raio da pedagoga vê Eduardo e se engraça dele? Examina-o fulminantemente, como quem examina um cavalo; mira-o d’alto abaixo, interpela-o, dá-lhe balanço às idéias e aos sentimentos, pesa-lhe o valor monetário, pede-lhe, ou antes, toma-lhe a mão, leva-o à igreja e casa-o consigo. (C M, p. 123-4)

O marido de Zenóbia, Eduardo, é exemplo puro da degenerescência da raça pela mistura do sangue da mesma descendência, ele é “filho de tio e sobrinha, nascera sem tara aparente, a não ser a extrema dubiedade de caráter, uma timidez de menina do tempo em que a timidez nas meninas era moda espécie de criatura intermediária entre os dois sexos” (CM, p. 121). Eduardo é a prova de que o casamento entre pessoas do mesmo sangue, mesmo já sendo aceito pela igreja e pelas leis civis, deve ser evitado por gerar uma linhagem recessiva, física ou psicologicamente.

Diferentemente do pai, que possui um “caráter fraco” por ser filho de sobrinha com tio, Lauro, o filho do casal, tem a possibilidade de reabilitar o sexo masculino. “Chama-se Lauro e, para reabilitação do sexo barbado, puxou o caráter da mãe”(C M, p.130). Portanto, Zenóbia pode ser considerada uma das representantes da mulher insatisfeita com sua condição de subalternidade que busca e atinge sua independência.

Ainda que a personagem de que vamos tratar a seguir, Pingo d’Água, não tenha sido criada dentro dos preceitos do cientificismo como Pequetita e Zenóbia, optamos por colocá-la de mãos dadas com Zenóbia porque ambas desempenham de forma diferenciada das demais personagens lobatianas o papel da mulher audaciosa que consegue romper as barreiras sociais e culturais de seu tempo.

O conto “A colcha de retalhos”, como o próprio nome sugere, tem seu enredo centrado na confecção de uma colcha feita por nhá Joaquina com retalhos dos vestidos usados por sua neta, Pingo d’Água, desde seu primeiro ano de vida, até sua fuga com um rapaz das redondezas. A colcha passa a ser uma espécie de diário dos principais acontecimentos da vida da menina. As três gerações de mulheres são representadas no conto por nhá Joaquina, Sinh’Ana e Pingo D’Água, avó, mãe e filha respectivamente. A mãe de Pingo D’Água morre antes que a avó, o que rompe com uma seqüência cronológica lógica, causando uma hiato entre ela e a avó. As duas, nhá Joaquina e Sinh’Ana, mãe e avó que ficam no sítio acabam morrendo e enterrando uma geração de mulheres essencialmente “domésticas”. Pingo D’Água, diferentemente de suas antepassadas, demonstra necessidade de uma ruptura com o estabelecido de que “mulher na roça vai a vila três vezes - uma a batizar, outra a casar, terceira a enterrar” (U, p.89). Pingo d’Água, com quatorze anos, havia ido à vila apenas uma vez, com vinte dias, para ser batizada e quando vai pela

segunda vez, aos dezesseis, não é nem para se casar nem para ser enterrada, vai para ser “moça”, ou seja, foge com o filho de um sitiante vizinho e perde a virgindade. As mudanças na sociedade agrária escravocata exigiam uma também mudança do lugar da mulher ocupado até então na família patriarcal, levando-a a questionar sua subalternidade dentro da família e da sociedade.

Assim sendo, Zenóbia e Pingo d'Água são personagens originais que possuem vozes próprias, autênticas e livres da ideologia dominante, elas ousam romper com velhos paradigmas, demonstram capacidade de reação, de inconformismo com a situação do sistema. Zenóbia, apesar de toda ironia do autor, e Pingo d'Água encarnam o “processo violento de substituição de uma classe dominante por outra, a acelerada transformação por que passava o Brasil, o rápido processo de extinção de formas sociais mais antigas” (Lajolo, 1993, p. 9); portanto, elas são as protagonistas, ocupam lugar de destaque tanto na narrativa quanto na sociedade.

3.7 - O humor e as personagens femininas

A presença do cômico na caracterização de personagens femininas, ou em situações em que elas se envolvem, ou ainda na maneira como se relacionam com o sexo oposto é um dos aspectos da contística lobatiana que mais nos chama atenção. Lobato não só utiliza constantemente esse recurso como também chegou a teorizar sobre o assunto em pelo menos duas ocasiões. No prefácio de onze páginas, “encomendado” a ele pela Brasiliense, para uma *Antologia de contos humorísticos*, após apresentar a definição de humor como sendo “a maneira imprevisível, certa e filosófica de ver às coisas (Prefácios e entrevistas, p. 12)”, cita definições de humor extraídas de enciclopédias, exemplificando-as com pequenas anedotas de diversos países. Em “A caricatura no Brasil”, artigo antológico sobre o assunto, ele vê a caricatura como sendo “gênero de primeira necessidade, indispensável ao fígado da civilização” (I de J T, p. 7).

Na criação da personagem Das Dores, protagonista do conto “Cabelos compridos”, o narrador se vale da sátira e da ironia para traçar pormenorizadamente o retrato físico e psicológico da mulher feia, aparvalhada, de perfil ingênuo e simplório. Na descrição física pode-se perceber o tom, maledicente e antipático, bem como a falta de solidariedade e até mesmo a crueldade do narrador que não economiza termos depreciativos:

É feia, desengraçada, é inelegante, é magérrima, não tem seios, nem cadeiras, nem nenhuma rotundidade posterior. [A natureza] ornou-lhe a asa do nariz com um grão de ervilha, que ela modestamente denomina verruga, arrebitou-lhe as ventas,

rasgou-lhe boca de dimensões comprometedoras e deu-lhes uns pés [...](CM, p. 59).

A descrição física se equipara a intelectual:

[...] suas idéias medem-se por frações de milímetro, tão curtinhas são. Cabelos compridos, idéias curtas - já dizia Schopenhauer.

A natureza pôs-lhe na cabeça um tablóide homeopático de inteligência, um grânulo de memória, uma pitada de raciocínio - e plantou a cabeleira por cima. (CM, p. 59)

Todavia, este mesmo narrador satírico que zomba implacavelmente das “deficiências” de Das Dores tem ares de abrandamento por meio de fina ironia ao demonstrá-la preocupada/envolvida com problemas relativos à linguagem. Nas reflexões da personagem feitas durante o momento de oração, a voz do narrador teima em não se calar e é ouvida pelo narratário que desconfia da falta de inteligência de quem, ainda que inconscientemente, conhece o aspecto lúdico da linguagem, brinca com as palavras por meio de associações livres como num jogo em que palavra puxa palavra, tem a sutileza de perceber a diferença entre significante e significado, enfim de quem entende do riscado, isto é, da função metalingüística da linguagem.

Motivada ou não pela reflexão feita com as palavras, conforme aconselha o padre durante o sermão e seguido literalmente por Das Dores ao rezar o Padre Nosso, ela dá mostras de mudanças e de progresso na sua limitada inteligência por meio da dúvida: “E pela primeira vez na vida duvidou” (CM, p. 65).

Com a criação dessa personagem, o autor pode estar fazendo uso da sátira, da ironia para colocar em evidência a suposta inferioridade intelectual e física da mulher, ou pode estar ainda fazendo

uma provocação que instiga e leva à reflexão sobre a discriminação sofrida pelas mulheres e culturalmente definidas como seres de cabelos compridos e idéias curtas. A diversidade de possibilidades ainda nos leva a pensar em pelo menos mais duas hipóteses: que o autor de *Cidades mortas* se utiliza de forma criativa de um recurso estético, cujo objetivo é o de fixar na memória dos leitores a lembrança dessa personagem tão engraçada que, pelo seu forte apelo visual, serviu de roteiro para programa da TV Globo, renomado canal de televisão; e, numa perspectiva mais “literária”, a de que o conto pode levar a uma reflexão sobre a linguagem - sentido denotativo/conotativo das palavras, sobre a plurissignificação dos textos. Diante de tantas hipóteses, podemos concluir que o conto traz as marcas da ambigüidade e da possibilidade de múltiplas interpretações que caracterizam um bom texto literário.

No conto “O colocador de pronomes”, podemos detectar também a presença da sátira, da ironia, do humor tanto na descrição como na situação em que Do Carmo, personagem secundária, é envolvida por ocasião de seu casamento. Ela parece ser descrita pelo mesmo narrador cruel e maledicente que cria Das Dores. Do Carmo é um “encalhe de família, vesga, madurota, histérica, manca da perna e uma tanto aluada” (N, p. 117). A personagem principal Aldrovando Cantagalo, filho de Do Carmo, é fruto de um casamento ocorrido por engano, causado pelo mau uso de um pronome. O pai de Aldrovando, quando jovem, é escrevente de um cartório e se apaixona por uma das filhas do Coronel Triburtino, que tem duas, Laurinha com dezessete anos e do Carmo, “encalhe da família”. Depois de fazer à corte à Laurinha, o pai de Aldrovando envia a ela um fatídico bilhete com os dizeres: “Anjo adorado! Amo-lhe!” O bilhete vai parar nas mãos do pai das moças, que chama o rapaz para uma conversa. Depois de perguntar ao moço se o bilhete havia sido escrito por ele, e ter ouvido uma resposta

afirmativa, o coronel Triburtino passa-lhe um sermão e manda chamar a filha para confirmar o noivado e futuro casamento. Porém, ao invés de Laurinha, o pai chama Do Carmo e, diante do espanto do rapaz, o pai justifica a atitude:

- Sei onde trago o nariz, moço. Vassuncê mandou este bilhete à Laurinha dizendo que ama-“lhe”. Se amasse a ela deveria dizer amo-“te”. Dizendo “amo-lhe” declara que ama a uma terceira pessoa, a qual não pode ser senão a Maria do Carmo. Salvo se declara amor à minha mulher... ou à preta Luzia, cozinheira. Escolha! (N, p. 120)

Nesse episódio inusitado, o narrador demonstra de forma irônica e divertida como o simples erro na utilização de um pronome pode mudar completamente o transcurso de duas vidas: da Do Carmo, solteirona que desencalha, e a do rapaz, que se vê obrigado a casar com a irmã de sua amada (a exemplo de Jacó, de Camões, que em lugar de Raquel se casa com Lia). Estamos novamente diante do narrador letrado, sua voz se funde com a voz do escritor e ambas se mostram preocupadas com questões gramaticais, criticam os excessos cometidos por escritores anteriores e contemporâneos a eles, que defendem o purismo lingüístico e a “gramatiquice”.

Outro exemplo de utilização da comédia por Lobato pode ser encontrado no conto “Porque Lopes se casou”, na relação do casal Nonoca Fagundes, personagem já citada anteriormente, e Lucas. Aqui o narrador utiliza a ironia como instrumento para enfatizar, por meio do riso, o problema da relação entre os sexos, e as transformações sofridas por algumas mulheres após o casamento:

[Nonoca] Traz à cinta a penca de chaves e um rabo de tatu que até a mim inspira respeito. Dirige o movimento da casa a lambadas. Grita sem parar, deblatera, diz nomes, arranca orelha às criadinhas. É um despotismo de saias a serviço dum estado de

sítio que suprimiu o meu poder marital, o meu pátrio poder, o meu poder animal de homem, e me põe na casa humilde e caladinho, d'orelhas murchas como um lazarento burro de carroça. (C M, p. 74)

Fica evidenciada, na citação acima, a total inversão dos papéis comumente atribuídos a homens e mulheres pela sociedade patriarcal. O homem passa a ser o sexo frágil, e a mulher, o forte, a dominadora. Nonoca é uma fera, déspota, autoritária e Lucas se transforma em “humilde e caladinho”. Dessa forma, o humor aqui pode ser visto também como uma maneira de enfraquecer as discriminações e os estereótipos de homem e mulher legitimados culturalmente pela sociedade, além de apontar para um conflito entre visões de mundo que pretendem analisar o real de forma diferente.

São inúmeros os exemplos da inversão do papel homem/mulher oferecidos por Lobato em seus contos. Segue, apenas a título de ilustração e entretenimento, mais uma descrição, extraída do mesmo conto, “O romance do chopim”, do tipo de casal “em que a galinha canta e o galo choca os pintos”:

Ele, bem mais moço, tinha um ar vexado e submisso de ‘coisa humana’, em singular contraste com o ar mandão da companheira. O estranho do casal residia sobretudo nisso, no ar de cada um, senhoril do lado fraco, servil do lado forte. Inquilino e senhorio; quem manda e quem obedece; quem dá e quem recebe. Ela falava d’alto; ele ouvia de baixo e mansinho; caso evidente em que cantava a galinha e o galo chocava os pintos. (CM, p. 120)

O divertidíssimo diálogo ao telefone entre Zenóbia e Eduardinho, personagens do conto “O romance do chopim”, transcrito a seguir, confirma os comentários feitos anteriormente sobre a relação inabitual entre os sexos e mostra que nele o humor toma conta, mais uma

vez, do inusitado da situação. O diálogo coloca o leitor de frente com um mundo às avessas, completamente desfocado, provocando situações de humor as quais ao mesmo tempo em que levam ao riso levam à reflexão, porque tornam visíveis diferenças e especificidades até então não formuladas:

- 'Ele [o filho pequeno] não pára de chorar, Zenóbia. Ao meu ver é cólica o que ele tem. Desde que você saiu que é um berro só. Já fiz tudo, dei chá de erva-doce, dei banho quente
- nada! Berra que nem um bezerro!'
- 'Você já cantou o Guarani?'
- 'Cantei tudo, o Guarani, o 'Tutu já lá vem', o 'Somos da pátria a guarda' ... Mas é pior'.
- 'Deu camomila?'
- 'A camomila acabou. Quis mandar a negrinha buscar um pacote na botica, mas não achei o dinheiro...'
- 'Lerdo! E aqueles dois mil réis de ontem? Não sobrou metade?'
- 'É que ... é que comprei um maço de cigarros...'
- 'Sempre o maldito vício! [...] Mudou os paninhos?'
- 'Três vezes, já'.
- 'Verde?'
- 'Verde carregado, como espinafre'.
- 'Bem. Eu hoje volto mais cedo. Faça o que eu disse, e fique com ele na rede. Cante a ária da *Mignon*, mas não berre como daquela vez, que assusta o menino. Em surdina, ouviu? Olhe: ponha já as fraldas na barrela. Escute: veja se tem água no bebedouro dos pintos. A marmelada? Ora bolas! Deixe isso para amanhã. Bom, até logo!' (CM, p. 130)

A sátira, o humor, a ironia presentes nos textos acima podem estar querendo denunciar, pelo avesso, os maus tratos sofridos pelas mulheres, infligidos por seus maridos, ou refletindo sobre os possíveis maus tratos sofridos pelos homens, caso as mulheres passassem a exercer o poder. Não seria a iminente emancipação feminina, que assustava (e ainda hoje assusta) sobremaneira o sexo forte, a responsável pela maneira jocosa, sarcástica pela qual Lobato aborda o assunto da relação inversa entre os

sexos? (Ver nessa dissertação “A mulher intelectualizada e Lobato”, p. 114).

A fama de visionário atribuída pelos críticos, várias vezes, ao autor de *O presidente negro e América*, também pode ser confirmada em relação à questão do gênero. Na década de 30, quando a mulher brasileira nem sequer tinha adquirido o direito de exercer seu papel de cidadã por meio do voto, Lobato já falava da possibilidade da igualdade entre os sexos e dos problemas que os homens teriam com superação do sexo feminino pelo masculino:

- [...] Só aqui [América] as mulheres se igualaram aos homens em direitos, atividades e vida fora de casa. Logo teremos eleições. Procure observar. Verá pelo número das que votam que a América é na realidade, política e socialmente, conduzida a dois.

- Acha então, Mr Slang, que a igualdade dos sexos foi afinal alcançada?

- [...] Não só foi alcançada como excedida. Avançou tanto a mulher na reivindicação dos seus direitos, que passou à frente do homem. Hoje são estes que falam em reivindicações. [...] Cessou o feminismo. Temos o inverso agora. Temos o masculinismo - os homens em luta desesperada para que seus direitos sejam igualados aos das mulheres....(América, p. 79)

Recentemente, a revista *Veja* (páginas amarelas, 12/04/00) publicou um artigo sobre o Masculinismo, movimento masculino inspirado no Feminismo que “pretende vasculhar a vida emocional dos homens para ajudá-los a enfrentar a crise de identidade da vida moderna” (*Veja*, páginas amarelas, 12/04/00), pois, segundo o movimento, nesse momento, o sexo frágil é o masculino. Vê-se, pois, com essa passagem de *América*, que Lobato realmente era um homem que enxergava adiante de seu tempo, embora os preconceitos e discriminações em relação às mulheres ainda não houvessem desaparecido completamente, a verdade é que os homens já não possuem a hegemonia do poder e estão preocupados com isto.

Sintetizando :Além de ter profundo conhecimento sobre a teoria humorística, Lobato sabe utilizá-la com mestria. Demonstra por meio dos exemplos citados, ter consciência das funções distintas do humor, sabe que por meio dele pode criar uma literatura mais próxima do gosto popular atraindo maior número de leitores - um dos objetivos que persegue ao longo de sua carreira. Sabe também que pode utilizá-lo como instrumento de denúncia, de reflexão, de provocação, para suscitar nos leitores questionamentos. Enfim, ele consegue estabelecer um diálogo bem próximo entre narrador e narratário, com objetivos certos e persuasivos.



3.8 - Monteiro Lobato e a mulher intelectualizada

Pelo fato de Monteiro Lobato ser portador de uma personalidade polêmica, ter-se envolvido nos principais debates de seu tempo, não conseguimos deixar de fazer a velha e irresistível pergunta: a visão pessoal de Monteiro Lobato a respeito do sexo feminino está refletida em seus contos ou a postura do narrador é diferente da postura do autor? Levando-se em consideração a linha tênue que separa a ficção da não-ficção, e tomando as devidas precauções que esse tipo de comentário pode suscitar, pode-se entrever, em pelo menos três de seus livros: *Mundo da lua e Miscelânea*, *Na antevéspera* e *América*, comentários gerais sobre a mulher. É muito grande o número de menções que Lobato faz às mulheres nestes três livros; para exemplificar optamos por selecionar neles a visão dele sobre a mulher intelectualizada. A postura do autor quanto ao mito da inferioridade intelectual feminina oscila desde a mais discriminatória até a de defesas incondicionais, respeitando sempre o tom irônico.

O livro *Mundo da lua e Miscelânea*, composto por uma reunião de textos extraídos de um diário escrito na época da juventude do autor, originalmente publicado em 1923, recebe apenas o título de *Mundo da lua*; posteriormente, quando da organização das obras completas são acrescentadas ao corpo do livro mais algumas anotações sobre diversos assuntos exigindo o complemento do título. Elemento auxiliar para melhor compreensão da publicação do livro, na primeira versão, é o trecho de uma carta que Lobato escreve ao amigo Rangel:



Mundo da lua é o nome do meu livrinho, porque de fato naquele tempo eu vivia no mundo da lua. Não me interessa a crítica. Não o mandei para ninguém. Acho-o muito para mim, pouco para a crítica e zero para o público. Imprimi esse livro num papel maravilhoso, em elzevir, porque se destina a um público muito especial: nós dois. (B G II, p. 253)

Conforme se pode verificar pela “confissão” epistolar feita a Rangel, as opiniões emitidas por Lobato são extremamente pessoais, subjetivas, elas não interessam a mais ninguém a não ser ao fiel amigo. Nesse livro o autor está na juventude e tem uma visão da mulher como um ser antagônico ao homem; a este está reservada a supremacia do intelecto e àquela, a incapacidade de raciocinar, de assimilar novas idéias mantendo as mesmas que lhe são inculcadas na infância ou juventude, enfim, criaturas incapazes de evoluir mentalmente:

Acentua-se o antagonismo de crenças entre o homem e a mulher. Aquele professa o livre pensamento, ou a indiferença, mesmo quando se crê ou se diz religioso, porque a mentalidade do homem evolui. A da mulher não. O cérebro da mulher não digere as idéias recebidas. Conserva intacta todas as noções que lhe inculcam em criança ou moça. Conheço inúmeras que não passam de bichos ensinados. A beata, a feminista, a literata, papagaios que decoram crença e crêem sem exame. (MdaL e M, p. 61)

Por outro lado, não podemos nos esquecer de que essas afirmações de Lobato são feitas num momento em que H. Spencer, o mais influente pensador europeu do período, desqualifica a mulher atribuindo-lhe características de um “menino de 10 anos”, num mesmo momento em que se acredita que a intelectualização da mulher pode provocar a desintegração familiar, isto é, “se a mulher despendesse muita energia em estudos e atividades públicas, estaria desviando parte de sua força vital necessária para o desempenho de sua vocação sagrada” (Rago, 1991, p. 156). As

mulheres, portanto, devem usar a cabeça apenas como suporte para chapéu. No entanto, na citação a seguir, o escritor já dá mostras de que esse tipo de pensamento está mais de acordo com alguns “marmanjos despeitados”:

O barrete frigio fica muito bem numa cabeça de mulher bonita. Que é que não fica bem numa cabeça de mulher bonita? Asas de pombo, colibris secos, fitas de veludo, palha d'Itália, flores de pano, tudo... exceto idéias, dirá algum marmanjo despeitado. (MdaLeM, p. 138)

Na antevéspera, livro lançado em 1933, contém uma coletânea de “impressões” e artigos de jornais escritos no tempo da presidência de Bernardes e começos da de Washington Luís. Tendo em vista os textos que lhe foram acrescentados, produção anterior e posterior a essa data, não se pode precisar com exatidão a data em que Lobato escreveu os artigos. Um dos textos que merece destaque é o “A ‘feminina’”. Nesse artigo, apesar do tom espirituoso e de pouca seriedade, o autor defende a criação de uma academia feminina de letras, tendo em vista a discriminação masculina, que teima em não permitir a entrada de mulheres nas academias existentes:

Não pode ser mais feliz, com este calor, a idéia da fundação duma academia feminina de letras. Já que a masculina, contrariando a opinião unânime dos fisiologistas, teima no erro de dar sexo à inteligência, não admitindo em seu seio mulheres, lógico se torna o revide da saia, o qual, para ser completo, devia ainda expressar-se à porta numa tabuleta de moer: *Homem aqui não entra*. (NA, p. 123)

A seguir, sempre de forma irônica, beirando ao sarcasmo, o escritor questiona a viabilidade financeira da academia, imagina como seria cheia de futilidades a pauta de uma reunião, pergunta se o critério eletivo utilizado pelas mulheres seria o mesmo que o dos homens, elencando as “qualidades” dum perfeito acadêmico: “veste-se bem, escova os dentes, é

polido, é condecorado e não consta que tenha nenhuma opinião. É verdade que publicou uma obra...Mas, que querem vocês? Não há ninguém perfeito...” (NA, p. 126).

Ao expor ironicamente as características de um bom acadêmico, podemos perceber que a postura crítica do autor é a mesma tanto em relação à academia masculina quanto à feminina, portanto achamos que, nesse momento, não se pode acusá-lo de sexista. Numa primeira leitura do texto como um todo, o autor parece estar criticando apenas a academia feminina; no entanto, atentando mais na leitura, percebemos que ele condena indistintamente ambas, ou melhor ainda, critica implacavelmente a instituição como um todo, crítica que pode ser considerada como sendo verdadeira pelo fato de ele ter declinado do convite para participar da Academia Brasileira de Letras.

Na conclusão do artigo “A feminina”, conforme se pode verificar na citação abaixo, usando de ironia, Lobato afirma que as reuniões totalmente inúteis não terão a menor importância para a resolução dos problemas imbecis que tanto afligem o sexo frágil e conclui, de forma a provocar a ira nas acadêmicas:

E a harmonia do universo em nada se perturbará. Nisia Floresta continuará esquecida; os proxenetas continuarão a escravizar as brancas; as chinesas continuarão a torturar os horrendos pedúnculos e a inteligência humana continuará dividida em dois sexos - o masculino, que leva Newton a descobrir a lei da gravitação e o feminino, que nos leva a fazer asneiras.

- Ou a escrevê-las... dirá mordendo os lábios dona Mercedes Dantas. (NA, p. 127)

Como já foi visto anteriormente, a utilização do humor em Lobato tem, às vezes, a função de apontar para um papel revelador, jeito provocativo de instigar a reflexão, visando ao conhecimento. Acreditamos

que nesse artigo o autor atingiu plenamente seu objetivo: provocar para refletir, refletir para mudar.

Prova cabal de que Lobato não partilha totalmente da ideologia positivista, principalmente no que diz respeito à mulher intelectualizada, encontra-se no artigo do livro *Miscelânea*, intitulado “O segredo de bem escrever”. Baseado nas idéias da escritora americana Kathleen Norris, o autor tem clareza da inevitabilidade e da necessidade de a mulher vir a fazer parte do mundo das letras e, tal qual as americanas, as brasileiras devem se firmar na profissão literária, investindo sempre na idéia do esforço pessoal em detrimento dos “dons naturais”:

Mrs. Kathleen escreve para moças que desejam seguir profissão literária, uma profissão que realmente existe na América, como existe aqui a professora ou a datilógrafa; e faz ver que não bastam dons naturais. Sem trabalho rijo ninguém pode sair vitorioso nesta ou naquela profissão. O caso de escrever um trololó e cair em êxtase diante da obra, e nada mais fazer antes de ‘colocar’ a maravilha, não conduz a nada. (M da L e M. p. 156)

São muitas as passagens que comprovam a simpatia de Lobato pelas mulheres intelectualizadas. Tamanha é a quantidade delas que se torna difícil selecioná-las. Usando o mesmo título do livro de poemas da escritora Maria Eugênia Celso, “Em pleno sonho”, - texto extraído de *Na antevéspera*, Lobato faz uma exaltação à produção literária feminina que vinha sendo produzida, bem como tece comentários elogiosos à nova poetisa que se lança no mundo literário.

Com o tom brincalhão que lhe é peculiar, principia o texto fazendo sua costumeira crítica ao Romantismo sentimentalista, em seguida anuncia o novo posicionamento das mulheres, agora não mais frágeis, e

comenta sua evolução no sentido de poderem não só se tornarem escritoras, como também de decidirem os principais acontecimentos de suas vidas:

Outrora no Brasil de anquinhas, ser poetisa era suspirar. Vieira a moda do reino. [...] Hoje, tudo mudou. Se há suspiros é em casa das doceiras: clara d'ovo batida com açúcar e assada no forno aos pingões.

Suspiro poético, arrancado ao imo d'alma à força de contrações do diafragma e sibilo de nariz, isso morreu, saiu da moda, acabou. E é pena. Se não tinha graça num marmanhão de cabeleira que morria héptico aos 20 anos, tinha-a demais nas representações do sexo hoje ex-frágil, cujos corações não eram consultados nem para o negócio supremo de suas vidinhas: casar. (NA, p. 187)

Desmistifica a figura do poeta/poetisa, sua aura divina, transformado em seres comuns de carne osso:

A poetisa de hoje emparelhou-se com o poeta moderno. E assim como este perdeu a cabeleira, a caspa, as atitudes fatais, e veste-se, come, bebe e lava-se como todo mundo, assim também a poetisa desfatalizou-se e não há mais discerni-las à janela pelo negror das olheiras, nem à noite pelo modo canino de ferrar o olho na lua. (NA, p. 187)

Cita as principais poetisas da época, tecendo a cada uma delas elogios rasgados:

Quem lê uma Francisca Júlia tem a impressão duma eleita da linha, no caráter e na mentalidade.

Gilka Machado dá a sensação nobre de criatura afeita a partir cristais com martelo de ouro.

Albertina Berta documenta a capacidade feminina para vôos elegantes sobre cumeadas alpestres onde esvoaçam os d'Annunzios.

E agora Maria Eugênia Celso... (NA, p. 188)

Assim, acreditamos que, se colocarmos na balança os textos não-ficcionais de Lobato relativos à participação da mulher no meio intelectual, o peso maior está na defesa do direito da mulher de se instruir e de se profissionalizar no mundo das letras. Além do que, não se pode desprezar o contexto da época em que Lobato escreve seus artigos. Sabemos que o desejo de emancipação cultural da mulher não era visto com bons olhos pela maioria dos homens, até então detentores únicos do saber e, via de regra, do direito natural de exercício do poder. Ainda assim Lobato sai em defesa da mulher, mesmo que com um certo grau de sarcasmo e ironia para tratar de assunto sério. De qualquer maneira, com ou sem ironia, o autor não deixa de registrar assuntos importantes como a avidez de cultura pelas mulheres, a modernização da sociedade que permite a elas saírem do confinamento doméstico, a participar do desenvolvimento urbano e cultural, enfim, registra um importante movimento social que já está em andamento e que é impossível detê-lo:

Muitos escritores e críticos ressentiam-se das novas funções sociais que o sexo feminino estava alcançando e, talvez mesmo sem saberem, deixaram registradas em suas obras as inquietações que esta nova situação lhes provocava. É como se eles mesmos não pudessem evitar retratar um movimento ainda um pouco explícito, mas já sentido: o da valorização feminina no campo profissional. Afinal, foi da produção destes literatos que se retratou – ainda que ironicamente – a mulher como profissional competente, intelectual e leitora. (Heller, 1995, p. 524)

Considerações finais

Se é verdadeira a afirmação que o grau de importância de um escritor pode ser mensurado pelo destaque que ele ocupa na mídia, ainda que em datas especiais, podemos verificar que Monteiro Lobato continua sendo considerado um dos principais escritores da Literatura Brasileira. Durante a comemoração do cinquentenário de sua morte, em 1998, muito se escreveu/falou sobre ele. Dentre as principais homenagens merecem destaque: a publicação de livros, como: *Um furacão na Botocúndia*, *Os filhos de Lobato*, *Lendo e escrevendo Lobato* (referências bibliográficas no final dessa dissertação); matéria em revista especializada, *Cult*, e não-especializada, *Veja*; novas dissertações e teses acadêmicas, inúmeros textos críticos, inclusive os da Prof^a Marisa Lajolo; a exposição “O Brasil encantado de Monteiro Lobato” patrocinada por instituições de renome como a Fundação Banco do Brasil, SESC – São Paulo, Governo do Estado de São Paulo, entre outras, que percorreu todo o país; aquisição da TV Globo dos direitos autorais da obra infantil do autor para nova versão televisiva do “Sítio do pica-pau amarelo”; muitos *sites* na Internet, enfim, o nome de Monteiro Lobato ecoou (e ainda ecoa) pelo Brasil afora. Todavia, o caráter polêmico da crítica sobre sua obra, a que nos referimos no primeiro capítulo dessa dissertação, continua presente. Em um dos dois

jornais de maior circulação no país, *Folha de S. Paulo*, encontramos, no mesmo caderno comemorativo, críticas severas: “Lobato posava de libertador do povo, mas, no entanto, era injusto e impiedoso para com esse povo” (Silviano Santiago - *Folha de S. Paulo* - 28/06/98, p. 4) e elogios desmedidos: “Escreveu, polemizou, combateu, foi preso, mas nunca adulou o poder, algo raríssimo entre nossos intelectuais” (Marco Antônio Villa - *Folha de S. Paulo* - 28/06/98, p. 8). Esperamos que Lobato continue despertando por parte da crítica opiniões tão contraditórias como estas por muitos e muitos anos, porque como já dizia sabiamente aquele dramaturgo: “toda unanimidade é burra”.

Em relação às personagens femininas de que se fala no último capítulo dessa dissertação, podemos concluir que Lobato, como grande parte dos escritores da Primeira República, mostra-se dividido entre o passado e o novo e entre a legitimação e a contestação da ideologia que domina o período. Em “Mulheres frágeis”, ao criar suas personagens femininas, Lobato mostra-se um escritor voltado às nossas tradições literárias. A caracterização das personagens e do ambiente que as cercam segue à risca as normas da estética romântica e o papel que esse tipo de mulher desempenha na sociedade da época, isto é, o da mulher submissa que se submete aos ditames do patriarcalismo. É evidente que nenhuma delas, como o próprio título sugere, esboça qualquer tipo de reação contrária ao poder instituído.

Em oposição às mulheres frágeis, surge o grupo das “Mulheres malevolentes”. Ainda que o narrador as caracterize com perfil psicológico adequado às mulheres de má índole, autoritárias, fatais, perigosas, que fazem dos homens simples joguetes em suas mãos, ele reserva a elas papel bastante secundário dentro da narrativa. Nenhuma delas é protagonista. Com exceção de Rosa Poca, que se manifesta uma única vez

por meio do discurso direto, as demais, Nonoca, Yvonne, Maria Rita, não têm voz nem vez na narrativa. Elas são apresentadas, portanto, ao leitor por meio do discurso indireto, pela voz autoritária do narrador que não lhes permite nenhum tipo de manifestação ou defesa. Isso nos leva a perceber, ao contrário das aparências, que, por trás da aparente maldade, elas continuam sendo vistas por Lobato como seres submissos, inferiores.

Dando seqüência às mulheres de má índole que estudamos no transcorrer da pesquisa, reservamos espaço à parte para tratarmos da mulher adúltera. Para tanto, com o objetivo de verificara como o escritor se manifesta ao incluí-lo (a) em seus contos, estabelecemos um paralelo entre homem/mulher que trai e que é traído. Ainda que a personagem feminina que trai esteja envolvida por uma ambiente naturalista macabro, a caracterização dela e da mulher traída continua sendo romântica. Ao avaliarmos o modo como Lobato retrata a mulher traída no conto “A policetemia de Dona Lindoca”, não se pode considerar somente a postura da protagonista que manifesta seu descontentamento apenas por meio de uma pseudo-doença e por suspiros dados pelos cantos da casa, mas há que se considerar, sobretudo, a postura do narrador. Ele não se mostra simpático ao comportamento da esposa de Doutor Fernando, ao contrário, tira-lhe toda a razão alegando que a infidelidade do marido é um deslize menor que deve ser tolerado pela esposa. Percebemos, portanto, claras marcas de subjetividade do narrador que toma partido do marido infiel e tenta convencer o leitor a partilhar de sua opinião. Ficou constatada, durante a análise, que a visão do autor mais uma vez não difere da opinião da maioria dos escritores “homens” de seu tempo, ou seja, há a confirmação da ideologia machista brasileira que impera na sociedade do final século XIX e início do XX: diante do mesmo delito (um peso) aplica-se tipo diferenciado de punição (duas medidas) para os sexos.

A mesma distinção entre os sexos verificada acima no caso do adultério, ocorre no celibato. Foi possível verificar a discriminação sofrida somente pelas mulheres por meio da solteirona Dona Expedita, empregada doméstica, e em algumas passagens relativas aos homens solteiros que aparecem em seus contos. O que podemos observar é que persistem mais uma vez as diferenças culturais e sociais entre os sexos. O celibato é menor entre os rapazes, porque lhes é dado o direito de mobilidade espacial e social, enquanto as moças devem se contentar com a estaticidade /fixidez dos limites do lar. No narrador de Dona Expedita e das passagens referidas, percebemos a voz coincidente de Lobato que vê a questão do celibato como homem de uma classe social que simplesmente registra fatos, acontecimentos para que a manutenção da ideologia dos donos do poder seja mantida.

Em relação ao trabalho feminino, verificamos que as profissões escolhidas por Lobato para suas personagens femininas estão de acordo com o tipo de serviço que as mulheres desempenham na época do autor, ou seja, lavadeiras, cozinheiras, caseiras, atividades correlatas aos afazeres domésticos com grande desgaste físico, baixa remuneração e nenhuma possibilidade de transcendência. Todavia, notamos também a ausência de personagens femininas no trabalho industrial, onde a grande diferença salarial entre os sexos poderia ter sido explorada pelo autor. Ao lado das profissões “domésticas”, Lobato inclui ainda a professora primária. Das três professoras primárias presentes nos contos, apenas uma, Zenóbia, encontra no trabalho possibilidade de independência pessoal e econômica. Portanto, Lobato vê o trabalho feminino com os mesmos olhos do homem positivista do final do século XIX e início do século XX.

É esse mesmo Lobato que, ao criar a personagem Pequetita, demonstra familiaridade com as novas teorias científicas de seu tempo e



habilidade na aplicação delas na literatura. Ao que tudo indica, a preocupação maior do narrador está em demonstrar seus conhecimentos científicos, Pequetita é o exemplo máximo da seleção natural da espécie. Em relação às personagens Zenóbia e Pingo d'Água há que se observar, que o modo como Lobato as retrata é diferenciado. Parece haver uma evolução, um certo grau de aperfeiçoamento no modo como elas são elaboradas. Ele as cria como seres decididos que sabem o que querem, que conseguem impor sua vontade à realidade. Elas não hesitam em ultrapassar os limites da convenção social para irem ao encontro de seus estados de plenitude, de realização pessoal, são donas de seus próprios destinos. Zenóbia e Pingo d'Água exemplificam a determinação feminina na obra lobatiana, pois elas descartam a possibilidade de a concepção lobatiana da mulher estar **exclusivamente** embasada no mito e na ideologia vigente no final do século XIX e nos primeiros anos do século XX.

Fechando a ciranda de mulheres da ficção lobatiana encontram-se as personagens femininas criadas ou envolvidas em situações cômicas. O humor é característica marcante não só nas personagens e situações escolhidas como também em toda contística lobatiana. Lobato consegue, por meio do humor, retratar os conflitos pessoais – Das Dores; as contradições/tensões entre os sexos – Zenóbia/Eduardo e Nonoca/Lucas; a mudança/transformações gramaticais da língua – Do Carmo; enfim, registra as fases de transição de problemas tão díspares desde os relativos à Língua Portuguesa até o do relacionamento conflituoso entre casais, papel ocupado por homens e mulheres, e conseqüentes mudanças sociais e culturais brasileiras. Conhecedor dos recursos que o humor pode oferecer ao escritor, Lobato os usa com consciência e sabedoria, explorando ao máximo todas suas possibilidades estratégicas.

Ainda que o último grupo de mulheres aqui reunido extrapole o universo da ficção lobatiana, decidimos incluí-lo nessa ciranda, em razão da grande quantidade de referências feita pelo autor às mulheres de um modo geral, e às intelectualizadas de modo especial; também entendemos que esse procedimento oferece uma visão mais completa da obra e do autor. Diante das inúmeras citações que ilustram o item da mulher intelectualizada, fica evidente a postura moderna de Lobato que, mesmo tendo sua formação embasada nas teorias do cientificismo, sai em defesa do direito incondicional e irrestrito da mulher de se instruir, de crescer intelectualmente, inclusive de se profissionalizar como escritora. Assim, ao rastreamos a trajetória das personagens femininas criadas por Monteiro Lobato, verificamos que a representação da mulher em Lobato ficcional não oferece soluções muito diferentes da produção de boa parte dos intelectuais brasileiros seus contemporâneos, ainda que em alguns momentos ele consiga superá-los.

Encerrando, queremos esclarecer que por nenhum instante tivemos a pretensão de esgotar aqui essa ramificação do estudo da obra do autor de *América*. Esperamos o surgimento de trabalhos posteriores que possam desenvolver com maior profundidade essa pesquisa que ora iniciamos e que, se encontrar alguém interessado, pode se transformar num novelo sem fim, como escreveu Lobato a respeito dos livros quando de sua visita à Biblioteca do Congresso de Washington:

Filósofos, cientistas, artistas – a gente toda que faz uso do cérebro e que, havendo tomado as pontas dos fios legados pelos avós, encompridou-as um pouco mais e legou aos netos as novas pontas por onde continuem o novelo sem fim. (Am, p.47)



Notas

1- Como as referências às obras de Monteiro Lobato são freqüentes, optamos por identificá-las pelas respectivas iniciais: *Cidades Mortas* por CM; *Negrinha* por N; *Urupês* por U; *A barca de Gleyre* volume I e II por BGI e BGII, respectivamente; *Idéias de Jeca Tatu* por I de J T; *Mundo da Lua e Miscelânea* por M da L e M; *Na antevéspera* por NA e *América* por Am.

2- As citações retiradas dos textos lobatianos utilizadas nesse estudo têm como referência a 1ª. série das “Obras Completas de Monteiro Lobato” publicada em 1951, pela editora Brasiliense. Tivemos o cuidado de atualizar apenas a ortografia. As construções sintático-semânticas foram mantidas intactas com o objetivo de preservar o texto original.

Referências Bibliográficas

1. Obras de Monteiro Lobato

LOBATO, M. *A barca de Gleyre*. 4.ed. São Paulo: Brasiliense, 1951. (Obras completas de Monteiro Lobato, v. 11 e 12, 2 tomos).

_____. *América*. 4.ed. São Paulo: Brasiliense, 1951. (Obras completas de Monteiro Lobato, v.9).

_____. *Cidades mortas*. 4.ed. São Paulo: Brasiliense, 1951. (Obras completas de Monteiro Lobato, v. 2).

_____. *Idéias de Jeca Tatu*. 4.ed. São Paulo: Brasiliense, 1951. (Obras completas de Monteiro Lobato, v. 4).

_____. *Na antevéspera*. 4.ed. São Paulo: Brasiliense, 1951. (Obras completas de Monteiro Lobato, v. 6).

_____. *Mundo da lua e Miscelânea*. 4.ed. São Paulo: Brasiliense, 1951. (Obras Completas de Monteiro Lobato, v. 10).

_____. *Negrinha*. 4.ed. São Paulo: Brasiliense, 1951. (Obras completas de Monteiro Lobato, v. 3).

_____. *Urupês*. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 1951. (Obras completas de Monteiro Lobato, v. 1).



2. Obras teóricas e críticas

ALVES, B. M., PITANGUY, J. *O que é feminismo*. 8.ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

ALVES, I. Visão do trabalho através dos textos de autoria feminina (No contexto da sociedade baiana do final do século). *Mulher e literatura - Trabalhos apresentados no VII Seminário Nacional na Universidade Federal Fluminense*, p. 102 - 113, 1999.

AZEVEDO, C. L. et al. *Monteiro Lobato: Furacão na Botocúndia*. São Paulo: Editora SENAC, 1997.

BICALHO, E. A mulher no pensamento moderno. *Cadernos de Área - Estudos de gênero*, Universidade Católica de Goiás, v.7, p.21-40, 1998.

BORGES, V. R. A mulher e o casamento no imaginário social carioca oitocentista. *Caderno espaço feminino, Revista do Núcleo de Estudos de Gênero e Pesquisa sobre a Mulher* (Universidade Federal de Uberlândia). V. 4/5, p. 137 - 159, 1998.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 32.ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

CANDIDO, A. , CASTELLO, J. A. *Presença da literatura brasileira*. 3.ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1968.

CAVALHEIRO, E. *Monteiro Lobato: vida e obra*. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, s.d.

CHIARELLI, T. *Um Jeca nos vernissages: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.



- COELHO, N. N. *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira*. São Paulo: Quiron, 1983.
- COLLING, A .M. 'O célebre fio partiu-se'. *Letras de hoje*, v.32, n.º 1, p.125-1158, 1997.
- CONNELL, R. W. Como teorizar o patriarcado. *Educação e realidade, Porto Alegre*, v.15, n º 2, p.85 - 93, 1990.
- COUTINHO, A . *Introdução à literatura no Brasil*. 15.ed. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1990.
- FERREIRA, A . B. de H. *Novo dicionário da Língua Portuguesa*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- FREUD, S. *A gradiva*. Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas de S. Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1972. v. 5.
- GONÇALVES, E. Pensando o gênero como categoria de análise. *Cadernos de Área - Estudos de gênero*, Universidade Católica de Goiás, v.7, p.42-60, 1998.
- HELLER, B. Tuteladas ou letradas? Imagens de mulheres em textos escolares e literários de 1900 a 1930. In: *Anais do V Seminário Nacional Mulher e Literatura*. Natal, UFRN/Ed. Universitária, 1995, p. 519-525.
- HOLLANDA, H. B. de. Os estudos sobre mulher e literatura no Brasil: uma primeira avaliação. In: COSTA, A .de O, BRUSCHINI, C. (Orgs) *Uma questão de gênero*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992.
- LAJOLO, M. Monteiro Lobato, o mal-amado do Modernismo brasileiro. In: LOBATO, M. *Contos escolhidos*. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- _____. A modernidade em Monteiro Lobato. In: ZILBERMAN, R. (Org.) *Atualidade de Monteiro Lobato: uma revisão crítica*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983. P. 42-9.

- _____. Negros e negras em Monteiro Lobato. In: LOPES, E. M. T., GOUVÊA, M. C. S. (Orgs.) *Lendo e escrevendo Lobato*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. P. 65 - 82.
- _____. *Monteiro Lobato: um brasileiro sob medida*. São Paulo: Moderna, 2000.
- LANDERS, V. B. *De Jeca a Macunaíma: Monteiro Lobato e o Modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.
- LEITE, S. H. T. de A. *Chapéus de palha, plumas, cartolas: a caricatura na literatura paulista (1900 - 1920)*. São Paulo: Fundação da Editora da UNESP, 1996.
- _____. O pré-modernismo em São Paulo. *Revista de Letras UNESP*, v. 35, p. 167 - 184, 1995.
- LIMA, M. M. L. *Magistério e condição feminina*. In: COSTA, A. A. A. e ALVES, I. (Orgs) *Ritos, mitos e fatos: mulher e gênero na Bahia*. Salvador: NEIM/UFBa, 1997.
- LOURO, G. L. *Mulheres na sala de aula*. In: PRIORE, M. (org.) *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997.
- LUCAS, F. *A escrita, a crítica e a estética nas cartas de Monteiro Lobato*. In: ZILBERMAN, R. (Org.) *Atualidade de Monteiro Lobato: uma revisão crítica*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.
- _____. O mundo das cartas de Monteiro Lobato. *Letras de Hoje* (Porto Alegre) v. 15, p. 47 - 59, 1982.
- MACHADO DE ASSIS, J. M. *Quincas Borba*. 3.ed. São Paulo: Ática, 1977.
- MARTINS, W. *História da inteligência brasileira*. V. VI (1915 - 1933). São Paulo: Cultrix, 1978.

- MENDONÇA, L. de. As três Júlias. *Almanaque Brasileiro Garnier*, v. 5, p. 246 - 249, 1907.
- MERQUIOR, J. G. O publicista Lobato. In: ZILBERMAN, R. (Org) *Atualidade de Monteiro Lobato: uma revisão crítica*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983. P. 11 - 16.
- MOREIRA LEITE, M. L. Maria Lacerda de Moura e a década de vinte. *Caderno Espaço feminino, Revista do Núcleo de Estudos de Gênero e pesquisa sobre a Mulher (Universidade Federal de Uberlândia)*, v.3, p. 69 - 77, 1996.
- PASCOLATI, S. A . V. *Nos andaimes do texto: a metatextualidade como traço da poética lobatiana*. Araraquara, 1999. 149 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Estadual Paulista.
- PENTEADO, J. R. W. *Os filhos de Lobato: o imaginário infantil na ideologia do adulto*. Rio de Janeiro: Qualitymark/Dunya Ed. , 1997.
- PERROT, M. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- PRADO, P. *Província e nação: paulística - retrato do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972
- RAGO, M. *Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo, 1890 - 1930*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- _____. *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar - Brasil 1890 - 1930*. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- SAFFIOTI, H. I. B. Rearticulando gênero e classe social. In: COSTA, A . de O, BRUSCHINI, C. (Orgs) *Uma questão de gênero*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992.
- SALGADO, P. *O estrangeiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

- SANTIAGO, S. Um dínamo em movimento. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 28 jun. 1998. Caderno Mais, p. 4-5.
- SCHMIDT, R. T. (Org.) *Mulheres e literatura: (Trans) Formando identidades*. Porto alegre: Palloti, 1997.
- SCOTT, J. Gênero: uma categoria útil de análise. *Educação e realidade*, Porto Alegre, v.15, n ° 2, p.5-22, 1990.
- SILVA, G. A subjetividade feminina entre o humor e a memória. In: RAMALHO, C. (Org.) *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999.
- VIANA, F. J. O . *Populações meridionais do Brasil*. São Paulo: Editora Nacional, 1938.
- YUNES, E. *Presença de Monteiro Lobato*. Rio de Janeiro: Divulgação e Pesquisa, 1982.
- _____. Lobato e os modernistas. In: ZILBERMAN, R. (Org.) *Atualidade de Monteiro Lobato: uma revisão crítica*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.



