



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

**REINVENTANDO A REALIDADE - ESTRATÉGIAS DE
COMPOSIÇÃO DA FICÇÃO DE LÚCIA MIGUEL PEREIRA**

Edwirgens Aparecida Ribeiro Lopes de Almeida

BRASÍLIA

2010



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

EDWIRGENS APARECIDA RIBEIRO LOPES DE ALMEIDA

**REINVENTANDO A REALIDADE - ESTRATÉGIAS DE COMPOSIÇÃO DA FICÇÃO
DE LÚCIA MIGUEL PEREIRA**

Tese apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, como requisito parcial à obtenção do título de doutor em Literatura.

Orientadora: Dra. Elizabeth de Andrade Lima Hazin

Área de concentração: Literatura e práticas sociais

Linha de pesquisa: Crítica da história literária

BRASÍLIA

2010

DEDICATÓRIA

A Alessandro, Júlia e Betina - presenças essenciais em minha vida

TERMO DE APROVAÇÃO

EDWIRGENS APARECIDA RIBEIRO LOPES DE ALMEIDA

REINVENTANDO A REALIDADE - ESTRATÉGIAS DE COMPOSIÇÃO DA FICÇÃO DE LÚCIA MIGUEL PEREIRA

Tese defendida e aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília, a 20 de dezembro de 2010, pela banca examinadora assim constituída:

Professora Dr^a. Elizabeth de Andrade Lima Hazin (UNB) Orientadora

Professora Dr^a. Adriana de Fátima Barbosa Araújo

Professor Dr. Osmar Pereira Oliva (Unimontes)

Professora Dr^a. Cássia dos Santos (Metrocamp)

Professora Dr^a. Deane Maria Fonseca de Castro e Costa

Professor Dr^a. Ana Laura dos Reis Correa (Suplente)

AGRADECIMENTOS

A concretização deste trabalho não seria possível sem o apoio e a colaboração de pessoas muito importantes às quais dedico os meus mais sinceros agradecimentos:

A “Deus” pela força diante de todas as dificuldades encontradas nesta caminhada.

A minha família Alessandro, Júlia e Betina pela compreensão nas minhas ausências.

A Jeane que tornou possível os estudos e a escrita deste texto.

A meus pais, Dina e Gonzaga Lopes e a minha irmã Dany (*in memoriam*) pelo incentivo aos estudos.

Às professoras do Programa de Pós-Graduação que ministraram as disciplinas que tanto contribuíram para a minha formação e amadurecimento intelectual.

À banca da seleção do projeto e às integrantes da banca de qualificação pelas valiosas sugestões.

Às secretárias da Pós-Graduação Dora, Jaqueline e Ana Maria por prestarem cordialmente os seus serviços.

A Fapemig que financiou esta pesquisa,

Ao apoio recebido da Unimontes (Universidade Estadual de Montes Claros).

Enfim, de maneira bem especial:

À minha orientadora Dr^a. Elisabeth Hazin, por me acolher no andamento da pesquisa, compreender algumas problemáticas pessoais e, sobretudo, pelas prudentes, competentes e sensatas orientações que, efetivamente, tornaram possível o desenvolvimento deste estudo;

Ao professor Dr. Osmar Pereira Oliva (UNIMONTES) por me apresentar o objeto desta discussão: a ficção de Lúcia Miguel Pereira, e também pela disposição dos volumes de 1ª. Edição dos exemplares de *Em Surdina*, *Amanhecer* e *Cabra-Cega*.

Finalmente, àqueles que, de alguma maneira, de forma direta ou indireta, participaram ou contribuíram com o desenvolvimento dos meus estudos.

RESUMO

Lúcia Miguel Pereira figura no cenário nacional como reconhecida crítica literária, historiadora da literatura e biógrafa de Machado de Assis. Até o presente momento, pouco se tem estudado sobre os seus textos de ficção. Mormente por esse aspecto, o presente estudo tem como *corpus* as quatro narrativas de ficção *Maria Luísa* (1933), *Em Surdina* (1933), *Amanhecer* (1938) e *Cabra-Cega* (1954), escritas e publicadas nas respectivas datas indicadas. Objetivando trazer à luz um estudo mais alentado sobre essas narrativas, destaca-se o fato de que a crítica literária contemporânea dos anos 30 reconheceu, na literatura nacional desse período, duas vertentes de escrita, a literatura social ou proletária e a literatura intimista ou psicológica. Como explica Luís Bueno (2006), nesses modos de escrita, constatou-se um caráter ‘empenhado’ para a primeira, para a qual foi revelada certa predileção dos leitores e dos críticos e a segunda que, considerada como ‘não empenhada’ ou ‘desinteressada’, não teve forças para se estabelecer como forma possível de desenvolvimento do romance no Brasil. No balanceio de influências e valores atribuídos à literatura intimista, Bueno cita a observação de Jorge Amado que acusa a autora de produzir romance engajado, subordinando conscientemente a criação a uma doutrina. Frente a esse esclarecimento é que mostramos, neste estudo, como essa orientação ideológica bem como a sua condição social de mulher dos anos 30 perceptível ainda nos textos críticos da mesma autora com os quais também dialogamos, conduziu a sua escrita ficcional. Nessa direção, notamos que, aspectos muito sutis da condição política e social daqueles tempos, os anos 30 e 50, foram ‘recriados’ pela autora, e transformados em elementos internos, conduzindo a trajetória das personagens, principalmente femininas e configurando, dessa forma, a razão de ser da obra. Se, para Jorge Amado, esses aspectos impediram o desenvolvimento da narrativa, em nosso entendimento, eles deixaram ver inquietações, anseios e temores femininos que integraram tanto a ficção quanto a crítica de Lúcia Miguel Pereira, dando forma assim a uma escrita bastante coerente com o discurso predominante.

PALAVRAS-CHAVE: Ficção, História, Crítica, Tradição, Ideologia, Feminino

ABSTRACT

Lúcia Miguel Pereira is recognized as a literary critic, literature historian and Machado de Assis' biographer in the national scenery. So far, little has been studied on her fiction texts. Especially in this aspect, this present study has as corpus her four fiction narratives - *Maria Luisa* (1933), *Em Surdina* (1933), *Amanhecer* (1938) and *Cabra-Cega* (1954) - written and published in the indicated dates. Aiming to shed light on a emboldened study on these narratives, we can highlight the fact that the contemporary literary criticism of the 30's recognized two strands of writing in the national literature of this period, the social or proletarian literature and the intimate or psychological literature. As Luis Bueno (2006) explains, in these writing styles, there was a 'committed' characteristic in the former, for which a certain preference of the readers and critics was revealed and the latter which was considered 'not engaged' or 'not interested' had no force to establish itself as a possible form of novel development in Brazil. Analyzing the influences and values attributed to the intimate literature, Bueno quotes Jorge Amado who accuses the author of producing engaged novel, consciously subordinated to the creation of a doctrine. Before this, we show in this study the way this ideological orientation still perceived in Lúcia's critical texts with which we also carry on a dialogue, conducted her fictional writing. In this direction, we notice that very subtle aspects of social and political condition of those times, the 30's and 50's, were 'recreated' by the author and were transformed into internal elements. Those aspects led the trajectory of the characters which are mainly women, setting the reason of the work. If, for Jorge Amado, these aspects have impeded the development of the narrative, in our view, they made women's anxieties, fears and restlessness visible and they are part of both fiction and criticism of Lucia Miguel Pereira, thus shaping a fairly coherent writing with the predominant discourse.

KEYWORDS: Fiction, History, Criticism, Tradition, Ideology, women.

SUMÁRIO

Introdução

Escrita e (re) escrita da tradição- o legado ficcional de Lúcia Miguel Pereira

Capítulo 1

Do contexto ao texto- configurações do Século XX

1.1. Regionalismo, denúncia social, intimismo e tradição literária no romance de 30

1.1.1. Romance intimista ou psicológico: preocupação social ou evasão?

1.2. Ideologias das primeiras décadas do século XX: os ‘ismos’ nos escritos de Lúcia Miguel Pereira

1.2.1. Versões femininas do feminino ou do femin‘ismo’?

1.3. A ficção como representação do cenário político

Capítulo 2

Maria Luísa: um discurso epifânico?

2.1. Marcas da tradição no tecido narrativo da obra *Maria Luísa*

2.2. Maria Luísa x Lola – “ai duas almas no meu seio moram”

2.3. Metáfora do espelho: no jogo da sedução, o ver-se através do outro

2.4. Artur x Flávio- personalidades em (des) agregação

2.5. Metáfora da cegueira- sob a máscara, a epifania, a apostasia, a resignação

Capítulo 3

Em Surdina: um convite a viver a vida?

3.1. No vaivém do texto, fios do tempo

3.2. Um convite a viver – entre a liberdade e o aprisionamento

3.2.1. O trabalho: realização pessoal ou mediação da identidade

3.3. Na sociedade da obra- pressões e impressões femininas

3.4. Paulo x Cecília- reflexos de alteridade

Capítulo 4

Amanhecer: novas abordagens, mesmos desfechos

4.1. O processo de aprendizagem no romance de formação

4.1.1. Entre o texto e o contexto, o pretexto

4.2. O mistério da ficção e da história na metáfora da ‘casa verde’

4.3. A viagem como estratégia de libertação

Capítulo 5

Cabra-Cega: do conservadorismo ao liberalismo?

5.1. A dinâmica do liberalismo e do conservadorismo na cena ficcional dos anos 50

5.1.1. “Vovó é uma santa!” uma emblemática tradição

5.1.2. Do lar às festas sociais- a representação da mulher e mãe

5.1.3. Sílvia Costa Ramos x Ernestina Pontes- em busca do prazer individual

5.2. Das relações de gênero às relações de classe- o caso da empregada

Conclusão

Referências

INTRODUÇÃO

ESCRITA E (RE) ESCRITA DA TRADIÇÃO - O LEGADO FICCIONAL DE LÚCIA MIGUEL PEREIRA

O romance brasileiro escrito por mulheres se preocupa em expor a psicologia de suas protagonistas, mas tal expressão acompanha normalmente a apresentação de problemas e situações sociais que afetam a mulher.

Cristina Ferreira Pinto

A década de 30 produziu um significativo volume de ficcionistas que, comprometidos com a representação da vida social na literatura, puseram em relevo um país pouco conhecido em suas diversidades. Ao lado de escritores como Jorge Amado, Cornélio Penna, Lúcio Cardoso, José Lins do Rego e Rachel de Queiroz, encontramos o acervo legado por Lúcia Miguel Pereira.

Com uma intensa atividade no campo das letras, Lúcia principia sua militância na crítica e na imprensa literárias no começo da década de trinta e, passeando timidamente pela ficção, produz quatro romances, três deles nessa década e o último nos anos 50. Sobretudo no campo da crítica literária, a escritora intensifica sua ação até sua morte, em um acidente aéreo, ao lado de seu marido, o historiador Octávio Tarquínio de Sousa, em 1959, no Rio de Janeiro.

Lúcia Miguel Pereira figura como referência por seu trabalho de crítica e historiadora da literatura, porém sua produção como ficcionista ficou “deslocada para um discretíssimo pano de fundo”, como afirma Patrícia da Silva Cardoso (CARDOSO, 2006, p. 500). Lúcia Miguel, além de romancista e jornalista consagrada, foi pioneira na crítica literária, um reduto até então exclusivamente masculino. É especialmente como biógrafa de Machado de Assis e de Gonçalves Dias que essa autora teve reconhecido papel na escrita literária brasileira. Mas ela também se enveredou pelo universo mágico do mundo infantil quando escreveu, entre 1939 e 1943, *A fada menina*, *A floresta mágica*, *Maria e seus bonecos* e *A filha do Rio Verde*. Acervo qualitativamente rico, em que é possível destacar a criticidade e o senso de observação da realidade. Contudo, o legado ficcional da autora não teve grande receptividade na época de sua escritura e, ainda atualmente, continua relegada, certamente, por uma tradição que, sob o argumento de ser uma produção inferior em relação ao perfil de obras modelares, continua reproduzindo um estigma de texto em cada época.

Tal paradigma norteou a escrita dos anos 30 em literatura proletária e social e literatura intimista. A primeira, consagrada por escritores regionalistas, deixou em segundo plano, a literatura voltada para o psicológico e a ‘tensão interiorizada’, como observa Alfredo Bosi (1985). Nessa última vertente, encontramos escritores como os mineiros¹ Lúcio Cardoso e Lúcia Miguel Pereira que foram, durante algumas décadas, criticados pela falta de ação de seus escritos, o que, para Luciana Stegagno Picchio, citada por Luís Bueno² (2001), dá forma a uma “segunda via” do romance brasileiro.

Dando vida ao pressuposto de que a ficção se alimenta da realidade, Lúcia Miguel Pereira publica suas quatro narrativas intituladas *Maria Luísa* (1933), *Em Surdina* (1933), *Amanhecer* (1938) e *Cabra-Cega* (1954) numa autoria comprometida com a verdade sobre a vida humana, com as inquietações que figuravam a imaginação feminina e, sobretudo, sobre a degradação de valores em meio ao processo de modernização caótica do país. Ela mesma constata “[c]onhece-te a ti mesmo’. Porque a verdade é que, malgrado todo o sociologismo objetivo que se vem insinuando no romance, tudo gira em arte, em torno do eu e das suas relações com o mundo exterior” (PEREIRA, 1992, p. xiv). Transformando vivências, sonhos e experiências em matéria poética, as narrativas de Lúcia conduzem a mulher-leitora, contemporânea da década de trinta e dos anos cinquenta, para rumos e reflexões, às vezes, desconhecidas.

Ao lado da romancista Rachel de Queiroz e da poetisa Adalgisa Nery, Lúcia Miguel Pereira torna possível o conhecimento da intimidade psicológica e social das mulheres em tempos em que era evidente o controle das escolhas, das ideologias e das práticas femininas pelo provedor- o pai ou o marido. Como suas contemporâneas, Lúcia Miguel Pereira apropria-se da observação e da imaginação para dar vida às vozes femininas que emergem de seus textos. Mesmo que a autora se distancie das características mais evidentes do romance de trinta, como a denúncia social e o

¹ Nascida em Barbacena, Minas Gerais, Lúcia Miguel Pereira, em suas biografias, dentre elas o recente Dicionário biobibliográfico lançado por Constância Lima Duarte (2010), é apontada como escritora mineira. Sobre a questão, no ensaio intitulado “Lúcia”, o crítico Antonio Candido acha oportuno fazer a seguinte esclarecimento: “Lúcia nasceu em Barbacena pode dizer-se que por acaso, não sendo portanto exato qualificá-la como ‘escritora mineira’ (segundo já tenha visto), pois viveu sempre no Rio e era profundamente carioca” (CANDIDO, 2004, p. 128).

² Conforme vimos reiterando, o legado ficcional de Lúcia Miguel Pereira carece de estudos críticos mais alentados. Os poucos textos críticos sobre a autora com os quais nos deparamos possuem publicações, em sua maioria, apenas nas datas de suas composições, década de 30 ou 50. Por essa dificuldade de acesso, alguns desses textos foram lidos e citados através de outros autores.

regionalismo, ela carrega a ficção de intensas problemáticas, sobretudo as psíquicas, vividas pela mulher desse tempo.

Na base dessa questão, o crítico e sociólogo Antonio Candido relata que Lúcia “se preocupava muito com os problemas do espírito e da conduta em relação ao seu tempo” (CANDIDO, 2004, p. 127). Ao invés da observação do exterior, como fez alguns dos regionalistas, preferiu olhar para dentro do seio familiar, examinando as inquietações femininas nutridas pelas transformações pelas quais passava a época. Na trilha dessa investigação, Luís Bueno, estudando algumas produções dos anos 30, adverte que “ao invés de psicologia e regionalismo, Lúcia Miguel operou com o binômio imaginação e realidade - mais um dos muitos usados para separar em dois grupos os romancistas brasileiros de 30” (BUENO, 2006, p. 414). Transformando realidade em matéria poética, a ficcionista constrói suas personagens e, sobretudo, as personalidades de suas criações inspirada no contexto da época, como vamos mostrando neste estudo. Ainda nesse tempo, apesar de se verificar a presença ativa da brasileira em alguns setores, nas primeiras décadas do século XX, era ainda algo novo esse papel social feminino. Em geral, a mulher do século XIX tinha suas atividades restritas ao espaço da casa e da família e aos problemas que os envolvia. Apesar de negar qualquer vinculação política ou a credo religioso, a ficção também revela pensamentos escritos, pela mesma autora, para a Revista *A Ordem*. Nesse ínterim, Lúcia imprime ao mesmo tempo em que põem em questionamentos tais valores políticos e religiosos, tanto em seus artigos quanto em seu legado ficcional, com que mantém intenso diálogo.

Esse diálogo estabelecido entre a ficção e os artigos de Lúcia Miguel Pereira evidencia uma posição bastante paradoxal dessa escritora, já sua presença marcante no campo da escrita, sobretudo no campo da crítica literária, contrasta com a linguagem falocêntrica encontrada na sua prosa de ficção. Nesta, encontramos mulheres inquietas com seus papéis sociais, contudo, incapazes das mudanças. Do lado da história, deparamos com as vozes das mulheres atuantes, sobretudo no campo da literatura, emudecidas e ausentes dos compêndios historiográficos. Assim, esclarece Sandra Harding que o estabelecimento do cânone põe em relevo a parcialidade dos escritos, realçando “tão-somente a experiência de homens heterossexuais, brancos, burgueses e ocidentais” (HARDING, 1993, p. 09).

Reproduzindo essa estratégia do patriarcalismo, o acervo crítico brasileiro, ao longo do século XX, omitiu grande parte da produção feminina e, dentre ela, aquela concebida por Lúcia Miguel Pereira. São poucos os estudos mais alentados acerca da ficção dessa escritora. Na edição de 1938 do romance *Amanhecer*, encontramos algumas observações de ordem impressionistas, como a que afirma Manuel Bandeira sobre o nascimento da obra *Maria Luísa*. Para Bandeira, com essa publicação Lúcia, “revela uma romancista, não revela a escritora, porque essa já nos era familiar”. Sem maiores esclarecimentos, Plínio Barreto aponta, no jornal “Estado de São Paulo” (1938), que a escritora possuía um senso crítico, uma agudeza de percepção e um acume psicológico fora do comum.

No ano anterior, o historiador Nelson Werneck Sodré relata para o “Correio Paulistano” (1937) que a mesma autora possui “encantadora facilidade e segurança de observação que nos espanta”. Convém ressaltar que, mesmo sob as limitações à representação das experiências femininas impostas pelas convenções literárias, pela ótica desse historiador, os textos da autora em discussão valem como documentos da época, dada a sua fidelidade ao contexto. Nádia Battella Gotlib (1998), traçando um breve panorama da escrita feminina no Brasil, destaca tanto a ficção quanto a crítica de Lúcia Miguel Pereira como relevante acervo que problematiza a questão da mulher no Brasil do século XX. A própria Lúcia escreve para a revista *Anhembi*, em 1954, um artigo intitulado “As mulheres na literatura brasileira” em que descreve a condição feminina na vida social e nas artes no Brasil. Nele, a autora critica o livro *História da Literatura Brasileira*, de Sílvio Romero, no qual o autor cita raras escritoras, deixando de citar inúmeras de inegável valor artístico. Nesse texto, Lúcia ainda destaca o preconceito sofrido pela mulher atuante na literatura ao referir-se à dúvida do escritor Graciliano Ramos acerca da autoria dos romances de Rachel de Queiroz, e esclarece: “[e] nada prova melhor quando somos toleradas como intrusas na literatura do que o supremo elogio feito a um trabalho feminino: consiste em dizer-se que até parece escrito por homem” (PEREIRA, 1954, p. 24).

Márcia Cavendish Wanderley (1999), priorizando o estudo da crítica produzida por Lúcia, estuda como ela transita bem entre o conservadorismo, sobretudo em seus primeiros registros tanto ficcionais quanto críticos, e o liberalismo, evidenciado em seus últimos escritos. Sobre a autora, Temístocles Linhares, citado por Patrícia da Silva Cardoso (2006), reafirmando a relevância dessa escritora, constata que Lúcia

Miguel Pereira alcançou nível bastante alto e que só o romance psicológico dos grandes autores tem conseguido atingir. Acrescenta ainda que, com ela, a mulher já surgia no mesmo plano do homem, num movimento de compreensão nascido de uma melhor consciência de sua natureza, de suas vivências e experiências. Na mesma direção, Constância Lima Duarte (2002) reflete acerca da íntima relação entre contexto histórico e os enredos construídos pela contemporânea de Lúcia, Rachel de Queiroz. Duarte aponta que, nos romances dessas autoras, o enredo é tecido a partir de suas observações e experiências pessoais de mulheres, dando forma, enfim, a personagens e personalidades femininas do século XX.

Se por um lado, temos, nos quatro romances dessa autora uma relevante representação intimista da reação feminina contra a dominação e exclusão que marcaram a trajetória da mulher no Brasil, por outro encontramos ainda os anseios e as ambições femininas sem perder de vista certo conservadorismo. Tomando de empréstimo o termo de Sandra Harding (1993), algumas personagens de Lúcia Miguel demonstram certa “consciência domesticada” emanada das prescrições patriarcais em que se viram formadas na qual se sobrepõe o medo, a preocupação de não “lesar” os direitos já conquistados pela mulher.

Enfim, suas narrativas são, exclusivamente, protagonizadas por mulheres que buscam a realização pessoal refletindo sobre o seu lugar tanto numa perspectiva tradicional quanto ‘moderna’. Procedendo dessa forma, essa reflexão existencial das personagens acarreta certa “angústia” feminina diante de algumas transformações no cotidiano da mulher, aspectos que as levam a, de certo modo, negociarem com seus parceiros ou com a sociedade de modo geral a sua liberdade, a sua realização pessoal. Reconhecendo que o momento de concepção da obra de Lúcia Miguel Pereira é marcado pela supremacia do discurso masculino e que a atuação das mulheres na vida pública é bastante restrita, Patrícia da Silva Cardoso esclarece que o discurso ora contraditório da autora surpreende por transpor e evidenciar barreiras, sobretudo ideológicas. Sobre a presença de escritoras como Lúcia e Rachel no animado e intenso convívio da intelectualidade dos anos 30, na Livraria José Olympio, escreve:

não é apenas uma barreira física que as moças transpõem, já que sua presença no José Olympio não se deve a suas graças femininas e elas não estão ali para suavizar a dureza das discussões e polêmicas travadas pelos rapazes. Entre todos aqueles homens, caberá a elas opinar sobre “assuntos de homens” (CARDOSO, 2006, p. 499).

Em suas narrativas, a romancista constrói o cenário em que imaginação e realidade ficcional revelam a tênue ligação entre tradição literária e história social. Essas personagens femininas, numa relação de alteridade com a própria autora, destoam ou se aproximam do discurso pessoal da escritora, ora se apresentam inseridas em diferentes grupos sociais dotadas de uma ideologia tradicional que as reduzem a um ser “marginal” revelando certo conservadorismo, ora se revelam instigadas pelo sentimento de transformação e de luta. Mesmo trazendo para dentro de seus escritos as marcas da tradição, Lúcia Miguel Pereira revela o anseio de transformação instaurado no papel social da ficção. É a própria crítica e ficcionista que, citada por Newton Sampaio, alega a importância das ‘convenções não ‘empoeirar’ a tradição, “o que seria bem triste, porque nada é mais infecundo que o espetáculo do apego à ‘letra’ antes que ao ‘espírito da tradição” (SAMPAIO, 1979, p. 164).

A correspondência com a tradição encontrada na escrita de Lúcia rememora-nos que a história das mulheres esteve marcada por um discurso masculino. Nessa revisão, vale acrescentar que a hegemonia masculina sobre as mulheres se deu sob dois planos: o das idéias e o das práticas sociais. No campo das idéias, além do emudecimento a que foram submetidas, o entendimento da afônica voz feminina esteve condicionada ao vocabulário e às interpretações masculinas.

Deste modo, não é na fala que a mulher encontrará sua voz, mas na escrita. E, é por meio dessa escrita feminina, marcada pelas prescrições ideológicas e práticas de uma sociedade patriarcal, que averiguamos como a linguagem ficcional feminina dialoga com as marcas da tradição, configurando-se em porta-voz da subjetividade feminina dessa época. Ainda, observamos as estratégias criadas por Lúcia Miguel Pereira para criar uma linguagem que, embora restrita aos parâmetros conceituais do patriarcalismo, incita as leitoras a se tornarem atrizes no processo de transformação.

Baseados nessa revisão do entendimento do conceito e do papel social da mulher é que examinamos as representações deste gênero na ficção de Lúcia Miguel Pereira, já que alguns críticos percebem que suas personagens são balizadas por marcas das ideologias de uma mulher nova, portanto influenciada pelas transformações de um novo momento da história social. Trazendo em si o dinamismo do histórico, a autora revela, por meio da literatura, diferentes formas de pensar e de agir, sobretudo de

pensar, já que não são romances de ação, mas são romances filosófico-existenciais. Através do estudo sistemático de suas obras é possível refletir sobre as ideologias que atravessaram as décadas, influenciaram discursos e construíram identidades. Assim, a leitura das narrativas de Lúcia Miguel Pereira permite olhar para o lugar que estava reservado à mulher e refletir acerca das possíveis mudanças que suas personagens se propuseram a fazer. Como observa Patrícia da Silva Cardoso:

trata-se de uma observação óbvia quando se pensa na luta pelos direitos das mulheres, observação que habitualmente reveste as protagonistas de um heroísmo, de um desprendimento, que pode confundir suas atitudes com um desejo de romper por completo com um modo de vida que restringia a ação da mulher ao mundo doméstico, associando suas incursões fora do lar com a perdição própria das prostitutas (CARDOSO, 2006, p. 501).

Essa constatação de que a mulher, por vezes, é quem gosta de se sentir presa, vigiada, faz pensar ainda na concepção de liberdade que demarcou o discurso de Lúcia Miguel Pereira. Mulheres que pensam, mas não agem. Mostram-se inertes em suas posições. Quando rompem com algum costume o fazem como se fosse fruto de um momento de apostasia, desprovido de uma decisão consciente e planejada. Esses bruscos rompimentos, as “uniões livres”, o fim da valorização burguesa da virgindade, o direito ao prazer sexual, o direito à maternidade consciente, acusações de que a prostituição era decorrente da exploração capitalista do trabalho e a crítica às relações monogâmicas faziam parte da bandeira dos anarquistas, confirma Margareth Rago (1985). O desequilíbrio social provocado por ‘novas’ ideologias põe em conflito a personalidade das criaturas ficcionais gerando então um discurso contraditório nos romances. Em razão dos contrastes que irrompem nesses enredos, vamos mostrando como as ideologias portadas pela autora, sobretudo aquelas católicas, vão direcionando a relação dessas mulheres com os movimentos ideológicos daquele tempo. Nesse sentido, na ficção de Lúcia, a mulher além de conservadora, figura ainda como contestadora dos valores dominantes. Com isso em vista, é preciso anotar que tais personagens têm consciência da necessidade da mudança, mas não a fazem. Assim, a liberdade a que a mulher tanto aspira é ao respeito à sua decisão, isto é, que os homens a reconheçam não como mulher, mas como criatura que tem o direito de se beneficiar de toda e qualquer conquista humana. Nessas narrativas, o que podemos notar é que a mulher vai constantemente revendo valores e se enxergando como um agente determinante nessa transformação social.

Diante desses pressupostos, é mister ressaltar que, de certo modo, os textos de ficção de Lúcia Miguel Pereira refletem o pensamento que são expostos também em seus artigos e nos textos críticos. Desse modo, algumas mulheres ficcionais rompem as normas, mas, ao final, acabam agindo como o esperado a fim criticar sobre o lugar ocupado pela mulher ainda naqueles tempos. Pensando com Michel Foucault (2001) que o autor é aquele a quem se pode atribuir o que foi dito ou escrito, nos textos de Lúcia as características do sujeito que escreve não desaparecem, tornam-se visíveis, sobretudo pela condução das idéias e das práticas das personagens. Cientes de que estamos falando de instâncias distintas, o autor e a criação ficcional, é por bem destacar que o jogo das representações ficcionais faz subsistir a produção crítica da década de 30. Ou seja, na crítica, a autora cria uma imagem de si, de suas convicções e as transporta para a ficção. Nessa questão, acreditamos ser relevante o diálogo com o que Lúcia Miguel produziu na crítica porque o conhecimento da totalidade de sua produção modifica a leitura do conteúdo ficcional. Com isso, a autora cria uma certa tradição textual que não é muito variável, mormente nos textos da década de 30, e que começa a ser flexibilizada, tanto na crítica quanto no último romance, publicado nos anos 50.

Com base nesses esclarecimentos, o eixo central que orienta essa pesquisa é o da releitura da escrita ficcional de Lúcia Miguel Pereira. Para isso, é preciso ter presente o balanceio de influências e de valores atribuídos à literatura intimista, considerada como ‘não empenhada’ ou ‘desinteressada’. Conforme sugere Jorge Amado, citado por Luís Bueno (2006), o caso do desinteresse pela escrita de Lúcia se deu porque as tramas dos romances dessa autora não se desenvolveram em virtude do condicionamento ideológico da mesma. Frente a esse esclarecimento é que mostramos, neste estudo, como a orientação ideológica perceptível ainda nos artigos e na crítica da mesma autora com os quais também dialogamos, e ainda a condição da mulher naquela década conduziu a sua escrita ficcional. Se, para Jorge Amado, esses aspectos impediram o desenvolvimento da narrativa, em nosso entendimento, eles deixaram ver inquietações, anseios e temores femininos que integraram tanto a ficção quanto a crítica de Lúcia Miguel Pereira, dando forma assim a uma escrita bastante coerente com o discurso predominante. Nessa direção, notamos que, aspectos muito sutis da condição política e social daqueles tempos, os anos 30 e 50, foram ‘recriados’ pela autora, e transformados em elementos internos, conduziram a trajetória das

personagens, principalmente femininas, configurando, dessa forma, a ‘ilusão da verdade’ e a razão de ser da obra.

Como Lúcia Miguel Pereira produz, com intensidade, textos críticos no período que vai dos anos 30 aos 50, podemos ainda notar que seus textos de ficção dialogam, com frequência, com seus estudos críticos, imprimindo muito de suas convicções na concepção das personagens. Isso faz com que, muitas vezes, cheguemos a confundir de quem é a voz que fala na ficção, se da autora ou da personagem. Fundindo a pluralidade de vozes que ecoam do discurso textual, é possível ver que elas partem do ponto de vista autoral, a tradição, a mulher de classe média, o pensamento religioso, o discurso predominantes. Por isso, a partir da premissa Foucaultiana (2001), podemos pensar que as várias vozes que alternam na ficção compõem um autor ego do escritor, o que, em certos momentos, nos permite integrar a subjetividade da autora àquelas subjetividades construídas em suas ‘criaturas de papel’. Com essa herança em relação ao criador e ao contexto, as identidades e as personalidades das criaturas ficcionais vão sendo construídas numa relação de alteridade entre si, através das relações de trabalho, da tradição, do espaço, da classe e da cor. Nessa direção, a correspondência entre a história e a ficção configura-se como algo fundamental para entendermos a composição da estética dessa escritora, já que não é a história quem nos desperta para os fatos, mas é a invenção, a versão, a recriação deles. Neste ponto, a recriação dos fatos na ficção são os causadores de sentido do imaginado, por isso o balanceio entre análise sociológica e estética permite ampliar a dimensão do entendimento do legado que vimos estudando. Objetivamos ainda permitir uma nova visão do romance intimista dessa autora, pois pensando com Bueno sobre a valorização criada em torno dos escritores e de suas abordagens, vale ressaltar que:

é possível romper o círculo dos ‘principais’ autores, sempre confundidos com os ‘melhores’ autores, e voltar os olhos para escritores cuja obra, embora possa ser vista num determinado momento como falhada, representou esforço significativo e, mesmo, muitas vezes, definidor das letras de seu tempo. A restrição aos ‘melhores’ favorece o hábito de fazer da história literária um repisar das mesmas idéias sobre os mesmos autores, uma vez que seu escopo já aparece pré-definido, em função do que valeria a pena ler ou não ler (BUENO, 2006, p. 13)

Sendo assim, o estudo procura relacionar as regras sociais do tempo da escrita ao trabalho artístico resultado da invenção da autora. Assim, o estudo que se segue vai distribuído da forma:

=> no primeiro capítulo, deter-nos-emos a esclarecer as distintas vertentes literárias da década de 30. Isso se torna relevante porque três dos quatro romances de Lúcia foram produzidos nesse período, além disso, o romance publicado nos anos 50, entre problemáticas modernas, ainda carrega a tônica daquele momento. Ainda, os textos de Lúcia foram pouco estudados, seguindo a alegação de alguns críticos de que era uma escrita desinteressada e não empenhada, uma vez que destoava do estilo de romance proletário e social veiculado nessa época. Apesar de priorizar as reflexões às ações, o que procuramos mostrar é a adequação do discurso desses romances à condição social da mulher, às ideologias e às práticas predominantes desse tempo;

=> no segundo capítulo, adentraremos na instância narrativa do romance *Maria Luísa*. Nele, mostraremos como a tradição, sobretudo inspirada nos princípios católicos, é orientadora da concepção de vida da personagem central, bem como o embate entre a ‘nova’ e a ‘velha’ ordem vai atuar na desagregação ou desmascaramento de alguns desses valores. Destaca-se ainda, a relação de alteridade capaz de mudar as personalidades entre as personagens mesmas e entre a própria autora e o narrador;

=> no capítulo terceiro, nos limitaremos a analisar o segundo romance intitulado *Em Surdina*. Nesse capítulo, relacionaremos alguns acontecimentos históricos importantes que irão compor a ambiência e o clima ideológico que conduziu a escrita de Lúcia Miguel Pereira neste romance. Neste, não mais a religião serve como condutor das relações travadas, mas ainda impera uma conduta tradicional da personagem central que, embora almeje o trabalho e o casamento como estratégia de libertação, culmina a narrativa presa aos valores patriarcais.

=> no quarto capítulo, aportar-nos-emos ao romance *Amanhecer*, publicado em 1938. Veremos que, ao escrever esta narrativa, a autora,

não de modo diverso daquele ocorrido nos outros textos, empenha-se em narrar a trajetória de uma menina-mulher que procura ir além dos limites impostos a uma mulher na década de 30. Através da crítica a alguns pressupostos de movimentos como o comunismo e o anarquismo, Lúcia Miguel Pereira escreve o processo de educação da personagem Aparecida que, ao ver de Cristina Ferreira Pinto (1990) configura um *bildungsroman* feminino;

=> no quinto capítulo, finalizaremos os estudos da ficção de Lúcia investigando o seu romance intitulado *Cabra-Cega*, publicado no ano de 1954. A incipiente crítica sobre o legado tanto crítico como ficcional da autora investe na idéia de que, em seus últimos escritos, tanto de ficção quanto críticos, a autora caminha no sentido de compor uma escrita mais liberal que aqueles registros dos anos trinta. Neste capítulo, mostraremos em que aspectos a autora conserva ou inova o seu discurso a fim de mostrar a desagregação da vida moderna, em certo ponto, mediada pelos princípios da tradição.

Em virtude da investigação proposta, este estudo privilegia apenas as quatro narrativas de ficção, para adultos, embora estejamos cientes da existência e do valor de seus registros destinados ao público infantil. As edições dos romances em estudo são: do romance *Maria Luísa*, estamos examinando a edição organizada por Patrícia da Silva Cardoso, em 2006. Nas edições de *Em Surdina*, *Amanhecer* e *Cabra-Cega*, estamos tratando da primeira edição publicadas respectivamente nos anos de 1933, 1938 e 1954. Em virtude das variações lingüísticas ocorridas, algumas alterações ortográficas foram realizadas ao citarmos as três últimas obras.

O legado ficcional de Lúcia Miguel Pereira possui alguns poucos estudos, inclusive trabalhos acadêmicos, mas ainda assim é preciso trazê-los a público e estudá-los, para então fazer uma revisão desta bibliografia e operacionalizar o projeto de estudo de sua obra. Para isso, além dos já citados teóricos e críticos, para o desenvolvimento da presente pesquisa, contamos com a contribuição de estudos de historiadores, teóricos e críticos literários, sociólogos, psicólogos, críticas feministas, dentre outros que contribuíram para estabelecer correspondências entre a história e a representação.

Fundindo crítica sociológica e crítica estética, conhecemos melhor a tradição tanto literária quanto histórica dos anos trinta aos cinquenta, já que revisitando a ficção de Lúcia Miguel Pereira procuramos, por meio da releitura, em novos olhares, dar outros contornos ao papel legado à ficção dessa escritora. Através da escrita das perturbações e anseios femininos, bem como da condição social imposta à mulher naqueles tempos, a autora, como podemos depreender da inferência de Cristina Ferreira Pinto (1990) na epígrafe que inicia este estudo, inicia, de certa forma, a tradição da escrita feminina no Brasil. Diante do exposto, apesar de todas as transformações sofridas na transposição da história para a representação, o acervo se configura como um meio de ver a vida encenada pela arte. Enfim, deixando de lado a valorização de uma ou outra forma de escrita, o que oferecemos a seguir é uma leitura pessoal e convidativa da revisitação do pouco estudado romance intimista de Lúcia Miguel Pereira.

CAPÍTULO I – DO CONTEXTO AO TEXTO – CONFIGURAÇÕES DO SÉCULO XX

Sem dúvida, da fusão entre as pesquisas das condições em que foi elaborada, as doutrinas estéticas e um elemento subjetivo esquecido, e contudo indispensável, o gosto, se forma o verdadeiro juízo sobre a obra de arte. Mas talvez nem sempre esses três fatores devam ter o mesmo peso; talvez, quando se estuda uma literatura ainda incipiente, como é aqui o caso, se possa, e se deva, sem cair no historicismo, atribuir maior importância às circunstâncias do tempo e do meio.

Lúcia Miguel Pereira

Profundas mudanças nos setores econômico, político, social e cultural marcaram o mundo ocidental nas primeiras décadas do século XX. Guerra, movimentos operários, revolução e crise econômica conviviam, lado a lado, com o surto de industrialização e de importantes invenções, como o avião, o automóvel e o cinema. O povo brasileiro, vivendo ou sendo influenciado por esses acontecimentos, presencia um novo tempo, regido por grandes transformações. Refletindo esse momento, a literatura da época, como explica Candido e Castello (1979), ‘inspirada por fenômenos exteriores que vêm repercutir aqui’, caracteriza-se pelo espírito de irreverência e ruptura em relação ao passado.

Em face dessas transformações e da renovação na educação e nas artes, Antonio Candido e José Aderaldo Castello (1979) explicam a importância de alguns momentos históricos para a nossa produção literária. Para esses críticos, 1922 é um marco simbólico que, coincidindo com o Centenário da Independência, é fortemente influenciado por levantes político-militares que acabariam por triunfar com a Revolução de Outubro de 1930. Nesse ínterim, funda-se o Partido Comunista Brasileiro, o que constitui numa etapa significativa da política das massas e que faz irromper a transformação literária. Em 1930, segunda data-chave, o País sofria os efeitos da crise mundial de 1929 motivada pela depressão que golpearia a exportação do café, dando vitória aos liberais na Revolução de Outubro. Dão seguimento Candido e Castello:

Um grande sopro de esperança percorreu o País, criando um clima favorável para as renovações. A arte e a literatura modernas – antes postas à margem e consideradas capricho de iconoclastas

irresponsáveis – são agora reconhecidas como expressão legítima de nossa sensibilidade e da nossa mentalidade; ocorre uma intensa radicalização política, tanto para a esquerda quanto para a direita; e a comoção das velhas estruturas sociais favorece o desejo de descrever e esquadriñar a realidade social e espiritual do País (CANDIDO, CASTELLO, 1979, p. 7-8).

Atrelados a esse espírito de ruptura e renovação e no intuito da crítica e do engajamento social, a literatura dos anos 30 e 40 alcança maior reconhecimento por meio da obra de autores como José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Jorge Amado, Érico Veríssimo e Rachel de Queiroz. Nessa ficção, desponta um Brasil multifacetado, simbolizado por sua diversidade regional e cultural, mas com problemas semelhantes em quase todas as regiões: a miséria, a ignorância, a opressão nas relações de trabalho, as forças da natureza sobre o homem desprotegido. Em meio a esse grupo destaca-se a presença forte e sofrida da mulher no sertão nordestino que ganha vida, na literatura, pela imaginação de Rachel de Queiroz.

Inserindo-se num campo ainda pouco devassado pelas mulheres, o da escrita de ficção, Lúcia Miguel, juntamente com o também mineiro Lúcio Cardoso, encarrega-se de uma produção que coexistiu com a tendência artística dos anos trinta, a escrita psicológica, espiritual ou intimista. Dando forma a uma literatura pouco discutida pela crítica moderna, e considerada como de ‘segunda via’, Lúcia, sem perder de vista a consciência histórica, traça um perfil psicológico da mulher urbana que, alimentada por seus pensamentos, passa a compor as contradições e os desequilíbrios por que passa este tempo.

Assim se pode realçar a importância da mulher como criadora e como criatura dos registros de ficção. Lúcia Miguel Pereira, criando o seu próprio estilo, faz da arte literária dos primeiros cinquenta anos do século XX um valioso instrumento de reflexão e conhecimento da linguagem e das experiências sociais e psicológicas do universo, sobretudo, feminino, provocadas pelas mudanças históricas. É possível aquilatar então a intensidade da verossimilhança e do desabafo impressos nesses registros. Apresentando vozes que falam mediadas pelo narrador ou na forma de memórias, os enredos de Lúcia Miguel Pereira se detêm nas inquietações interiores e no grupo familiar mediadas pelas relações sociais. Com um mecanismo que é o de aproximar a experiência pessoal das criaturas ficcionais, a autora revela seres cujo

pensamento constrói íntima relação de alteridade com a autora e, ao mesmo tempo, nutridos por um turbilhão de idéias, mostram-se podadas pela quase ‘ausência’ de voz.

Vê-se, pela revisão da crítica literária, que, mormente nos anos trinta, o que imperou em termos de produção literária foi a literatura de denúncia social. Inclusive, na contemporaneidade, a literatura intimista de Lúcia Miguel Pereira, não tem reconhecida sua devida importância já que não encontramos a seu respeito estudos mais alentados nos compêndios literários, aspecto que também motiva o exame da contextualização da escrita e da representação do feminino nos romances dessa autora.

1.1. Regionalismo, denúncia social, intimismo e tradição literária no romance de 30

Toda arte é, por evidência, integrante e produto das estruturas históricas da comunidade em que surge. Desta forma traz em si, mais ou menos transformadas, as características econômicas, sociais e, passe o termo, psíquicas daquela mesma comunidade.

José Hildebrando Dacanal.

A denominação ‘Romance de 30’ refere-se a um conjunto de textos produzidos a partir de 1928 e que, dada a diversidade de suas características, apresenta dificuldade de definição. Embora os escritores chamados ‘romancistas de 30’ não constituam um grupo homogêneo, a produção desse período apresenta características muito próximas entre si.

Conforme destaca José Hildebrando Dacanal (1984), na epígrafe supracitada, a arte revela marcas do tempo de sua concepção. Dessa forma, a escrita concebida nos anos trinta, e extensivamente, o acervo dos primeiros cinquenta anos do século XX, descobrem traços pouco explorados da realidade brasileira, seja nos aspectos sociais, econômicos, culturais e psíquicos. Dacanal acrescenta que “as principais obras escritas pelos *romancistas de 30* tomam por tema a realidade econômica do país, criticam as estruturas vigentes e insinuam soluções” (DACANAL, 1984, p. 43).

Tais textos, produzidos por uma classe, em sua maioria, letrada, despertam o que Dacanal denominou de “consciência histórica das elites”, já que registravam, mesmo de longe, uma visão crítica das relações sociais. Essa ficção real-naturalista, herdada do século XIX, procurou mesmo focada nos grandes centros, sobretudo no Rio de Janeiro, descrever as agruras do sertão. Comenta Alfredo Bosi:

o Modernismo e, num plano histórico mais geral, os abalos que sofreu a vida brasileira em torno de 1930 (a crise cafeeira, a Revolução, o acelerado declínio do Nordeste, as fendas nas estruturas locais) condicionaram novos estilos ficcionais marcados pela rudeza, pela captação direta dos fatos, enfim por uma retomada do naturalismo, bastante funcional no plano da narração-documento que então prevalecia (BOSI, 1985, p. 438).

No viés da documentação e da composição de textos marcados pela verossimilhança, nomes como Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Jorge Amado, Érico Veríssimo e Rachel de Queiroz transcrevem o contexto no texto literário e se tornam conhecidos mentores da ficção regionalista. Romances como *São Bernardo*, *Fogo Morto* e *O Quinze* traçam as tensões do ‘herói’ com o seu mundo, resistindo às pressões da natureza e do meio social, sobretudo, no ambiente rural.

Portando diferentes técnicas de composição, escritores como Lúcio Cardoso, Cornélio Penna, Octávio de Faria, Jorge de Lima, Cyro dos Anjos e Lúcia Miguel Pereira marcam em suas páginas literárias a sondagem psicológica. Contraditoriamente ao que se propagou durante décadas, o romance introspectivo, intimista ou psicológico, como se costuma destacar, não constituiu uma exceção dentro do heterogêneo grupo de 30. Como observa Alfredo Bosi, o que houve, na concepção desse tipo de narrativa, foi “uma ruptura com certa psicologia convencional que mascarava a relação do ficcionista com o mundo e com seu próprio eu” (BOSI, 1985, p. 438). É a própria Lúcia Miguel Pereira quem admite que o contexto do momento contagia e oferece fértil matéria-prima para a composição de seus escritos. “Há um clima, uma atmosfera moral e intelectual peculiar a cada época, que impregna quantos nela vivem”, completa Lúcia Miguel Pereira, citada por Márcia Cavendish Wanderley (WANDERLEY, 1999, p. 83). Aqui, Lúcia, sutilmente, refere-se ao clima moral e intelectual dominante no Brasil nos anos 20 e 30 e que, constituem o grande matiz de suas narrativas.

Nesse sentido, não se pode considerar que a escrita intimista e psicológica estivesse desprovida da preocupação social que os romances seus contemporâneos procuraram seguir. Ainda de acordo com Alfredo Bosi, as chaves que serviram para a decifração do homem em sociedade e sustentaram ideologicamente o romance empenhado desse tempo foram o Socialismo, o Freudismo e o catolicismo existencial. Essas bases são claramente encontradas na ficção psicológica, sobretudo de Lúcia Miguel Pereira que destaca as tensões da sociedade por meio de observações e de inquietações individuais, que se tornam coletivas, dotadas da psicologia do momento e galgando a realização do ser no encontro consigo mesmo. Sobre essa questão do engajamento na caracterização do romance social e psicológico, Moisés ainda discute que “qualquer que fosse o valor tomado como absoluto pelo intelectual participante, foi a tônica dos romancistas que chegaram à idade adulta entre 30 e 40” (BOSI, 1985, p. 439). O crítico assume também que a mediação entre o psico-social e o artístico não se faz do mesmo modo, portanto o engajamento constitui, de certa forma, um objeto estético.

Dessa maneira, a ficção de Lúcia Miguel Pereira não destoa da produção da década de trinta, mas, de modo peculiar, descortina a feição psicológica daquela sociedade, sobretudo do universo particular da mulher, enquanto a outra vertente intenta descrever os traços físicos e sociais desse povo. Em outras palavras, estes se prendem aos aspectos exteriores, contextualizados no ambiente rural e aquela mergulha no íntimo das inquietações das cidadinas almas femininas. Vale destacar que, o herói romanescos apresenta variadas formas de atualizar a dialética de vínculo e oposição ao meio. A partir desse pressuposto, Bosi destaca algumas tendências do romance brasileiro da década de 30 para cá. Nessas tendências, encontramos a explicação condizente com a caracterização dos romances de Lúcia Miguel Pereira. Esclarecendo que nos romances psicológicos, chamados pelo crítico ‘romances de tensão interiorizada’ em suas várias modalidades; memorialismo, intimismo, auto-análise; “o herói não se dispõe a enfrentar a antinomia eu/mundo pela ação: evade-se, subjetivando o conflito” (BOSI, 1985, p. 442).

Pensando em *Vidas Secas* e *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, e em *Quinze*, de Rachel de Queiroz, encontramos os heróis ou a heroína, cujos conflitos são mediados pelo enfrentamento das adversidades do áspero sertão em que vivem. Nos romances de Lúcia Miguel Pereira *Maria Luísa*, *Em Surdina*, *Amanhecer* e *Cabra-Cega*

deparamo-nos com não tão diversa abordagem. Nestes, é latente a inquietação feminina resultante das convicções religiosas, da inserção feminina no trabalho assalariado, do universo do favor e das tensões familiares não declaradas, dentre outros acontecimentos e práticas orientadores do *modus vivendi* das primeiras décadas do século XX. Falando sobre os romances regionalistas, Lúcia testemunha que, dentro da heterogeneidade e complexidade do todo brasileiro, é preciso abordar também o íntimo do ser humano.

Sem dúvida, os livros de José Lins do Rego, por exemplo, não são unicamente regionais. Se o fossem não teriam o alcance que têm. Muito mais forte do que sua cor local é a sua humanidade; através dos problemas regionais, alcançam os grandes problemas humanos. Aliás, a pedra de toque do livro de valor real é a sua universalidade (PEREIRA, 1992, p. 39).

Se a tendência da época valorizava a descrição do homem em sua relação com o ambiente, a tendência intimista não podia deixar de abordar o resultado dessa interação em termos psicológicos. São essas agregações ou desagregações nos comportamentos humanos que Lúcia aponta como humanidade. Para ela, é preciso destacar as excentricidades dos distintos espaços brasileiros sem, com isso, perder de vista as motivações que movem o homem brasileiro e, de certa forma, atingem sociedades das mais distintas naturalidades. Nessa perspectiva, o romance intimista pereiriano, priorizando o núcleo familiar, exprime uma sociedade vista por dentro. Por conseguinte, tanto a vertente social como a intimista ou psicológica cifram-se em arrolar os perceptíveis ‘sinais do tempo’.

1.1.1. Romance intimista ou psicológico: preocupação social ou evasão?

a definição de literatura fica dependendo da maneira pela qual alguém resolve *ler*, e não da natureza daquilo que é lido.

Terry Eagleton

De um modo sumário, convém rememorar que, 1933, data da publicação de dois dos romances psicológicos de Lúcia Miguel, *Maria Luísa* e *Em Surdina*, é o período de ebulição da literatura social ou proletária, tendo como apogeu o lançamento dos romances *Cacau*, de Jorge Amado, e *Parque Industrial*, de Pagu. Sobre esse procedimento seletivo do romance proletário ou social em detrimento do romance

psicológico, Luís Bueno critica o prestígio dado ao primeiro sobre o segundo pela crítica literária. “O romance social ou proletário foi quantitativamente dominante na década, mas seu prestígio teve a tendência de diminuir a partir do auge em 1933. O romance psicológico, seu antagonista, ao contrário, foi menos numeroso, mas seu prestígio foi se consolidando com o correr dos anos” (BUENO, 2006, p. 15). Dá seguimento o autor,

[a]final, os anos 30 são a época do romance social, de cunho neonaturalista, preocupado em representar, quase sem intermediação, aspectos da sociedade brasileira na forma de narrativas que beiram a reportagem ou o estudo sociológico. É claro que, nesse tempo, houve também uma outra tendência na qual pouco se fala, uma ‘segunda via’ do romance brasileiro, para usar a significativa expressão de Luciana Stegagno Picchio, o chamado romance intimista ou psicológico, mas tão secundária que não teve forças para estabelecer-se como forma possível de desenvolvimento do romance no Brasil (BUENO, 2006, p. 19).

Ao destacar a superioridade de uma tendência sobre a outra, Luís Bueno acrescenta que essa definição de tendências sobre a ficção de trinta, instaura uma discussão embaraçosa acerca do historicismo e esteticismo.

Constatar que um caráter empenhado impregna nossa tradição literária não significa postular a superioridade da literatura empenhada sobre uma outra, não empenhada ou desinteressada – até porque mesmo o alcance social de uma obra não se separa do problema da fatura do texto em si. É claro que, no decorrer do século XX, os regimes políticos fechados de direita levaram a uma reação por parte da intelectualidade de esquerda, muitas vezes hegemônica, cuja tendência foi a de sobrevalorizar a literatura empenhada (BUENO, 2006, p. 17).

A partir da percepção de Bueno, o trecho acima afirma que um texto possui valor por carregar certa consciência histórica e pelo trabalho artístico que possui. Conforme destacamos poucos parágrafos atrás, seria arbitrário pensar a literatura intimista como ‘não empenhada ou desinteressada’. É certo que a elite intelectual em grande medida envolvida com os movimentos sociais e políticos, optasse por registrar fatos cotidianos, problemas sociais e as próprias inquietações políticas, sobretudo pelo efeito pedagógico alcançado pelos textos de ficção. É certo também que havia inquietações ideológicas sociais, políticas e religiosas que estimulavam tais acontecimentos. E é narrando não por fora como fizeram os romancistas sociais, mas as inquietações e desagregações psicológicas que, de certa forma, desencadearam algumas

mudanças, provocadas por esses movimentos, que romancistas intimistas que vimos examinando optaram por imprimir em suas páginas.

Considera-se que qualquer mudança vem regida por pensamentos que as antecederam. E foram esses pensamentos que os romancistas, considerados não empenhados, decidiram abordar. A mesma Lúcia Miguel Pereira escreve para o *Jornal Gazeta de Notícias*, no artigo “A literatura interiorizada e o real” em 1935, que

[a]s forças mecânicas e econômicas desencadeadas, os acontecimentos que se precipitam numa confusão vertiginosa tiraram do seu pedestal a razão humana, que já não os pôde mais controlar. E a vida interior se ressentiu, naturalmente, dessa revolução. Os eixos da vida moral e mental sofreram o contra-choque do deslocamento do eixo social. Rechaçado do mundo das coisas, o homem se refugiou dentro de si, e indagou das causas de sua derrota. E também aí só encontrou desordem (PEREIRA, 1992, p. 52).

A escritora abre aqui um parêntese para revelar como os acontecimentos influenciam a vida social e, conseqüentemente, são transportados para a ficção. Nesse desígnio, Lúcia culmina por revelar a gênese do romance intimista, a quem ela mesma chama de “literatura interiorizada”, contrapondo ao termo “literatura confidencial” utilizado pelo crítico francês Henri Massis. No caso de suas narrativas, o que balizou o surgimento de seus textos de ficção foi o aprofundamento da representação psicológica motivada pela preocupação decorrente dos movimentos sociais, políticos e religiosos do tempo e da desagregação dos valores morais estabelecidos para a família. Com isso em vista, é imprescindível mencionar que, a nosso ver, em cada nova leitura dos romances de Lúcia distanciamos-nos da possibilidade da evasão em seus textos. Fica evidente que o fio que tece a sua escritura é revestido pela correspondência social, já que, ao longo do exame dos enredos, será mostrado como os movimentos ideológicos e as convenções tradicionais predominantes, mormente aqueles abonados pela autora, intervêm na vida familiar e, sobretudo, da mulher.

Dando seguimento à matéria do privilégio do romance social sobre o intimista, Luís Bueno prossegue:

Um efeito claro desse fenômeno, relativo aos anos 30, é o apagamento a que foram condenados os autores ditos intimistas que surgiram naquele momento. Mas esse tipo de distorção – se é que cabe o termo – deve ser creditado muito mais aos efeitos de uma crítica empenhada – que faz o papel de leitor benévolo nuns casos e exigente noutros – do que à literatura empenhada propriamente dita (BUENO, 2006, p. 17).

O autor, no fragmento acima, atribui essa seletividade e prestígio de determinados tipos de escrita à recepção, que, de certo modo, é conduzida pelo gosto da crítica literária. Ao falar sem reboços da presença da vida interior na concepção do romance, Lúcia argumenta que “longo ou curto, narrando um episódio ou toda uma existência, o romance tem que penetrar fundo nos mistérios da vida, ter um sentido de busca, de tentativa de compreensão. Sem isso, nada vale, seja embora bem realizado como obra de arte” (PEREIRA, 1992, p. 126). Vale acrescentar que a mesma autora ressalta ainda o trabalho poético que emana do texto literário como elemento que desperta a sensibilidade do autor, define o gosto do leitor e as opiniões do crítico. Nesse sentido, anota “o romancista precisa receber a vida, deixar-se penetrar por ela, numa passividade propícia à gestação. Há alguma coisa de feminino na sua atividade, e de másculo na do crítico” (PEREIRA, 1992, p. 127). A comparação estabelecida pela crítica dimensiona, a nosso ver, o discurso falocêntrico com o qual nos deparamos em seus registros de ficção, em que o pensamento patriarcal de acolhimento, passividade e doçura feminina em relação à ação decidida e firme na tomada de postura do homem. O substrato desse pensamento da escritora encontra-se na doutrina freudiana de que as ações e reações do ser humano são, em grande medida, determinadas pelos pólos ativo/masculino e passivo/feminino.

Nessa asserção, a autora reconhece a importância do meio na concepção dos registros de ficção, embora ainda destaque a sutileza do trabalho artístico. Um exame detalhado dos romances dessa autora comprova que não são textos desprovidos de diálogos com o contexto uma vez que opta por tratar das transformações psicológicas motivadas pelos acontecimentos sociais e políticos desse tempo, e que terminam por desagregar as práticas da população. Em *Maria Luísa*, a desestabilização das identidades de Artur e de Maria Luísa, além da desagregação de seu casamento, é delineada por uma desestruturação social e política. Por conseguinte, é a percepção do problema social que promove o reestabelecimento da razão e da liberdade de Maria Luísa. É o narrador quem destaca que Artur

levava a sua vidinha pacata de bom burguês, da casa para o trabalho e do trabalho para casa, dormindo bem, comendo melhor... Só essa maldita crise financeira, que não passava, era uma incerteza na sua existência. (...) E de repente, violenta e atordoadora, uma bomba estourou: a revolução. O fechamento dos bancos. A ameaça de

requisição. A chamada dos reservistas. (...) Escuridão. Ansiedade. Medo. (...) As tristezas de cada um emudeciam, ante a grande aflição comum. Maria Luísa abismava-se nela e, sem o notar, libertava-se da sua. Uma libertação, provisória e relativa, mas uma libertação. (...) A ameaça, em que a via, veio acordar em Maria Luísa o interesse pela sua terra. E pela sua gente (PEREIRA, 2006, p. 115- 116).

Desse modo, o longo trecho em destaque refere-se à crise que antecede a segunda grande guerra em 29, a guerra que mudou a ideologia e a rotina de muita gente burguesa, a revolução de 1930. Diante desse momento de mudanças e busca de novas ideologias, o casal protagonista do romance vive, juntamente com essa turbulência social, os vaivens de uma sociedade que procura se afirmar mesmo descrente de muitas das suas convicções anteriores, sejam elas políticas ou religiosas.

Em caminho paralelo, o romance *Em surdina*, publicado no mesmo ano de *Maria Luísa*, vem pôr em relevo as contradições do mundo feminino, sua possível inserção no mundo do trabalho em virtude da expansão das atividades urbanas decorrentes desse mesmo contexto, contrastando com os anseios de uma burguesia católica ainda provinciana e patriarcal.

A história de *Em surdina* se passa em 1917. A protagonista Cecília, imbuída das convicções do mundo moderno, anseia exercer um trabalho fora de casa. À moda da *Belle époque*, a moça trazia consigo as determinações de uma burguesa perfeita, de família tradicional, sabia falar bem o inglês e o francês, escrevia regularmente na máquina. E destaca:

[n]a Europa, na América, todas as moças trabalhavam...” (PEREIRA, s.d.: 134). Diante da negação do pai, que argumenta: “como se não tivesse pai para sustentá-la! (...) Vão dizer que sou sovina, ou que estou perdendo a clínica. (...) Essas meninas! ... isso é o resultado do que anda acontecendo pela Europa. (...) No Brasil, graças a Deus, ainda há família! (...) O que Cecília precisava, isso sim, e quanto antes, era casar (PEREIRA, 1933, p. 136).

O diálogo estabelecido com o contexto, ou pelo menos, a presença dos principais acontecimentos da época para dar vivacidade às personagens e aos fatos, constitui, a nosso ver, um mecanismo da escrita intimista da escritora a fim de construir a verossimilhança ao contado. O trecho acima comprova como a mesma conduz o seu texto de conformidade com a época, construindo-o quase com um efeito didático, enunciando o perigo da inserção feminina no campo do trabalho e seu afastamento do

ambiente familiar, o que poderia colocar em descrédito a família tradicional. Essa vertente é amplamente defendida pela Igreja católica que procurava vários meios de controle sobre a família e, conseqüentemente, sobre a vida social. Nota-se também o receio da desagregação das estruturas burguesas, duramente defendidas pela elite urbana, através dos jogos de aparências, mostradas por Lúcia em seus quatro romances.

Tal discurso de ficção comunga da posição crítica da mesma autora quando esta escreve que é a mulher a responsável pela ‘robusta organização familiar’. E no artigo “Coluna Feminina”, para *A Ordem*, publicado no mesmo ano dos dois romances em questão, reforça a tese de que a origem dos conflitos atravessados pela sua época decorre das transformações ocorridas nos papéis femininos. Citando Lúcia Miguel Pereira, Márcia Cavendish Wanderley transcreve:

A evolução, desde que tenha o seu ritmo apressado, desordenado, cresce em revolução. O ‘R’ a mais ou a menos é uma função do tempo. Assim sendo, pode ser considerada como uma verdadeira revolução a transformação febril que passaram e vão passando as mulheres. A maior revolução, talvez, do nosso revolucionário mundo e, até certo ponto, o germe das outras (WANDERLEY, 1999, p. 77).

Pode ser entrevisto, no trecho acima, uma sutil contradição que também fará parte da ficção dessa autora quando ela aponta a maior revolução ser a da transformação das mulheres e essa revolução parece ser interpretada com um aspecto negativo, ou seja, um instrumento desencadeador de outras mudanças capazes de provocar desagregações no modo de vida predominante. De certo modo, esse balanceio da autora é bem condizente com as mudanças sofridas naqueles tempos que, apesar de fazer algumas concessões às mulheres, as priva de avançar em muitos aspectos. E Lúcia Miguel Pereira conserva também na ficção esse modo de ver. Assim, com base no pensamento foucaultiano (2001) sobre a presença da autoria na representação, essas características do sujeito que escreve não desaparecem no registro ficcional, portanto aqui, criador e criaturas são alimentadas pelos princípios de tradição, da ordem, da autoridade e da hierarquia preponderantes naqueles tempos. Márcia Cavendish Wanderley destaca que essa técnica se dá devido aos antecedentes religiosos e

militância junto à Ação Católica, seu vínculo com o Centro D. Vital³. Salienta Márcia C. Wanderley que “[a] aversão generalizada a formas revolucionárias de mudanças aproxima a autora do pensamento autoritário da época que nas elites católicas brasileiras foi assumido prioritariamente por Jackson de Figueiredo e menos enfaticamente por Alceu Amoroso de Lima” (WANDERLEY, 1999, p. 77).

A partir desses apontamentos, é digno de nota reiterar que Lúcia Miguel Pereira, interessada e empenhada nas convicções e práticas de sua época, bebe da mesma fonte para escrever tanto seus artigos quanto os textos de ficção, procurando mostrar ao leitor as vulnerabilidades daquelas ideologias colocando-as em questionamento. De qualquer modo, Lúcia segue a mesma trilha, com pequenas alterações de abordagem, escrevendo até meados da década de 50. Com isso em vista, podemos ver, embora sutilmente, as estratégias criadas pela autora a fim de criticar, através da narração, a visão de mundo da época.

Em contrapartida, uma analogia entre a tendência social e intimista, no caso da produção de Lúcia Miguel Pereira, deixa clara a distinção entre literatura burguesa e literatura proletária. Veremos nos capítulos seguintes que, dos romances de Lúcia, afloram inquietações, anseios e realidades essencialmente burguesas. Exceto o romance *Amanhecer*, que traz as contradições da vida de uma menina do interior, Maria Aparecida, todavia, o mesmo romance não deixa de lado o mundo burguês, claramente expresso pela família de Sônia. Nesse ponto, a autora distancia-se da vertente social, das mazelas e problemáticas apontadas pelos regionalistas de 30. Estes escritores regionalistas incorporaram um novo protagonista para o romance brasileiro. É o que acrescenta Luís Bueno:

³ Conforme Tânia Salem (1982) é a fundação do Centro D. Vital do Rio de Janeiro (1922) responsável pelo movimento católico leigo nos anos 20 - e a criação das Faculdades Católicas, futura Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, em 1941. A reação católica que desponta no Brasil nesse período estava fortemente pautada no pensamento tradicionalista e reacionário francês, expresso pelos ideólogos da *Action Française* e pelos doutrinadores da contra-revolução. O substrato dessa cosmovisão apoiava-se no suposto da existência de uma verdade tida como eterna, imutável e essencial. Dessa perspectiva ahistórica decorria seu desprezo por fatores sociais, econômicos e políticos - ou melhor, sua redução a um problema de caráter moral. Associadas a essa concepção estática e defendendo a desigualdade entre os homens como um dado natural, essas correntes de pensamento tinham como fulcro a sacralização da ordem, da hierarquia e da autoridade. Cultuando o passado e a tradição, insurgiam-se contra qualquer tipo de revolução, enquanto manifestação que contrariava o *status quo*. Os tradicionalistas desembocaram em um nacionalismo exacerbado e condenavam as ideologias e os regimes liberais e democráticos como insufladores da anarquia e da subversão à "ordem natural" do mundo. É com esse matiz de pensamento que Jackson de Figueiredo cria, em 1921, a revista *A Ordem*, para a qual Lúcia Miguel Pereira contribui como escritora.

[a] incorporação dos pobres pela ficção é um fenômeno bem visível nesse período. De elemento folclórico, distante do narrador até pela linguagem, como se vê na moda regionalista do início do século, o pobre, chamado agora de proletário, transforma-se em protagonista privilegiado nos romances de 30, cujos narradores procuram atravessar o abismo que separa o intelectual das camadas mais baixas da população, escrevendo uma língua mais próxima da fala (BUENO, 2006, p. 23).

Lúcia Miguel Pereira ratifica sua literatura burguesa quando cita, em todos os romances, inúmeras expressões em francês, utilizando ainda uma linguagem simples, porém bastante culta. Contraditoriamente, mesmo que registre famílias burguesas, mostra a decadência por que algumas delas passam em virtude das transformações pelas quais passam o momento em que vivem. Com essa postura, a autora se aproxima da literatura proletária quando faz entrar na literatura, pela ‘porta da frente’, como argumenta Luís Bueno, alguns marginalizados como a mulher e a homossexual. Esta última, representada pelas relações entre mulheres, é, ratificando sua postura tradicional, apontado como um problema patológico, mormente social, em sua última publicação ficcional, o romance *Cabra-Cega*, de 1954. Nesse, a autora apresenta, em virtude das transformações ocorridas no contexto, uma postura menos conservadora que nos primeiros textos levados ao público.

Revisitando a já consagrada divisão do romance de 30 em literatura ‘social’ e ‘intimista’, Luís Bueno vai mais adiante quando recusa tal divisão e questiona o fato de que nos acostumamos a pensar em Rachel de Queiroz como escritora regionalista pensando a partir das características de *O Quinze*. Bueno esclarece ainda que nem esse romance é somente regionalista, “embora sempre tocando em temas que poderiam ser chamados de sociais, seus romances seguintes são mais psicológicos do que qualquer coisa” (BUENO, 2006, p. 22). Vê-se então, a relatividade que esses estereótipos demonstram. Cabe aqui destacar que utilizar a temática como definidora do ‘engajamento’ ou do ‘empenho’ aos quais nos referimos anteriormente, pode constituir em critério bastante ‘simplista e inexato’, já que, a construção de engajamento condiciona-se ao modo de abordagem utilizado por cada escritor.

Tomando nota, vale reiterar que todo o acervo de Lúcia, pautado pela orientação social e política, pela verossimilhança e pelo compromisso com a tradição e com os protocolos da época narrada dá ao real uma significação artística. Ao criticar a

presença dos sintomas psicológicos do tempo e suas manifestações nos textos de ficção, Lúcia destaca que a procura pela realidade é atraída pela necessidade de captar a intimidade, além dos atos e das palavras, buscando alcançar as intenções e os instintos. “Uma ação só pode ser considerada mais real do que um sentimento por ser mais palpável” (PEREIRA, 1992, p. 50). Nesse diapasão, o homem é um produto composto por instintos e hereditariedades acumuladas, pode sempre ser decomposto, pela análise, tanto em suas relações exteriores quanto em seus elementos psíquicos. Com esse viés, a crítica e ficcionista questiona e, simultaneamente, conclui a nossa discussão sobre o impasse do intimismo *versus* engajamento na arte literária, ao afirmar que “[a] literatura não criou esse estado de espírito, mas falharia aos seus fins se não o tentasse registrar. O seu objeto não é a vida, a vida como é e não como deveria ser?” (PEREIRA, 1992, p. 52).

1.2. Ideologias⁴ das primeiras décadas do século XX: os ‘ismos’ nos escritos de Lúcia Miguel Pereira

O romancista deixou de ser o homem que, tendo vivido, feito a volta das coisas e das idéias, se dispõe a fixar no papel as suas impressões, para ser aquele que quer aprender a viver. Não escreve porque viveu, com a serenidade de quem recorda, mas para saber viver, com o nervosismo de quem tenta desvendar um enigma.

Lúcia Miguel Pereira

As primeiras décadas do século conviveram com diversas tendências, movimentos e ideologias que, coexistindo mutuamente, atuaram estrategicamente e de modo bastante decisivo para a vida social e, conseqüentemente, para a ficção moderna.

Se o embate entre literatura psicológica x literatura social instaurou a discussão sobre a relação estabelecida entre a evasão e o interesse social, revelando que

⁴ Dadas as controvérsias encontradas no uso da palavra ‘ideologia’, recorreremos aqui a Raymond Williams no livro *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*, para definir o sentido desse termo empregado neste estudo. Cabe destacar que o sentido de ideologia que melhor se adéqua às nossas discussões é aquele mais usado no último século, como destaca o autor, e pode ser estabelecido como “o conjunto de idéias que surgem de um dado conjunto de interesses materiais ou, em termos mais gerais, de uma classe ou grupo definido”. Nesse sentido, é relevante esclarecer que esse sentido relativamente neutro de ideologia, em geral, “precisa ser qualificado por um adjetivo que descreva a classe ou o grupo social que representa ou serve”. Diante dessa perspectiva, é mister apontar que existe a ideologia proletária, a ideologia burguesa, a ideologia feminista, a ideologia católica, dentre outras, “e assim por diante, e em cada caso **ideologia** é o sistema de idéias apropriado àquela classe” (WILLIAMS, 2007, p. 215-216).

esta última é aquela que exprime orientação política, torna-se imprescindível apontar a presença dos vários ‘ismos’ que motivaram os acontecimentos da época na ficção psicológica de Lúcia Miguel Pereira. Podemos revelar como, sutilmente, a autora se preocupou em marcar suas narrativas com os laivos do momento acolhendo, com precisão, os pensamentos do simbolismo, do socialismo, do freudismo, do comunismo, do catolicismo, do feminismo, do anarquismo, dentre outras, procurando pôr em debate a ação deles para as transformações da sociedade.

Considerando, então, a caracterização do texto literário, Lúcia Miguel Pereira, examinando os estudos do crítico francês Henri Massis, destaca que o fato da “literatura interiorizada” se interessar mais pela análise das reações humanas do que pelos acontecimentos não a afasta da abordagem do real. E questiona: “o realismo objetivo é, muitas vezes, uma negação da realidade integral. O real assim compreendido é apenas uma parte ínfima da verdade, que é o objeto da literatura de hoje” (PEREIRA, 1992, p. 50). Acerca desse tipo de escrita, elucida: “em outras palavras trata-se da literatura dedicada às paisagens interiores, brumosas e turvas, às tendências frustras, a tudo o que dormita e fermenta dentro do homem, a tudo o que existe em embrião sem lograr se exteriorizar em atos” (PEREIRA, 1992, p. 50).

Interessante assinalar, nas palavras acima, que a crítica e ficcionista nos remete à tendência simbolista de final do século XIX e princípio do XX. Ao levantar essa influência, Pereira engendra o elemento sensorial na composição de suas narrativas. As protagonistas Maria Luísa, Cecília, Maria Aparecida e Ângela experimentam diferentes sensações sem vivenciar muitos atos. Através de um balanceio, em *Amanhecer*, a simbologia, a religiosidade, o misticismo e o sobrenatural tomam conta da narração através da morta da casa verde. Antônio, nessa mesma narrativa, comenta que “o misticismo, o sobrenatural são o refúgio dos que não ousam encarar a vida frente a frente. Têm medo do que vêem, e então se abrigam num mundo que podem construir à vontade, porque é imaginário” (PEREIRA, 1938, p. 134). Se para Antônio, o misticismo é visto como forma de encobrir a realidade, para a protagonista, pode ser entrevisto como um mecanismo através do qual ela vai alcançar os seus objetivos, pois acredita na existência e no poder de transformação das ‘forças’ superiores.

Em texto escrito em 1935, Lúcia discorre que a literatura interiorizada ‘leva as suas pesquisas até as regiões mais obscuras do coração humano’ e é ‘orientada,

norteada, atraída pela procura da realidade’. “É essa procura dolorosa, obsedante, que a faz buscar, para além dos atos, as intenções, para além das palavras, os instintos” (PEREIRA, 1992, p. 51). Tanto em *Maria Luísa*, *Em Surdina* e *Amanhecer* que foram escritos na década de 30, como em *Cabra-Cega*, publicado nos anos 50, essas incursões aos domínios do subconsciente revelam certa inquietação sobre a realidade profunda do ser, constituindo sua mola propulsora. A autora é seduzida pela forte reação contra o espírito científico e materialista do final do século XIX que mantinha intocadas, como um profundo mistério, as grandes questões da existência humana. Partilhando com os poetas simbolistas esse matiz, evoca em seus textos a permanência em detrimento da renovação. E acrescenta, citando Novalis, que nesse tipo de literatura, “todo o visível adere ao invisível, todo o audível ao inaudível, todo o sensível ao não sensível. Sem dúvida tudo o que pode ser pensado adere da mesma maneira ao que não pode ser pensado” (PEREIRA, 1992, p. 51).

Sem perder de vista o discurso simbolista, Lúcia acrescenta que, esteticamente, “há uma estranha beleza nesses ambientes iluminados pela luz difusa e fosforescente do mundo interior, eriçados pelas pontas aceradas dos conflitos íntimos... sob o ponto de vista ético, embora não seja precisamente – e felizmente – o que se chama uma leitura edificante, a sua mensagem é também importantíssima” (PEREIRA, 1992, p. 52). Vê-se que a autora, nesse texto crítico, defende o tipo de escrita que produz ficcionalmente. Embora a mesma não mencione em sua crítica sua própria produção romanesca, expressa nela sua preocupação com tais traços psicológicos, intimistas e simbolistas que serão levados adiante na ficção.

Como a ficção pereiriana acolhe com precisão as idéias simbolistas, nela se entrevê que a representação do psicológico e seus desdobramentos surgem da assimilação do discurso freudiano. Os seus quatro romances são marcados pela consulta ao psicológico e pelas viagens ao pensamento. Nem sempre dessas viagens resulta a ocorrência de ações. Em *Maria Luísa*, citando como exemplo, as decepções acerca da vida religiosa e familiar provocadas na protagonista pelo relacionamento com Flávio e pelo contato com a descrença religiosa deste não afetam as práticas, tampouco religiosas, da mesma. Ciente de que era necessário guardar em ‘algum lugar do pensamento’ suas novas idéias, sem deixar que intervissem em sua rotina preestabelecida pela tradição, Maria Luísa “ia serenamente à missa, aos domingos, e não comia carne nos dias de abstinência. Que diriam se a vissem abandonar as práticas

que sempre cumprira escrupulosamente?... E não sofria de ter de fingir assim” (PEREIRA, 2006, p. 127 *Grifo nosso*). Vale lembrar ainda a exploração dos aspectos estéticos do Simbolismo através da adequação sonora produzida em torno da consoante S, como no trecho em destaque.

Abraçando cuidadosamente a questão, Lúcia põe em embate suas convicções de tradicional mulher burguesa e católica com a doutrina freudiana que “conforme à teoria marxista — colide com a moral católica e a própria Lei natural, revoluciona os costumes tradicionais, destruindo as barreiras morais que todo homem deve manter”⁵, destaca Carlos Eduardo Schiffer, em artigo intitulado “Freud, propulsor da revolução sexual”, escrito para a *Catolicismo* - revista de cultura e atualidades. Schiffer destaca ainda que a ideologia freudiana versa sobre as tendências desordenadas da sensualidade sem freios, que vinham crescendo ao longo de todo o século XIX, lutando para encontrar no terreno ideológico uma doutrina que as justificasse; e assim mais facilmente as libertasse das leis, da moral, dos costumes e da mentalidade provenientes de épocas de fé católica, que contrariavam profundamente essas más tendências.

Nas discussões freudianas está a raiz de uma das temáticas que norteou a obra romanesca de Lúcia, a condição feminina diante da revolução sexual. Esse embate claramente travado entre a tradição e as ‘novas’ idéias se materializa nas páginas da ficção quando Maria Luísa, Cecília, Ângela e Maria Aparecida, com suas práticas normatizadas pela tradição, ganham novos contornos psicológicos ao se depararem com uma revolução, sobretudo sexual, que exhibe diferentes posturas, promovendo a descrença da condição por qual passou a mulher ao longo dos anos. Veremos nos capítulos seguintes que, imbuída da filosofia católica, a autora, através das personagens, põe em relevo o resultado desse descompasso que a busca da liberdade feminina vai construindo à medida que transforma a vida doméstica e familiar contatando outras realidades e lutando contra os estereótipos de santa ou prostituta. Patrícia da Silva Cardoso partilha conosco essa opinião quando declara:

é justamente isso que encontraremos nos quatro romances de Lúcia Miguel Pereira. Eles figuram as etapas dessa transformação em toda sua complexidade, de modo a evidenciar as dificuldades enfrentadas pelas mulheres que não mais aceitam ser exclusivamente mães e esposas, como não aceitam ser relegadas à condição de prostitutas,

⁵ Ver em <http://www.catolicismo.com.br/materia/materia.cfm?IDmat=FBC495F9-3048-560B-1C4D6A6A199CF4AD&mes=maio2006>. Acessado em 24 de agosto de 2009 às 16: 21 h.

que buscam um meio-termo entre o sufocamento do lar e o abandono da rua (CARDOSO, 2006, p. 501).

Ao criar personalidades femininas inquietas perante a sua aceitação social mediada pela idéia e pela prática masculina, a autora traça um discurso paradoxal deixando entrever certa concordância com a ideologia freudiana quando este descreve a mulher influenciada por sua função sexual. No dizer de Sigmund Freud, “a diferenciação não é de ordem psicológica. Quando dizeis ‘masculino’ quereis dizer regularmente ‘ativo’, e quando dizeis ‘feminino’, ‘passivo’ (FREUD, s.d., p. 119). Veremos, ao passo da revisitação das narrativas, que a autora trata da relação entre os gêneros de maneira falocêntrica. Nelas, a ‘liberdade’ da mulher é posta através de muitas ressalvas. Do enunciado respinga testemunhos bem patriarcais. A mulher, ciente dessa polaridade destacada por Freud, procura encobrir suas ações ou restringi-las ao pensamento, temerosas de serem confundidas com as prostitutas. E a autora parece compactuar com esses procedimentos quando acolhe com precisão, através do narrador, os laivos machistas daquele tempo. Como argumenta Patrícia da Silva Cardoso, “temerosas de serem confundidas com as da segunda categoria, as mulheres sérias manterão o jogo que lhes garantirá o respeito social” (CARDOSO, 2006, p. 501).

E com a hipocrisia imperando sobre as normas de conduta impostas pelas relações sociais, podemos notar a expressão do conservadorismo ou do receio de mudanças mediadas pelo narrador ou pelas outras personagens das famílias tradicionais. A expressão do narrador, na obra *Em surdina*, acerca das queixas de Heloísa sobre o controle do marido é exemplar desse acordo com a ação masculina sobre a mulher. “Ela dizia isso com o tom oposto às palavras; sob a aparente revolta, o instinto profundo do sexo rendia-se satisfeito às exigências de um senhor; e tinha um ligeiro desprezo pela outra, pela mulher isolada” (PEREIRA, 1933, p. 91). O trecho exposto deixa entrever a aceitação das práticas impostas pelos costumes semi-patriarcais sobre a mulher ao mesmo tempo em que as põe em questionamento, pois, em parte, esse abandono total, leva Heloísa ao extremo oposto, ao adultério, quando ela sofre uma desilusão. Esse balanceio das transformações no modo de vida daquela época revela um discurso ambíguo e paradoxal.

Marcados pelo discurso contraditório, ao se tratar da convivência ou ruptura com as ideologias da época, o legado romanesco exprime o resultado da revolução freudiana, colocando em questão o ser ‘moderno’. Dessa forma, a trama

abraça a questão de modo a ressaltar as mazelas das relações após o surgimento do novo homem. Esse homem do século XX, resultado da revolução freudiana, como comenta Schiffer (2006), configura um ser ‘descomplexado’, quer dizer, sem barreiras morais, o qual assistiu sem espanto à instalação da inteira liberdade sexual dos jovens antes do matrimônio, o aborto, a queda das barreiras do horror diante da homossexualidade. Traduzindo os descompassos do tempo, a autora de *Maria Luísa* imprime neste e nos outros enredos a incongruência desse homem e da vida moderna ao passo que revela a inevitabilidade dessas transformações. Comenta Maria Luísa sobre a educação da sobrinha Rosita: “devia ser tão difícil guiar uma moça nessa época de liberdade, de modernismos” (PEREIRA, 2006, p. 96). Nas quatro narrativas é patente o temor da sexualidade desenfreada adquirindo caráter ora libertador ora pecaminoso. Em *Amanhecer* é instaurado o horror ao aborto enquanto em *Cabra-Cega*, publicada nos anos 50, a homossexualidade ganha contornos de doença familiar.

Como o freudismo não é apenas uma teoria sobre a psicologia humana, mas, sobretudo uma *práxis* que tem como meta transformar o homem a partir de seus fundamentos instintivos e tendenciais, é necessária uma mudança radical na cultura, a fim de acomodar o homem novo. Acrescenta Schiffer (2006) que este será um "homem novo" coletivizado, não “egoísta”, amoral, em uma nova relação com a natureza, que terá repudiado especialmente a Religião católica, considerando-a como uma "ilusão".

Se tais mudanças provocam intensas agitações psicológicas, culminam em desassossegos na absorção dessa outra realidade. Como veremos no exame de *Maria Luísa*, a protagonista é acometida pela desilusão de suas convicções, sobretudo quando as novas idéias revelam a hipocrisia de algumas práticas religiosas. Com o intuito de extrair de si a responsabilidade pelo ensino religioso católico considerado, neste momento, uma estratégia fingida e falida, a matriarca transfere o ensino dos filhos de um instituto leigo “e os meteu semi-internos num estabelecimento de padres. Religiosos mentiriam com maiores aparências de verdade” (PEREIRA, 2006, p. 89).

Pelo exposto até então, é nítido destacar a influência dos preceitos católicos na formação da crítica e da ficção de Lúcia Miguel Pereira. Veremos, nos capítulos seguintes, como tais dogmas marcaram a trajetória da autora que, durante alguns anos, contribuiu decisivamente para a revista católica *A Ordem* publicando artigos em favor de sua doutrina. Logo, vê-se que os vários ‘ismos’ do século XX estabelecem tênue correspondência com sua ficção, constituindo a tônica de suas narrativas. Como a análise da ficção à luz da teoria freudiana utiliza a psicanálise como

instrumento de investigação, acredita-se que, nesse viés, a análise da representação se confunde, de certo modo, com a autoria. De maneira análoga ao que indica Foucault sobre a presença do autor no texto (2001), esta instância pode ser imposta de modo exterior, interior e anterior ao texto. Sendo assim, é interessante anotar a relação da autora com a narração e da primeira com o movimento feminista, também influenciado pela revolução sexual, freudiana.

1.2.1. Versões femininas do feminino ou do femin‘ismo’?

Se a literatura moderna é uma fronteira extrema do discurso e o prosclênio dos desajustados, mais do que o testemunho da sociedade, ela deve trazer em si a revelação dos seus focos mais candentes de tensão e a mágoa dos aflitos. Deve traduzir no seu âmago mais um anseio de mudança do que os mecanismos da permanência.

Nicolau Sevcenko

O século XX é conhecido como o período em que as mulheres se empenham em movimentos organizados contra as formas hierárquicas e excludentes impostas pelo domínio do homem. As primeiras décadas foram marcadas por algumas transformações importantes que apontam o surgimento de uma cultura urbana, calcada em uma incipiente classe média e, ainda, uma também nascente classe operária.

Com o desaparecimento do Partido Republicano Feminino nos últimos anos da primeira década, Bertha Lutz⁶ começa a organizar o embrião da Federação Brasileira para o Progresso Feminino (FBPF), que viria a se transformar na maior expressão do feminismo da época. Ao lado de Jerônima Mesquita, Ana Amélia Carneiro de Mendonça e Maria Eugênia Celso, Bertha Lutz leva adiante a mais importante e conhecida organização em defesa dos direitos da mulher do período. Interessante assinalar, conforme Céli Regina Jardim Pinto, que “Bertha lutava pelos direitos negados pelo Estado brasileiro à mulher, mas ao mesmo tempo era representante desse mesmo Estado em conferências internacionais” (PINTO, 2003, p. 23). Sob os respaldos de

⁶ “Bertha Lutz, filha de um dos mais importantes cientistas brasileiros de seu tempo, Adolfo Lutz, teve uma condição muito específica, que definiu sua trajetória: a de pertencer a duas elites ao mesmo tempo, a econômica e a intelectual. Estudou em Paris, no Brasil, passou em concurso público para bióloga no Museu Nacional. Em 1934, forma-se em direito, tendo grande atuação também nessa área. Temos aqui três condições excepcionais e fundamentais na construção dessa liderança: condições econômicas – só os mais abastados poderiam sustentar uma filha em Paris - condições culturais dos pais – que permitiram essa trajetória tão rara a uma mulher brasileira – e finalmente a atuação profissional, também rara, de uma cientista no serviço público da época” (PINTO, 2003, p. 21-22).

serem integrantes da elite, esse grupo chamado de “núcleo duro” da FBPF, desafiou os moldes da época escrevendo, publicando e lutando por direitos políticos por meio da pressão junto aos poderes constituídos, no caso deputados e senadores. O movimento se organizou e não diminuiu suas atividades até que, com o golpe de 1937, perdeu completamente seu espaço e calou toda a movimentação.

A luta das mulheres cultas e das classes dominantes se estruturava a partir da luta pelo voto, era, em suma, “um feminismo bem-comportado, na medida em que agia no limite da pressão intraclasse, não buscando agregar nenhum tipo de tema que pudesse pôr em xeque as bases da organização das relações patriarcais” (PINTO, 2003, p. 26). Integrante de uma elite burguesa e intelectual, embora autodidata, Lúcia Miguel Pereira se nega feminista, mas manifesta em sua prosa de ficção essa tendência do ‘feminismo bem-comportado’, termo utilizado por Céli Regina Jardim Pinto. Como comenta Márcia Cavendish Wanderley, a escritora, negando a caracterização de feminista vê o feminismo como “um movimento que deveria incentivar o cumprimento de deveres que, inevitavelmente, são responsabilidade da mulher diante da sociedade” (WANDERLEY, 1999, p. 78). Em artigo escrito para a revista *Anhembi*, já na década de 50, a autora vem ratificar o seu posicionamento sobre o movimento:

Não sou feminista, nunca o fui, e já agora nem caberia sê-lo, que não resta muito a reivindicar, mas força é reconhecer que tinha razão Virgínia Woolf, quando em “A room of one’s own”, reputava o mundo da cultura um mundo masculino, do qual se viam excluídas as mulheres (PEREIRA, 1954, p. 24).

No trecho acima, a autora reconhece a distinção de tratamento recebido pelos gêneros masculino e feminino quando se refere às observações da feminista inglesa Virgínia Woolf. Interessante anotar aqui que o discurso crítico dessa autora comunga daquele discurso falocêntrico encontrado em seus romances quando conclui ‘não restar muito a reivindicar’. Também vale ressaltar que Lúcia era integrante de uma elite culta que, de certo modo, possuía alguns privilégios como o de estudar, ter uma profissão, atuar no espaço público. Para Cristina Ferreira Pinto (1990), esse feminismo praticado pela elite não reivindicava muitas mudanças nas relações familiares. Para elas, o voto e o título universitário não impediriam que uma mulher realizasse seus deveres do lar. É com margem nesse pensamento que segue o pensamento de Lúcia Miguel em seus

artigos e, curiosamente, nos romances de ficção em que a preocupação da desestabilização nas relações de gêneros parece desembocar nas relações de classe.

Esclarecendo as variações e as pluralidades do termo feminismo, Michelle Perrot explica que “em sentido muito amplo, ‘feminismo, feministas’ designam aqueles e aquelas que se pronunciam e lutam pela igualdade dos sexos” (PERROT, 2007, p. 154). A partir das explicações de Perrot, pode-se entender que é coerente a negação de ser feminista dada por Lúcia Miguel Pereira, já que, no plano da ficção, embora suas personagens femininas aspirem a algumas mudanças em seus cotidianos, não finalizam as narrativas completamente realizadas como mulheres. Tendo em vista ainda o discurso conservador em que foram construídos os romances de Lúcia, é possível nos reportar ao seguimento da questão levantada por Michelle Perrot quando define, “o feminismo nem sempre goza de boa reputação. Muitas mulheres se defendem, como se esse fosse uma ruga no rosto: ‘Eu não sou feminista, mas’” (PERROT, 2007, p. 153). No contexto da década de 30 em que foram escritas as três obras, deparamos com uma política centralizadora que censurava e perseguia movimentos como o feminismo, o anarquismo e o comunismo, mormente porque esses dois últimos eram de esquerda. E vimos reiterando o quão é condizente com o discurso predominante os escritos de Lúcia Miguel Pereira, daí ser bem coerente a negação de ser feminista dessa escritora. Em função da própria condição social imposta à mulher numa sociedade semi-patriarcal, os romances apresentam algumas contradições como a negação da educação religiosa, do casamento como forma de subordinação e a preferência pelas relações livres.

A movimentação feminina em favor da liberdade de expressão e de informação deparava com o argumento de que a mulher, sem possuir independência econômica em relação ao marido, não podia formar sua própria opinião. Em decorrência desse pensamento é que a mãe da protagonista de *Amanhecer*, além de outras personagens dos romances em estudo, mantém relações de aparência, de restrição e de recato no âmbito feminino. Nesta e nas outras tramas, como vimos ressaltando e iremos destacar nos capítulos seguintes, a autora de *Maria Luísa* pinta esse espírito da época e, ao passo que acolhe algumas transformações, receia a perda dos valores tradicionais.

Assim, compondo um limitado e estrito grupo de mulheres, sobretudo de uma classe média urbana e culta, vítimas de vários tipos de preconceitos, fizeram da escrita a forma de propagação de seus ideais. Foi nos jornais, na literatura, na crítica que

conclamaram a formação de uma opinião pública a seu favor. No caso de Lúcia Miguel Pereira, ingressando no ambiente literário e intelectual, permite ao público o contato com a escrita nessas várias vertentes. É como crítica que recebe maior reconhecimento do público, sobretudo escrevendo para jornais e revistas católicas.

Para *A Ordem*, em 1933, no artigo intitulado “O perigo do Feminismo” registra que restrições devem ser feitas a esse tipo de luta, salvaguardando as áreas intocáveis do ‘universo feminino’, “que a autora deseja ver preservadas em nome de um objetivo mais alto: a preservação da harmonia e da ordem sociais”, assegura Márcia Cavendish (WANDERLEY, 1999, p. 76). Nas quatro narrativas de ficção, Lúcia Miguel deixa entrever que essa ordem social, de ares tradicionais, deve ser mantida valendo-se inclusive da aparência, da hipocrisia no trato com as condutas estabelecidas pelas normas patriarcais, mormente religiosas.

No texto supracitado, Wanderley observa que, embora festejando a conquista política feminina do ‘direito ao voto’, conquista que segundo Lúcia ‘implica em deveres aos quais não fugirá a mulher, pois possui a clara e simples compreensão de sua missão forjada em séculos de dedicação, de paciência, de humildes labores e ignorados heroísmos’, parece mais interessado em enfatizar as características da mulher. Wanderley destaca ainda o trecho em que Lúcia Miguel elege como atributos definidores da mulher a ingenuidade e a pureza, fatores que, ao ver da crítica e ficcionista, são elementos capazes de nutrir a ordem na nação. São palavras de Lúcia Miguel Pereira, selecionadas por Márcia C. Wanderley:

Basta voltar os olhos para trás, olhar para a nossa história, não a história dos compêndios, mas a história sem histórias, a lenta formação da nacionalidade para ver de que são capazes as mulheres. Foram elas, foi a sua fé um pouco ingênua, foi a sua ingenuidade, a sua honestidade pura, que deram ao Brasil o único cunho realmente forte que tem – a sua robusta organização familiar (WANDERLEY, 1999, p. 76).

Para Wanderley, a autora idealiza os conceitos de mulher, família e pátria. Ademais, vai “mais longe em seus equívocos ao desenvolver a idéia de que a violência é atributo masculino e de que a predominância de sua ação no campo social é a única responsável pela existência dos conflitos nessa área, e de que apenas a entrada da mulher neste cenário contribuirá para que se atenuem os conflitos...” (WANDERLEY, 1999, p. 76).

Pelo exposto acima, vê-se a acentuada religiosidade, seja através da criticidade ou do seguimento às regras que sustenta seus textos críticos e ainda, enreda suas narrativas de ficção. Nos romances escritos na década de trinta, *Maria Luísa*, *Em Surdina* e *Amanhecer*, fica patente tal preocupação com os valores positivistas no que se refere à construção das personalidades femininas, principalmente nos dois primeiros, escritos em 1933. Essa influência católica sobre os escritos de ficção vai se dissipando muito sutilmente, sem que ela os perca totalmente de vista até a concepção de *Cabra-Cega*, já nos anos 50.

Reforçando a tese de que as transformações ocorridas no espírito feminino são a verdadeira origem dos conflitos atravessados pela época, Lúcia condena o aproveitamento do sexo feminino no serviço militar e, ao ver de Márcia Wanderley transforma a mulher de ‘doce e promotora da paz’ a ‘monstro primitivo’ dotado da violência, um defeito humano. Destaca Márcia a explanação de Lúcia Miguel:

Aproveitar a mulher para preparar a guerra, embora como enfermeira, é desvirtuar o seu papel. Que se preste quando se desencadeia a tormenta, nada mais natural. Mas em paz, educá-la para a guerra, familiarizá-la com essa perspectiva, é quase um crime. Pelo menos uma imprudência de incalculáveis conseqüências. Nada corrompe e desmoraliza como o hábito. Por isso é mister conservar carinhosamente o seu horror às armas. Mais primitiva que o homem, porque menos intelectualizada, ela será um monstro no dia em que se lhes despertarem os apetites de violência. Convulsionará ainda mais o mundo (WANDERLEY, 1999, p. 77).

O longo trecho revela o quão paradoxal e complexo se torna o estudo das ideologias que enredam o tecido ficcional dessa autora. Investida das funções de crítica e ficcionista, ela, de certo modo, questiona as ações da mulher fora do ambiente doméstico. Nesse sentido, algumas proposições serão encontradas em seus textos que compactuam com as idéias do movimento feminista, sendo assim, através de uma irônica postura, suas personagens criticam, em grande medida aquele as idéias e as práticas falocêntricas e patriarcais. Como veremos, nos capítulos seguintes, nas narrativas, exceto em *Amanhecer*, os homens, como maridos, pais e irmãos, temem essa liberdade feminina, o pertencimento da mulher a um espaço e a práticas antes permitidas apenas aos homens.

De acordo com Céli Regina Jardim Pinto, havia outras condições que sopravam muitas mulheres em direções contrárias àquelas pretendidas pelo movimento feminista: “o mundo agrário e reacionário dos homens, a quase clausura das mulheres

envolvidas com trabalhos caseiros no mundo do privado, a alta religiosidade das pessoas, principalmente das mulheres” (PINTO, 2003, p. 33). Embora vivesse inserida no ambiente culto, urbano, conhecedora e praticante das letras, possivelmente, a orientação religiosa da autora, nesses primeiros registros, faz brotar a tensão decorrente da necessidade de mudanças, contudo temia que estas viessem a fazer perder a acomodação em que vivia. Através da leitura de sua crítica, nota-se também que, porventura, o alimento de sua prosa advém da aceitação ou negação das ideologias do contexto mantendo amplo diálogo com aquela.

Se a revolução sexual impulsionada pela doutrina freudiana fomentou marcas evidentes na sociedade da época, como destacamos, convém reiterar que tal desagregação proporcionada salta às páginas da ficção intimista pereiriana decantando-se num processo que beira às inquietações do movimento feminista. Os argumentos freudianos parecem aparecer de maneira mais intensa nos livros de Lúcia, principalmente quando exprimem, incisivamente, que uma mulher traz as marcas de sua educação. Com base nas idéias de Freud, o narcisismo, a passividade, a falta de criatividade, a sociabilidade inferior, a vaidade, a fraqueza moral feminina, tudo são resultados necessários de sua formação como mulher.

Ainda a partir de Freud, as mulheres são inferiores e essa inferioridade se manifesta no físico, no ideológico e nas práticas sociais de modo a justificar a servidão e a submissão ao masculino. Ora, o cotidiano das personagens femininas que transitam pela trama romanesca pereiriana é recheado pela incongruência entre as idéias levantadas e o compromisso da prática subserviente. A grande inquietação da personagem Maria Luísa reside em acreditar-se capaz, mas não poder mudar seus costumes em virtude do bom funcionamento da família. Já na obra *Em Surdina*, Cecília, assim como Maria Luísa, abdica de cuidar de sua vida pessoal para cuidar da vida do pai e da filha da irmã. Sendo assim, veremos que no discurso ficcional, a mulher deve ou é força a ceder ao poder limitador do homem e aos ditames da tradição. Nesse sentido, elas são convidadas mais à renúncia que à ação.

Sem negar o pertencimento a uma classe, Lúcia surge como pioneira no exercício da crítica feita por mulheres no Brasil e inscreve, em suas personagens, personalidades de elite burguesa e intelectual, próprias da vida urbana de sua contemporaneidade. Com exceção da figura principal de *Amanhecer*, Maria Aparecida,

que reside em um povoado no interior, todas as mulheres das narrativas buscam superar as circunstâncias do mundo urbano e burguês.

O eixo central do legado romanesco abraça as questões, as ideologias dos ‘ismos’ de seu tempo, mas revela um discurso paradoxal quando materializa o confronto entre a mudança e a permanência. Discutindo as tensões sociais do Brasil urbano na *Belle Époque*, Nicolau Sevcenko (2003), em trecho citado na epígrafe desta discussão, atesta que a literatura moderna deve traduzir mais um anseio de mudança do que da permanência. Contraditoriamente, o que emana dos romances em estudo é a aflição feminina decorrente desse momento de transição, bem como das ideologias que os faz surgir, e exhibe, de certo modo, o anseio da transformação. A mulher pretende a mudança, e, quando chega a realizá-la, nem sempre alcança a sua plena realização, muitas vezes, mantendo a sua sujeição ao homem.

Não podemos afirmar que Lúcia Miguel Pereira seja feminista, sobretudo porque sua ficção apresenta um viés bastante conservador dos princípios patriarcais atribuindo às desagregações decorrentes dos movimentos do final do século XIX e princípio do XX, bem como o mal-estar moral por que passa a sociedade. Porém, pode-se notar que possui traços de comum acordo com a chamada versão ‘bem-comportada’ do movimento, ao passo que algumas de suas criações buscam, sem mexer com a posição do homem ou de seus privilégios burgueses, ser incluídas como cidadãs, visando ao bom andamento da sociedade. Maria Luísa vive a sua posição de elite econômica e intelectual, sem afrontar os poderes, mas ao buscar neles apoio revela uma mulher que, apesar de dirigir sua própria vida, ainda está inserida no processo de tal forma que sua conclusão é deixar seus desejos em função da coletividade da família.

Se as marcas dos vários ‘ismos’ na ficção que vimos examinando se dão de forma bem sutil, vale citar também como, com a mesma suavidade, a autora passeia pelos ideários anarquistas. Procurando, a bem da verdade, demonstrar a nocividade da bandeira desse movimento, ‘destruidor dos lares’ que se preocupa, em especial, com a emancipação feminina, o amor livre, o fim do casamento monogâmico e contratual, o divórcio, o direito à maternidade consciente. Para Margareth Rago, “a questão da emancipação das mulheres através de sua libertação econômica e cultural foi reforçada no amplo debate que os anarquistas travaram, ao criticar as instituições burguesas e

patriarcais” (RAGO, 2007, p. 46-47). Essa crítica às instituições burguesas e patriarcais, principalmente ao casamento, é que Lúcia vai desafiando ao longo dos romances literários.

Sobre o Anarquismo, continua Margareth Rago, “a luta pela independência feminina era, nesse registro, primeiramente uma questão moral: trata-se de libertar-se da imposição do modelo burguês de feminilidade e de construir uma nova figura de mulher” (RAGO, 2007, p. 47). Enredando a problemática familiar, Pereira põe em cena nas obras *Em Surdina* e *Amanhecer*, o receio do pai tradicional pela inserção da mulher nas relações de trabalho, portanto na esfera pública. Nesta última, é posto em relevo o espanto da interiorana Maria Aparecida diante do aborto. E, nas quatro narrativas, a mulher luta consigo mesma e com a família a fim de se revestir de uma nova roupagem, seja através do trabalho ou da leitura, mas não sem sofrer censuras e restrições.

Sem negar a influência desses na vida social e na produção intelectual do momento, depreende-se do acervo literário de Lúcia certa resistência aos movimentos feminista e anarquista. Acerca do primeiro, vale anotar que, nesse primeiro momento, o propósito almejado era fazer ouvir as mulheres de modo que alcançasse alguns direitos sem desestruturar o modelo burguês de família, já o Anarquismo se constituía como um movimento libertário. Este encontrou dificuldade em aceitar que a dominação da mulher fosse distinta do problema da dominação de classe. Nessa direção, Margareth Rago chama a atenção para a resistência de uma das mais importantes líderes e intelectuais anarquistas brasileiras, Luci Fabbri, em relação ao feminismo. Para Fabbri, a mulher possuía dotes particulares para gerir a família. Assim, em 1933, já afirmava que a mulher, por administrar o lar, estar em contato com as pequenas coisas, estava mais em contato com a realidade que os homens. E comenta, quase com 90 anos, em trecho destacado por Rago:

As mulheres têm algo de seu para dar, algo de gênero, uma experiência única não competitiva: a economia doméstica, em que as crianças têm precedência, em que os velhos estão assistidos porque são velhos, em que cada qual são o que pode e consome o que necessita, isto é a economia doméstica. Nos últimos tempos, tenho pensado que vale a pena ocupar-se do problema da mulher sobretudo nesse sentido (RAGO, 2001, p. 315).

Nesta sequência, pode-se anotar que, desde as primeiras décadas do século, as reivindicações anarquistas reconhecem a função doméstica da mulher e

subordinam a questão sexual à questão social. Se as restrições do gênero se associam ao problema da classe, convém destacar que, como veremos adiante nos romances de Lúcia Miguel Pereira, a autora, teoricamente, investe contra os princípios desse movimento, porém, ao constituir a teia da vida familiar, permite que suas personagens burguesas, como é o caso de Maria Luísa, transitem da virtude ao vício e retornem à virtude. O oposto ocorre com Lola, personagem da mesma obra que, por não ser descendente de uma família nobre, recebe críticas sobre o casamento com um homem de classe superior e sobre seus relacionamentos após a viuvez. Na mesma direção, temos em Amanhecer, a protagonista Maria Aparecida que, a nosso ver, não consegue sua realização plena através do casamento nos moldes burgueses e do trabalho porque tais aspirações parecem ser inconcebíveis para uma moça na sua condição.

Na prática de sua escrita de ficção, fica clara a pretensão da autora de trabalhar os pequenos informes da dinâmica do espírito ideológico desse tempo como elemento imanente do texto. Para isso, ressuscita desejos recalçados femininos que vão se agregar ou negar a filosofia desses ‘ismos’. Por conseguinte, partilhando com Antonio Candido (2000) as idéias sobre a gênese do texto literário, torna-se imprescindível destacar aqui a correspondência entre a literatura e a vida social, uma vez que cabem na ficção as intencionalidades do criador, e é nessa direção que vai o abastecimento dos romances de Lúcia Miguel Pereira. Sustentada pelas contradições e inquietações sociais, a autora põe em destaque a problemática das relações familiares, tematizando as conquistas e os medos. Como comenta Terry Eagleton (2006), se considerarmos que o tempo histórico, as ideologias e práticas sociais, bem como a recepção, são fundamentais para engendrar o texto, vê-se que a definição e interpretação se submetem ao modo da leitura e não vincula à natureza do lido. Daí, a contradição e a complexidade proveniente da leitura desses textos.

1.3. A ficção como representação do cenário político

Somente quando o apreciador se entrega com certa inocência a todas as virtualidades da grande obra de arte, esta por sua vez lhe entregará toda a riqueza encerrada no seu contexto.

Anatol Rosenfeld

Se o sentido do texto fica a cargo do interpretador, o ficcionista se traveste de historiador, embebendo-se do contexto para compor a subjetividade desse discurso. Polindo a verdade no estilo, conduz o leitor, a seu modo, à interpretação do momento seu contemporâneo. Propositadamente, as verdades da ficção admitem uma relação de convivência entre o autor e o leitor. Para isso, “o leitor, parceiro da empresa lúdica, entra no jogo e participa da ‘não-seriedade’ dos quase-juízos e do ‘fazer de conta’”, acrescenta Rosenfeld (ROSENFELD, 2005, p. 21).

É essa relação de paridade estabelecida entre o criador e o receptor do discurso ficcional que desencadeia a *mimesis* a fim de promover o engajamento, a historicidade do trabalho artístico. Contradizendo a ‘falta’ de engajamento do chamado romance introspectivo ou intimista, é através de alguns pormenores que a autora visa a dar aparência de real à situação imaginária. Ao trabalhar as circunstâncias externas e internas que conduzem o texto, pode-se dizer com Anatol Rosenfeld que “é paradoxalmente esta intensa ‘aparência’ de realidade que revela a intenção ficcional ou mimética” (ROSENFELD, 2005, p. 20).

No intento de construção dessa verossimilhança, as narrativas de Lúcia Miguel Pereira são inclinadas a revisitar as ideologias, o espírito centralizador e autoritário da época. Sendo uma representante de uma elite intelectual, urbana e conservadora, Lúcia empresta muitas de suas convicções para suas personagens. É ela mesma quem escreve, em 1934, para o *Boletim de Ariel*, “aquele que se vê compelido a escrever não sendo essencialmente um poeta, encontra no romance um meio de expressão mais completo, mais natural” (PEREIRA, 1992, p. 30). Pode-se notar que Lúcia, além de se valer da crítica literária, faz do romance uma forma de expressão, e imprime nele as experiências de uma época. Destacando o viés documental dessa escrita intimista, salienta Luís Bueno que, “em certo sentido, portanto, a literatura de Lúcia Miguel Pereira na primeira metade da década pode ser vista como testemunho, apesar de a autora fugir completamente ao estereótipo do escritor social ao qual o testemunho estava ligado” (BUENO, 2006, p. 327).

Ainda no mesmo artigo apontado parágrafos atrás, Lúcia explica que o romance, através das situações e criaturas imaginárias, é capaz de satisfazer a curiosidade humana:

Essa curiosidade do documento humano, fruto da inquietação social crescente, ele [o romance] a satisfaz. Um romance, ainda quando muito fraco, é uma pesquisa, uma experiência para ver se a vida é

possível em determinadas circunstâncias. A necessidade cada vez maior de simpatia, de contato com os nossos companheiros de jornada, nos leva a buscá-los mesmo entre as criaturas imaginárias (PEREIRA, 1992, p. 30).

A autora admite o papel social da literatura além de ratificar o estreito limiar entre os fatos e a ficção. E esclarece a facilidade desse tipo de composição quando destaca “também não é impossível, a qualquer um, imaginar e contar histórias mais ou menos verossímeis...” (PEREIRA, 1992, p. 29).

Assim, a autora, pelas páginas das narrativas *Maria Luísa*, *Em Surdina* e *Amanhecer*, possibilita uma sutil alusão ao governo getulista dos anos 30. Nesta época, o governo de Getúlio Vargas, forte, centralizador e autoritário, tem como guia a figura do presidente. O historiador Bóris Fausto explica que, no curso do Estado Novo, “construiu-se a figura simbólica de Getúlio Vargas como dirigente e guia dos brasileiros, em especial dos trabalhadores, como amigo e pai, semelhante na esfera social ao chefe de família. O guia e pai doava benefícios a sua gente e dela tinha o direito de esperar fidelidade e apoio” (FAUSTO, 2008, p. 207).

Como a arte permite uma visão fragmentada da realidade, o foco dessa centralização ganha corpo na ficção quando a sociedade é, nestes termos, simbolizada pela família. Na ficção, Lúcia cria um microcosmo doméstico, num ambiente semelhante ao que se passava na política e na vida social da nação. É o pai, o chefe e o detentor do controle da família a quem todos devem reverenciar. Exceto em *Maria Luísa*, onde esse papel fica, em grande medida, a cargo da protagonista homônima. No plano estético, é interessante observar que quem faz esse papel é o narrador. O olhar do narrador sobre a família se assemelha ao olhar controlador do estado sobre a sociedade, porém, na ficção, o narrador faz, através da ironia, uma certa desconstrução daquela condição social e política. Mesmo distante, o narrador consegue visualizar as ações e os pensamentos familiares como se estivesse de perto. Ao modo das atitudes do corpo político que se traduzia como ações do presidente. De forma alegórica, a autora põe em evidência as tradições a partir da dinâmica familiar, sobretudo das posturas femininas, assim como o governo procura pôr em destaque o controle da sociedade em favor da nação. Nesse sentido, a família se torna uma visão fragmentária da máquina administrativa.

Como proposta do governo getulista, a educação preocupou-se com a formação de uma elite intelectual e acabou ganhando inspiração autoritária. Cândido Moreira Rodrigues estuda os princípios desse Governo na Revista *A Ordem*, e destaca entre falas do próprio presidente Getúlio, que os órgãos do governo tinham a “incumbência de difundir os ‘princípios uniformes de disciplina cívica e moral’ nos meios educacionais, objetivando imprimir-lhes rumos de ‘nacionalismo sadio’, de forma que, nesta matéria, tudo deveria emanar do poder federal⁷” (RODRIGUES, 2005, p. 124).

Representado entre críticas e ironias, entendemos que há ressonâncias do lema “Deus, Pátria e Família” enredando o tecido ficcional nas tramas já que objetivava a tomada de consciência do valor espiritual da nação. Uma importante base de apoio do governo de Getúlio Vargas foi a Igreja católica. Tais princípios figuram como cimento na construção dos romances em estudo, embora a autora vá, antagonicamente, revelando a hipocrisia em que os dogmas religiosos estão calcados, porém ratifica a importância deles na concepção da família. Embora o livro *Maria Luísa* não faça referência a um tempo histórico, é condizente com o espírito da época. Nessa obra, destaca o narrador com um olhar irônico sobre o ensino religioso, sobre as crenças de Maria Luísa: “Dessas aulas, o que de mais claro lhes ficou, foi uma idéia de ordem social intransponível e rígida, mantida, aliás, por um Deus muito cheio de etiquetas e convenções que lhes descreviam a mãe e a tia” (PEREIRA, 2006, p. 26). Para esclarecer sobre as ideologias reinantes naqueles tempos e estabelecer o diálogo da arte com a história, importa ressaltar o lugar ocupado pela vontade da Nação organizada no discurso do presidente Vargas, destacado por Cândido M. Rodrigues.

As lições do passado evidenciam... que o Brasil é um país de ordem. Ordem e democracia que significam disciplina e liberdade, obediência consciente e acatamento ao direito. Repelimos os surtos demagógicos, como não toleraríamos a tirania. [...] Os agentes de subversão e da desordem persistem nos seus planos diabólicos. [...] É da tática comunista a dissimulação e o embuste. [...] Para continuarmos a desfrutar a paz e a tranqüilidade... torna-se imprescindível manter constante vigilância (RODRIGUES, 2005, p. 129).

⁷ Os trechos em destaque nos comentários de Cândido Moreira Rodrigues são falas do presidente Getúlio extraídas por Rodrigues de— VARGAS, Getúlio. Problemas e realizações do Estado Novo. In: *A nova política do Brasil*. Tomo V. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938, p. 182-183.

As diretrizes marcadas no discurso político de direita vão sendo *pari passu* delineadas e criticadas nas páginas literárias de Lúcia Miguel Pereira, como veremos na leitura das narrativas, ao longo deste estudo. A preocupação com a ordem, com a estrutura social que disciplina a sociedade no governo getulista marca a existência das personagens. A ausência de fervor da protagonista nas práticas religiosas é, para o narrador, uma aproximação da postura do pai, “livre pensador e ateu” (PEREIRA, 2006, p. 26). Mesmo não crendo nos dogmas católicos, Maria Luísa mantém suas atividades piedosas e passa a viver uma vida aparente a fim de não romper os protocolos e a educação religiosa católica dos filhos que acredita ser necessárias.

Já Lúcia Miguel Pereira, embora atue como defensora da ideologia católica tanto nos escritos para a revista *A Ordem* quanto nos textos de ficção, como vimos reiterando, revela não se ligar a nenhuma religião. Carlos Drummond de Andrade, em trecho de seu diário de 1959, citado por Bernardo de Mendonça esclarece: “Octavio (Tarquínio de Sousa) disse que sua mulher, Lúcia Miguel Pereira, também não pratica qualquer credo religioso...” (MENDONÇA, 2002, p. xix). Diante dessas constatações, Luís Bueno questiona se a inserção de Deus no último capítulo de *Em Surdina* seja uma estratégia da autora para impedir que o leitor conclua a possibilidade da mulher encontrar a felicidade fora dos padrões preestabelecidos pela religião. E destaca que esse realce para a entrada de Deus na história está ali para “marcar claramente uma posição que é da autora e não da personagem” (BUENO, 2006, p. 201).

Dialogando com o contexto histórico, convém reiterar que o poder centralizado do governo de Getúlio, assemelha-se ao poder do pai numa ambiência patriarcal ou ao papel do narrador, nos romances em questão. Assim como faz o governo, o narrador observa a organização da família mesmo que vendo nela os alicerces frágeis e hipócritas. Por outro lado, a atuação do narrador pode ser entrevista como uma crítica aos parâmetros em que a família e a sociedade, de modo geral, estavam assentadas. No plano social, destaca-se que, com a Revolução de 1930, os trabalhadores gradativamente foram controlados pelo Estado que em troca das leis trabalhistas procurava impedir greves e sindicatos. Em 1934, tal situação foi legitimada pela Constituição. Com este caráter paternalista e cooperativista, com “traços fascistas”, o controle do trabalhador foi gradativamente associando-se ao discurso da família. Nesse viés, o Estado enquanto pai, assim como os burgueses nas indústrias, procurava controlar os filhos e punir os ‘rebeldes’ que geralmente eram associados a anarquistas

ou comunistas. Esta perspectiva corroborava o discurso de cunho fascista da Ação Integralista Brasileira (AIB) de “Deus, pátria e família”. Na instância ficcional, comenta o narrador do romance *Maria Luísa*: “a palavra pátria não correspondia para ela a nada de preciso. Não alargava até lá a consciência familiar. Nunca pensara que o futuro dos filhos e o futuro do Brasil eram, em alguns pontos, estreitamente ligados” (PEREIRA, 2006, p. 116).

O clima ideológico dos anos 30 foi percebido tanto na literatura social e proletária quanto na intimista. Falando sobre essa presença nos textos ficcionais, Jorge Amado, escrevendo sobre *Em Surdina*, em 1934, para o *Boletim de Ariel*, acusa a autora de ‘produzir romance engajado, subordinando conscientemente a criação a uma doutrina’. Luís Bueno destaca os trechos em que Amado aponta a escrita de uma intelectual ‘da direita’:

Sinto também que a romancista vive presa a um círculo de idéias das quais não se pode libertar, o que lhe restringe as possibilidades, impedindo o desenvolvimento completo do romance, o aproveitamento de certos detalhes. Compromissos talvez, que roubam parte da independência da escritora (BUENO, 2006, p. 201).

A observação de Jorge Amado de que a tendência ao pensamento predominante da época condicionou o desenvolvimento da ficção de Lúcia Miguel sugere que a literatura daquele momento representa bem aquele teatro social mediada pelos pensamentos de direita ou de esquerda, o que põe em relevo certos antagonismos na ficção. Sobre o objeto de ocupação desses movimentos, vale acrescentar o comentário do historiador Boris Fausto.

Os integralistas baseavam seu movimento em temas conservadores, como a família, a tradição do país, a Igreja católica. Os comunistas apelavam para concepções e programas que eram revolucionários em sua origem: a luta de classes, a crítica às religiões e aos preconceitos, a emancipação nacional obtida através da luta contra o imperialismo e da reforma agrária (FAUSTO, 2008, p. 195).

Tendo em vista a contradição existente nos textos de Lúcia Miguel Pereira, pode-se anotar que as idéias destacadas pelo historiador supracitado se embatem constantemente nos romances que vimos examinando, seja através da crítica,

da ironia ou da conformação. É certo que há um debate entre estes e a crítica à religião e aos preconceitos provenientes de suas práticas. O enredo do livro *Em Surdina* se passa do ano de 1917 aos anos 20 adentro, tratando do momento de transição representado pela Primeira Guerra Mundial e de seus desdobramentos. Seguindo o casamento de Antônio, gêmeo de João, com uma moça de família tradicional, inicia-se a revolta dos dezoito do forte de Copacabana. Antônio então mostra que se posicionará, com o apoio da família, favorável ao lado da direita na polarização que sucederá com o governo de Getúlio. “O mundo precisa antes de nada, de ordem e de disciplina. O princípio da autoridade deve ser mantido à custa de qualquer sacrifício. Admirar os revolucionários só porque morreram, é um sentimentalismo ridículo” (PEREIRA, 1933, p. 294).

Essa posição da personagem conforma com as convicções ideológicas do pensamento de direita, aspecto que, segundo Jorge Amado, culmina por tolher a imaginação da artista. Por esse lado, o legado romanesco abraça a questão já que, no âmbito internacional convém destacar que, após a crise de 1929, a emergência do “estado de bem-estar social” e mesmo os regimes totalitários associavam o bom comportamento do indivíduo frente ao Estado, era constantemente vinculado ao discurso da família. Em regimes de direita (nazifascista) e na política varguista até o ano de 1945, os comunistas eram considerados como aqueles que agrediam a “ordem” familiar e estatal. Alceu Amoroso Lima acredita que a igreja católica deveria, por excelência, repudiar o comunismo. Rodrigues destaca o trecho em que Amoroso Lima escreve para *A Ordem*, sugerindo que:

Precisamos enfrentar o Comunismo como uma negação integral do Cristo e da Igreja e não como um fenômeno social passageiro, que afeta apenas os nossos interesses materiais ou nossas posições sociais. Seu perigo é infinitamente mais profundo...; reveste-se... da aparência de justiça, do êxito e do progresso. Só se nos colocarmos no terreno dos princípios é que poderemos enfrentar friamente essa ideologia revolucionária (RODRIGUES, 2005, p. 173).

No romance *Amanhecer*, narrado em primeira pessoa pela protagonista Maria Aparecida, aflora essa crítica às idéias comunistas. A chegada de Antônio se configura no motivo desencadeador das transformações na vida da protagonista. Conhecido por suas idéias complexas e inconvenientes, Antônio é visto, a princípio, como maluco, uma vez que dissemina a ideologia comunista. Inicialmente, a tradicional Maria Aparecida se horroriza com o discurso de Antônio até passar a ver nelas um

aprendizado: “Antônio também defendia o que ele chamava de maternidade consciente. Por isso não me espantei, nem me escandalizei (...) estava agora livre de tudo isso, que sabia, graças a Antônio, que a confissão era um meio que os padres tinham de dominar o povo” (PEREIRA, 1938, p. 117-141). Como a abertura da disputa política facilitou um afrouxamento das medidas repressivas, o narrador parece também conceder alguns avanços no comportamento dos personagens, o que revela uma crítica da narração frente a essa atuação religiosa e política. Isso se dá em *Amanhecer*, que publicado em 1938, permite maior liberdade de pensamento e ação que *Maria Luísa* e *Em Surdina*, ambos de 1933. Por outro lado, podemos entender a assimilação das idéias comunistas por Maria Aparecida porque ela é a única protagonista que não é burguesa. De certo modo, algumas aspirações da bandeira desses movimentos eram desfavoráveis às elites burguesas, o que nos faz pensar novamente no papel ocupado pela mulher e na classe social de cada protagonista. Contudo, como o desfecho da trama depende da imposição da autoria, esta não permite a plena realização da personagem após a absorção de alguns daqueles princípios. Essa vulnerabilidade às tendências ideológicas acontece de maneira bem expressiva se analisarmos os romances através das práticas dos tempos. Como o governo Vargas se estende de 1930 a 1945, se esses modernismos passam a ser mais facilmente assimilados pela sociedade, podendo ser vistos com outro olhar pelas próprias personagens e pelo narrador.

Como vimos destacando, é da natureza do narrador os julgamentos acerca dos comportamentos dos integrantes e suas posições dentro da manutenção da ordem familiar. Ambiguamente, nos textos em questão, as personagens parecem querer ganhar vida própria, ao contradizer os parâmetros preestabelecidos, mas deparam-se constantemente com a observação desse narrador ou de algum personagem que, ao invés de agir, reflete sobre os acontecimentos. Portando certo sentimento de verdade, a representação sutilmente comparada com a situação política dos anos trinta remete-nos às bases em que foi construída a administração getulista. Nesta, o olhar atento da máquina administrativa censurava a população de modo a fazê-la aceitar passivamente a sua condição. Um breve olhar sobre o Brasil dos anos 30 e 40 revela que a aproximação entre a Igreja e o Estado garante a este último auxílios de duas ordens. Rodrigues comenta que “primeiro, no campo político e, segundo, no campo da domesticação das consciências, tendo como ponto comum entre ambos o combate à luta de classes” (RODRIGUES, 2005, p. 139). Há aqui uma crítica às idéias e às práticas dos costumes

preconcebidos pela igreja católica e à ocupação da mulher no lar e no espaço público. E ainda nesta direção, nas manobras de leituras dadas ao leitor, é que vemos a função do narrador nos romances em estudo.

Nesse controle exercido pelo narrador sobre os leitores, percebe-se a consciência da autora de que a ficção orienta o comportamento feminino. Haja vista uma herança de pai para filho, o acervo apresenta fortes indícios de que o ponto de vista da autora seja transferido para as personagens, sobretudo para o narrador. Nesse sentido, Naomi Segal (1997) ressalta que o texto funciona como um enunciado sintomático do narrador, que, por sua vez, é motivado pela fantasia do autor. Essa estratégia da autora de atribuir poder de julgamento ao narrador a exime de qualquer culpa e punição pelos juízos levantados.

No contexto da época, as soluções autoritárias tornaram-se uma atração constante. Investindo contra os princípios comunistas, explica Bóris Fausto que

[a] corrente autoritária assumiu, com toda a consequência, a perspectiva do que se denomina modernização conservadora; ou seja, o ponto de vista de que, em um país desarticulado como o Brasil, cabia ao Estado organizar a nação para promover dentro da ordem o desenvolvimento econômico e o bem-estar geral. Nesse percurso, o Estado autoritário poria fim aos conflitos sociais, às lutas partidárias, aos excessos da liberdade de expressão, que só serviam para enfraquecer o país (FAUSTO, 2008, p. 195-196).

Como as práticas ficcionais combinam com a história, os romances em estudo publicados nos anos trinta coadunam-se com a preocupação sobre os excessos de liberdade propagados pelos meios de comunicação. Do lado da história, esses meios de comunicação são valiosos instrumentos na construção da imagem de Getúlio como protetor dos trabalhadores. Através deles, Getúlio se dirigia a audiências determinadas: a mulher, os aposentados, migrantes, pais de menores operários, com o propósito do controle social. O ano de 1939 vem legalizar esse controle exercido anos antes através da criação do DIP (departamento de imprensa e propaganda). Segundo Fausto, o DIP:

recebeu funções bastante extensas, incluindo o cinema, o rádio, o teatro, a imprensa, a literatura “social e política”, a organização do programa de rádio oficial do governo, a proibição da entrada no país de “publicações nocivas aos interesses brasileiros”, a colaboração com a imprensa estrangeira a fim de se evitar que fossem divulgadas

‘informações nocivas ao crédito e à cultura do país’ (FAUSTO, 2008, p. 207-208).

Do lado da ficção, fomentada pelas contradições do tempo, Lúcia também pinta a apreensão pela proibição da entrada no país de “publicações nocivas aos interesses brasileiros”. Nos três romances publicados nos anos trinta, a literatura figura como o principal fator desencadeador das mudanças que a autora considera, em grande medida, nociva à tradição e à ordem, sobretudo da vida das mulheres. Diante das desilusões de Maria Luísa, ela “já não tinha essa mania de ordem, garantia, em muitas mulheres, de uma vida moral bem equilibrada”... Devorava romance sobre romance, com a sofreguidão de uma adolescente sentimental. Era o seu único refúgio, o mundo da imaginação. *Mas que perigoso abrigo!*...(PEREIRA, 2006, p. 89-90 Grifo nosso). Podemos localizar aqui que o narrador dá realce ao perigo decorrente da leitura. Há, na citação, uma ironia à falta de leitura feminina, pois o discurso patriarcal orientou que, se as mulheres se enveredassem para as histórias de romances, provocaria o desequilíbrio da ordem familiar já que eles, os enredos, fertilizariam a imaginação feminina.

Assim como os instrumentos do Estado construía as aparências da sociedade, o acervo ficcional dos anos trinta de Lúcia também propõe certa crítica à aquela ordem aparente, o que para algumas personagens significa abdicar, muitas vezes, de suas convicções ou dos prazeres individuais em favor do coletivo, como o faz Maria Luísa. Esta encontrou a paz na vida de aparências e de hipocrisias, pois mesmo que tenha reconhecido seu erro ao efetivar a traição ao marido, sabe-se agora uma pessoa passível de erros. Apontando esse princípio católico, Cândido Moreira Rodrigues recorta trecho de Jacques Maritain, “considerado a figura mais alta do pensamento filosófico católico contemporâneo – segundo o qual- ‘os católicos não são o catolicismo: os erros, as lentidões, as falhas e a passividade dos católicos não comprometem o catolicismo. [...] A grande glória da Igreja consiste em ser Santa com membros pecadores” (RODRIGUES, 2005, p. 174).

As personagens dos romances em questão também trazem consigo essas convicções que, por sua vez, devem ser de conhecimento da autora, uma vez que ela era conhecedora dos pensamentos de Maritain, deixando alguns textos críticos acerca deles. Relevante anotar que, nesta data da criação dos órgãos de construções imagéticas do Estado (1939), Lúcia já havia publicado três de seus quatro romances. Porém, pelo

exposto, vê-se que seus escritos evocavam todo o espírito de ‘entrada do país nos tempos modernos’, como a autora reiteradamente descreve nos artigos e na ficção, através das personagens, como ‘tempos de modernismo’ em contraposição à ‘velha ordem’.

Marcados pela nostalgia de certos tempos, esses romances dão forma a uma crítica à situação política dos anos 30, mormente da vida privada das mulheres engendrada pelo olhar do narrador. Tal discurso questiona a liberdade feminina, mas culmina por mostrar a dificuldade de integração social da mulher. Embora as mulheres pretendam alçar novos vôos, esses seus instintos vão sendo minados pelas limitações impostas a elas naquele contexto. Dessa forma, procuram novas formas de vida, mas não se realizam completamente no final.

Com base nos esclarecimentos expostos, nossa visão vem desmitificar a afirmação de que a literatura intimista não carrega a tônica desse tempo, já que não se caracteriza literariamente como escrita ‘social e política’. Revisitando o legado de Lúcia Miguel, percebe-se que, com uma maneira diversa de recortar as relações sociais, cria um universo particular em torno da família e põe em destaque as problemáticas do tempo, sobretudo decorrentes do acesso da mulher ao espaço público, ao mercado de trabalho e ao prazer individual. Por conseguinte, vê-se que a ficção de Lúcia Miguel Pereira, embebida da ambiência histórica, não falseia, mas traz esteticamente transformadas os anseios femininos diante do quadro político e ideológico existente nos anos trinta. E isso confere a verdade em seu texto, aspecto que remete a partilhar com a escritora inglesa Virgínia Woolf quando salienta que “a ficção deve ater-se aos fatos e, quanto mais verdadeiros os fatos, melhor a ficção” (WOOLF, 1985, p. 23). É com base nessa premissa que nos ateremos a examinar os romances de Lúcia Miguel Pereira. Como a ação do tempo é efetiva sobre a sua ficção, é mister seguir a ordem de escrita e publicação das narrativas, assim se segue uma leitura de *Maria Luísa*, de 1933.

CAPÍTULO 2- *MARIA LUÍSA*: UM DISCURSO EPIFÂNICO?

Qual de nós não alimenta dentro de si, o ideal de um livro inteiramente sincero, livre, de um livro gerado nas raízes da personalidade, carregado do mistério vital? De um livro que penetrasse muito fundo na alma dos homens, e os acordasse do marasmo em que se atolam?

Lúcia Miguel Pereira

Na década de 1930, enquanto o rádio – o mais moderno meio de comunicação de massa da época – encurtava as distâncias, aproximando o país de ponta a ponta, nossa prosa de ficção, com renovada força criadora, punha-nos em contato com um Brasil pouco conhecido. Dando destaque às figuras marginais, unindo ideologia e análise sociológica e psicológica a novas técnicas narrativas, os modernistas da segunda geração também se voltam para a realidade brasileira, mas agora com uma intenção clara de denúncia social e envolvimento político.

Enquanto isso, a escrita feminina ainda sofria preconceitos de vária ordem, porém com a produção ficcional de escritoras como Rachel de Queiroz e, sobretudo a produção crítica de Lúcia Miguel Pereira, além de seus textos de ficção, a mulher começa a ganhar voz em um ambiente dominado pelo discurso masculino. Lúcia investindo, timidamente, nos meandros da ficção, de modo distinto dos romances ‘sociais’, carrega suas narrativas produzidas nesse período, *Maria Luísa*, *Em Surdina* e *Amanhecer*, com a desagregação ideológica daqueles tempos, porém centra-se, conforme comenta Nádya Battela Gotlib (1998), nas linhagens dos romances do século XIX, atrelados às questões da sociedade burguesa e suas relações dentro do núcleo familiar.

Na construção de uma sociedade particular que sobressalta da problemática social, tomamos, num processo metonímico, a dialética dessas relações familiares, delineadas por uma “revolução” psicológica, para entender o conflito feminino carioca do período, refletido na ficção de *Maria Luísa*. Como é corrente o fato de que a mulher, nesse período, ainda tem sua voz emudecida pelas idéias e práticas masculinas, a grande transformação se dá, apenas no pensamento. Tematizada pelas reflexões e crises existenciais, a personagem Maria Luísa, ao seguir ou sugerir a trajetória feminina na busca da sua liberdade, depara-se com a consciência feminina da

necessidade da mudança. Essa consciência é alcançada através de uma relação de alteridade entre os sujeitos. É por meio da observação do outro que as personagens se conhecem e se reconhecem configurando intensas revelações ao longo do texto.

Momentos reveladores tais como o envolvimento com Flávio ou o encontro com a menina cega enredam situações de angústia que desestabilizam a protagonista bem como aquela prescrição de que o fundamental é ser uma mulher-modelo, isto é, seguindo os protocolos tradicionais. Dessa forma, Maria Luísa substitui o afeto pelo dever, o seu prazer pelo prazer da família. Mas, conclui que a família organizada nesses moldes dá vida a uma hipocrisia social. Essas inquietações compõem uma disputa de juízos que ora se confundem ser da personagem ou da autora. Nesse embate de vozes enunciadoras, presume-se que o narrador, elemento essencial na condução da interpretação do leitor, aja de modo a revelar e criticar, de certa forma, a situação em que se encontrava a mulher naquele contexto. Como é sabido do envolvimento e atuação de Lúcia com a tradição católica dos primeiros anos do século XX, mostrar o desequilíbrio e a desagregação decorrentes, sobretudo, do encontro entre a protagonista e Flávio não seria uma forma de pôr em debate a tradição?

Neste embate é que a autora, de acordo com a epígrafe supracitada, parece chamar a atenção, em *Maria Luísa*, para uma escrita reveladora que “penetrasse muito fundo na alma dos homens, e os acordasse do marasmo em que se atolam”. Diante desse propósito, como o universo ficcional concebido por Lúcia circunda, essencialmente, as inquietações femininas, é possível interpretar que esse apelo generalizante sobre a condição do ser seja destinado, receosamente, à mulher.

2.1. Marcas da tradição⁸ no tecido narrativo da obra *Maria Luísa*

Lúcia Miguel Pereira não escaparia a esse clima nostálgico de tradições e valores religiosos que envolvia a todos.

Márcia Cavendish Wanderley

O romance *Maria Luísa* integrou um relevante momento da ficção brasileira em que o conflito proveniente das mudanças nos modos de produção e nas relações de trabalho levou à consciência de que o problema do mundo contemporâneo residia na obtenção da riqueza pela via da exploração, o que gerou crises ideológicas.

Para Luís Bueno, “[e]m 1933, era preciso ter a alma sob o abrigo de alguma ideologia definida” (BUENO, 2006, p. 199), já que esse conflito havia instituído a divisão da produção literária de 30 em dois grupos.

Para os homens da esquerda, é evidente, o que há é uma estrutura social perversa, que concentra os meios de produção nas mãos de uns poucos enquanto grandes massas humanas vivem à margem do que elas mesmas produzem. Para os católicos, a crise é espiritual e, por consequência, moral. O mundo burguês é, para eles, um mundo sem Deus onde tudo é permitido (BUENO, 2006, p. 199-200).

Na trilha desse último pensamento em *Maria Luísa*, Lúcia Miguel Pereira, ao pormenorizar a vida familiar, não deixará de abordar a hipocrisia social e, mormente religiosa, em que esta se insere. Ciente dessa crise existencial, sobretudo moral, por que passa a sociedade, desestabiliza a personagem homônima através de reflexões acerca de sua condição de ser no mundo. Marcada pelo discurso religioso, às vezes contraditório, que se confunde com o modo de ver da autora, a personagem estabelece um confronto psicológico permeado pela incoerência de suas práticas em um mundo burguês e pela descrença nas convenções vividas que põem em questão as certezas do ser humano. Tendo como referência os juízos de valor imanentes no romance e as vivências da autora, comenta Nádia Battela Gotlib:

⁸ Entende-se, neste estudo, o conceito de tradição a partir dos postulados de Raymond Williams que explica a etimologia da palavra. Neste texto, o substantivo latino tradição assume o sentido empregado no inglês, esclarecido por Williams como “descrição de um processo geral de transmissão, mas há um sentido implícito muito forte e amiúde predominante de respeito e obediência” (WILLIAMS, 2007, p. 400). Nessa direção é que empregamos o termo aos escritos de Lúcia Miguel Pereira em que a autora mantém certa conviência e respeito aos costumes do patriarcalismo, práticas e ideologias bem contemporâneas do século XIX e ainda de seu tempo.

[a] estrutura romanesca traduz, nesse universo fechado severo, os resultados de uma experiência de vida da autora que se desenvolveu em ambiente de formação católica acentuada, ligada ao grupo Dom Vital, no Rio de Janeiro, a que se somariam outras experiências: a de mulher casada com historiador de renome, Otávio Tarquínio de Sousa, à de mulher de grande atividade intelectual, também funcionária da Secretaria de Educação e Cultura e da Biblioteca de Educação; integrante da comissão Machado de Assis, encarregada da publicação das obras desse autor; a de biógrafa- de Machado de Assis e de Gonçalves Dias; a de tradutora, ensaísta, jornalista e, sobretudo, crítica (GOTLIB, 1998, p. 19).

O romance principia com uma observação atenta do narrador que destaca ser a protagonista metódica, por isso mantinha o velho hábito de ir à missa aos domingos. Embora o romance traga as marcas dessa formação da autora, nesse sentido, há certa contradição no trato com a filosofia católica à medida que essa crença religiosa é posta como hábito e que, ao longo da narrativa, vai sendo ‘desconstruída’ pelas experiências da heroína. Antonio Candido explica essa divergência na ficção dos anos 30 quando ressalta a existência dos embates, sobretudo ideológicos, e a necessidade do engajamento da literatura.

A poesia espiritualista, o romance de orientação problemática, o ensaio católico tradicionalista, constituem modos, bastante diversos, e nem sempre ligados entre si, de reagir no sentido de uma preservação, ou reajustamento de valores sociais, políticos, ideológicos, ameaçados pelas manifestações modernistas. Diante da crise das velhas estruturas, e, portanto dos valores tradicionais, a literatura reagiu com bastante sensibilidade – quer no sentido da reforma, contribuindo para a formação de uma atitude crítica, quer no da reação, intensificando o apelo daqueles valores (CANDIDO, 2000, p. 124).

Luís Bueno também identifica, na escrita de Lúcia, a estreita ligação entre experiência pessoal e imaginação quando observa em *Maria Luísa* “a presença de Machado de Assis, no uso repetitivo de digressões à margem da ação, às vezes sentenciosas, e no recurso ao capítulo curto que, embora eventual, tem função estratégica no desenvolvimento do enredo” (BUENO, 2006, p. 304). Entende-se assim que a autora, conhecedora da vida e da ficção do ‘Bruxo do Cosme velho’, transplanta, em seus incipientes registros literários, algumas marcas dessa consagrada ficção machadiana.

Típica representação do romance intimista ou de introspecção psicológica do período, a narrativa *Maria Luísa* incidiu diretamente na crítica às

tradições, aos estilos de viver e de pensar herdados à sociedade patriarcal. Vale deixar a caracterização da protagonista Maria Luísa a cargo do narrador.

Uma mulher como poucas. Admirável. Perfeita. Perfeitíssima. Boa filha, esposa exemplar, mãe cuidadosa, excelente dona de casa. Em tudo, cumpria rigorosamente as suas obrigações. Das minúcias do seu interior ao mais grave problema da vida do casal, tudo merecia a sua atenção, tudo resolvia com critério e acerto. (...) Uma mulher do dever, em suma (PEREIRA, 2006, p. 14).

Pelo exposto acima, vê-se a ironia na descrição dos costumes com a qual o leitor se deparará no curso do texto. A ‘perfeição’ atribuída à personagem se deve ao fato de ela cumprir as normas impostas pelo sistema. Ser boa mãe, boa esposa, cumpridora das atribuições de uma exímia dona de casa de natureza patriarcal. Pela voz do narrador, deparamo-nos com uma família estruturada nos moldes predominantes naqueles tempos. Como vimos observando, o clima que inspira a ficção de Lúcia é o mesmo de seus escritos de crítica faz por bem acrescentar que, Lúcia Miguel Pereira, no artigo “As mulheres na literatura brasileira”, escrito para a Revista *Anhembi*, comenta a saga feminina exposta na ficção quando destaca que as mulheres eram modeladas a se tornarem matéria-prima a ser domesticada.

[a] regra era reclusão, o regime de gineceu, que engordava o corpo e fazia murchar a inteligência; a regra era a menina pregada às saias da mãe, misturada às mucamas, em sua companhia aprendendo a bordar e a trocar os bilros para fazer renda, pouco sabendo além de ler, escrever e contar – isso mesmo as mais afortunadas, que em algumas famílias as mantinham analfabetas, a fim de não se poderem corresponder com namorados; a regra era o casamento muito cedo, as maternidades anuais, a autoridade do marido sucedendo à do pai; a regra era a minoridade prolongada até a velhice, determinando nas senhoras a infantilidade... (PEREIRA, 1954, p. 21).

Agregando os predicativos enaltecidos pela sociedade, principalmente pelo marido Artur, que ‘não lhe exagerava os méritos’, Maria Luísa, em alguns aspectos, experimentava uma nova postura, inclusive por descender de uma classe burguesa superior àquela do marido, ela opinava nos negócios.

Até em negócios – Artur continuava o comércio de fazendas em grosso que lhe legara o pai – era de bom conselho. Socialmente, soubera criar uma situação de que se envaidecia o marido. Não que andasse em festas e bailes – não era disso. Cultivava algumas relações, poucas, mas escolhidas, escolhidíssimas. Como nunca as poderia ter o Artur Pires, da firma Pires & Sá, cujo fundador, o seu

avô, desembarcara no Rio de tamancos e jalequinho de rapado (PEREIRA, 2006, p. 14).

Nesse trecho, o discurso literário põe em questão os distintos tratos aos gêneros e às classes sociais. Gozando de alguns privilégios como a amizade de pessoas influentes na sociedade, também dotadas de uma melhor condição econômica ou herdadas da tradição familiar, algumas mulheres começaram a traçar novas posturas no convívio do lar. Era o caso da protagonista Maria Luísa que possuía, visivelmente, a admiração social e a superioridade em relação à origem familiar do marido. Estudando as posturas do homem e da mulher nas primeiras décadas do século XX, a historiadora Mary del Priore constata que nelas ocorreram mudanças que influenciaram decisivamente os comportamentos nas relações de gênero. Para Mary del Priore, “novos comportamentos tiveram início, no fim do século XIX, comportamentos marcados por enorme transformação social e econômica. Essa corrente influenciará as formas de viver e pensar, provocando, no meio do século XX, uma fenomenal ruptura ética na história das relações entre homens e mulheres” (DEL PRIORE, 2005, p. 231).

Apesar da degradação financeira de seus pais, Maria Luísa se impõe diante da sociedade, dando realce à velha condição de sua família. Como comenta o narrador, as reviravoltas econômicas decorrentes da mudança no sistema de governo foram decisivas na alteração da situação econômica de muitas famílias, o que fazia permanecer muitos preconceitos de linhagem. Envolvendo-se nos negócios e aconselhando o marido, a protagonista conseguia despertar nele sentimentos desagradáveis e um mal-estar inexplicável. Apesar de se orgulhar da esposa, sentia uma revolta contra a sua superioridade de mulher. Nota-se aqui as primeiras fragilidades masculinas em relação ao comportamento feminino, além de esta ficção mostrar uma questão recorrente no legado de Lúcia Miguel, a superioridade não da mulher em relação ao homem, mas da burguesia sobre as classes mais desfavorecidas.

Marcado pelos costumes semi-patriarcais, o romance revela sutilmente esses primeiros contornos das flexibilizações das relações familiares, embora, ao longo do enredo, através do comportamento da figura central, venha reafirmar a trajetória feminina do dever ao prazer e culminando, novamente, no dever. Esse discurso

falocêntrico⁹ e elitista reflete e reifica a experiência de umas poucas pessoas – predominantemente burguesas – mesmo que, em certos momentos, esse burguesismo seja criticado pela própria ação das personagens ou pela emissão proposital do narrador.

Os pais de Maria Luísa, oriundos de famílias abastadas que entraram em decadência após a mudança de regime de governo, viviam de gabar-se de nobreza por contar quatro ou cinco gerações e ter tido um antepassado entre os homens do Império. No presente da enunciação, os pais da protagonista, apesar de serem apenas pacatos proprietários, empobrecidos até o pai, Dr. Lemos, ser transformado em funcionário público, ainda mantinham as aparências do passado ilustre. Casado com D. Constança, uma senhora resignada e passiva, Dr. Lemos engrandecia o passado com a falência do presente. Também este era envenenado pela grandeza do passado. Nessa atitude, a ficção também revela a crise pela qual passava a sociedade tradicional.

D. Constança, impregnada pela atmosfera trágica do marido, aceitava sua inoperante condição de esposa e “partia do ponto de vista que era esse o seu lote na vida, e ainda se dava por muito satisfeita de não ser pior a situação” (PEREIRA, 2006, p. 23). No contexto da época, era habitual a mulher encontrar no casamento a única forma de vida. Muitas delas se contentavam apenas com o sustento provido pelo marido. Para Simone de Beauvoir, “[a] liberdade de escolha da jovem sempre foi muito restrita; e o celibato – salvo em casos excepcionais em que se reveste de caráter sagrado – abaixa-a ao nível de parasita e do paria; o casamento é o seu ganha pão e a única justificativa social de sua existência” (BEAUVOIR, 1980, p. 167).

Estudando as revistas e as relações entre homens e mulheres em meados do século XX, Carla Bassanezi (1997) salienta que se continuava a acreditar que ser mãe e dona-de-casa era o destino natural das mulheres, enquanto a iniciativa, a participação no mercado de trabalho, a força e o espírito de aventura definiriam a masculinidade. Acerca da influência exercida sobre o feminino nesse período por meio dos discursos literário, jornalístico e histórico, Mary del Priore destaca que as revistas femininas tinham um papel modelar no que dizia respeito à vida amorosa. “Revistas

⁹ Relevante ressaltar aqui a apropriação do emprego do termo falocêntrico para tal questão já que, aos olhos da psicanálise, o termo falo pode ser confundido com o órgão sexual masculino. Porém, o falo ao qual se refere Lacan é o detentor do poder que, para ele, concentrava-se nas mãos masculinas, daí a confusão na relação com o pênis. É sabido que existem também mulheres fálicas, como é o caso da personagem Maria Luísa que, tanto no trato familiar como na administração do trabalho do marido é quem, respaldada pela sua origem privilegiada e, acometidas pelas doutrinas tradicionais, mantém o controle.

como *Querida, Vida Doméstica, Você, Jornal das Moças* ou sessões femininas no *O Cruzeiro* tinham um tremendo impacto como formadores de uma opinião conservadora (DEL PRIORE, 2005, p. 283). Além dessas revistas, outro instrumento controlador da vida social, principalmente das mulheres da elite, era a revista *A Ordem*. Escrita por intelectuais católicos, *A Ordem* contava com a contribuição de Lúcia Miguel Pereira nas chamadas “Crônicas femininas”, nas quais a escritora fazia apologia aos papéis tradicionalmente atribuídos à mulher nessa sociedade, educando os filhos no instinto de paz.

Do lado da ficção, assumindo exemplarmente esse papel de educadora das filhas, Célia e Maria Luísa, numa direção tradicional, D. Constança e Dr. Lemos não permitiam amizades e saídas das filhas de casa, tampouco estiveram num colégio. Sempre envolvidas com os trabalhos caseiros, dizia Dr. Lemos que antes queria as filhas pouco instruídas que as vir vagando pelas ruas. Acerca da inatividade feminina e da parca instrução feminina, comenta, criticamente, o narrador que a escravidão pior é aquela que não permite nem a reação do pensamento. Sobre o controle masculino sobre a fala e o pensamento feminino, é interessante observar que Maria Luísa não realiza grandes mudanças em sua prática, ela apenas passa a refletir mais, na segunda parte do livro, tomando o papel legado, na primeira parte, ao narrador. Nesse sentido, as personagens são emudecidas uma vez que a grande transformação se dá apenas em seus pensamentos. Andrea Nye (1995) salienta que, a partir das explicações lacanianas, o que diferencia a mulher do homem não são realidades físicas, mas o pensamento. Com base na linguagem como diferença sexual, Nye reforça a idéia de que se a mulher fala menos que os homens é porque elas têm menos poder que este.

Não surpreende que as mulheres estejam silentes considerando-se a sua falta de poder. É certo que o direito de falar foi conseguido em parte. Mesmo quando o direito das mulheres de falar em público não é abertamente contestado, poucas mulheres falam. Em suas conversas íntimas com membros do sexo oposto, as mulheres falam menos, menos freqüentemente, e são mais interrompidas (NYE, 1995, p. 205).

Esse poder feminino conferido através da escrita é bastante controverso em Lúcia Miguel Pereira. Esta, na tentativa de ficar no controle consciente da linguagem ‘negocia’ com o narrador, de gênero indefinido, para colocar o leitor como mero espectador das lições que evidencia, dificultando a sua possibilidade de subverter o desejo do texto, ou seja, ouvir aquilo que ele não pretende dizer. Destarte, a ‘criatura

feminina de papel' que sobressalta do romance em questão, marcada por traços conservadores, ainda que idealize grandes mudanças, carrega marcas, tomando de empréstimo o termo de Sandra Harding (1993), de uma "consciência domesticada" fruto da ausência de poder a que foi submetida. A 'consciência domesticada' da heroína comunga, de certa forma, da tendência predominante na atuação e no discurso possível a uma mulher daquele tempo na sua condição de burguesa, casada, mãe.

Outra personagem que simboliza bem o espírito dos anos trinta é D. Constança, pois ela 'era do tempo em os maridos eram temidos pelas mulheres e as moças imploravam o casamento como a um milagre'. Pela intervenção do condutor da narrativa, o leitor está diante de um tempo em crise, pois ele deixa entender que no presente da enunciação, as práticas são diferentes. No tempo a que se refere, constituíam deveres da mulher praticar os afazeres da casa, possuir noções de religião para a educação dos filhos e, como costumes entre os grupos mais abastados, os pais davam às moças uma professora de francês e outra de piano. Mantendo a tradição, ainda assim fizeram os pais de Maria Luísa. Porém, como destaca o narrador, "dessas aulas, o que de mais claro lhes ficou, foi uma idéia de ordem social intransponível e rígida, mantida, aliás, por um Deus muito cheio de etiquetas e convenções que lhes descreviam a mãe e a tia" (PEREIRA, 2006, p. 26). Vê-se aqui a vulnerabilidade da educação, sobretudo a dissimulação da religiosidade das seguidoras, que é destacada pelo narrador. Nesse sentido, ratifica-se a contradição existente na impressão da ideologia religiosa católica que norteou a vida da personagem.

Terminada essa educação básica, já podiam se casar. Começa então tanto para a mãe quanto para a filha a obsessão pelo casamento. Porém, D. Constança temia que as filhas não conseguissem um marido, pois, mais uma vez ressaltando as relações de gênero sobre as de classe, postula que mesmo sendo ajuizadas, meninas pobres não atraíam rapazes. Com isso, em casa da tia de Niterói, Maria Luísa conhece Artur e, compadecida de sua timidez e embaraço no jogo de prendas, ajuda-o e, pouco tempo depois, o moço a pede em casamento. É possível notar, no trecho, as fragilidades que caracterizariam o marido e, nesse primeiro gesto da protagonista, vê-se a influência que, posterior ao casamento, exerceria sobre o mesmo. Como o casamento, "ao menos para as mulheres, cujo único horizonte deve ser o da família" (PEREIRA, 2006, p. 28) tornou-se, para Maria Luísa, o único objetivo de vida, conclui o narrador, ironicamente, que somente após essa união contratual a protagonista começou a viver. A despeito da

restrição submetida à mulher e o seu objetivo de futuro, na perspectiva histórica, explica Mary del Priore: “era indisfarçável o conformismo da maioria das mulheres diante da condição de sujeição imposta pela lei e pelos costumes: serva do marido e dos filhos, sua única realização aceitável acontecia no lar” (DEL PRIORE, 2005, p. 248).

E Artur era mais sensível na educação dos filhos que a esposa, que, ao exemplo da mãe, tratava-os com rigor a fim de torná-los bons cidadãos. Inclusive no trato com o marido era bastante exigente, e D. Constança não se habituava à praticidade e rispidez da filha para com o genro. Entendia tal comportamento com os pais ou os filhos, mas com o marido, não podia entender porque, para ela, Artur era um marido exemplar. D. Constança, “uma vez, muito veladamente, entreteve-a sobre o perigo de desgostar um esposo tão moço ainda e tão bom. Disse-lhe que os homens eram muito exigentes, muito fáceis de melindrar, e andavam expostos às tentações de toda sorte. Não faltaria com certeza uma mulher sem escrúpulos para explorar o descontentamento de Artur” (PEREIRA, 2006, p. 82). Acreditava ter o dever de informar à filha, pois as mulheres eram mais fortes, e deviam guiar os maridos, sem que estes o percebessem.

Artur tinha prazer na companhia dos filhos e nisso diferia dos outros homens, uma vez que a educação dos filhos ficava a cargo, exclusivamente, da mulher. Como confirma o narrador “Artur escapava nesse ponto à regra geral: tinha prazer na companhia dos filhos. Talvez porque, a eles, se sentisse superior” (PEREIRA, 2006, p. 31). Naomi Segal (1997) discute o fato de que a mãe deve ser o espelho no qual a criança irá se refletir e, dessa forma, a relação entre espelho e reflexo ou sujeito e objeto é transferida para a idade adulta entre homem e mulher. Centralizando a autoridade sobre os filhos e sobre a família, Maria Luísa intimidava, ao mesmo tempo em que orgulhava o marido, já que o mesmo precisava de certo contato com os filhos. Mas a esposa agia com severidade, pois se entende que o controle sobre os mesmos também configurava uma forma de superioridade feminina. É o próprio narrador quem esclarece que ela era boa mãe, muito cuidadosa, porém as pequenas faltas dos filhos assumiam para ela proporções muito grandes porque a humilhavam. Apesar de, a nosso ver, constituir o emblema de uma sociedade em crise, Maria Luísa quer, através das aparências, mostrar-se forte e capaz da perfeição nas ações, mesmo que essa atitude se dê sobre as fraquezas dos filhos.

Como ficou dito que a tessitura da obra aborda concepções de vida e momentos de quase identificação entre a crítica e a ficção dessa autora, Márcia Cavendish Wanderley destaca que, nos escritos de Lúcia Miguel para a revista católica *A Ordem*, a autora faz apologia aos papéis atribuídos tradicionalmente à mulher. Neles, Lúcia esclarece, em recorte de Wanderley, que “se o realismo cristão não pode contar com uma humanidade perfeita, sem ódio e rivalidades, deve contar com a ‘ação’ sobre o indivíduo. Cabe então à mulher, em seu papel natural de educadora, criar o instinto da paz, sendo ela a principal responsável por essa tarefa de transformação do indivíduo” (WANDERLEY, 1999, p. 75).

Com essa conduta marcada pela tradição, Maria Luísa traça um destino para si em que não há lugar para os prazeres exteriores à vida doméstica. Como destaca o narrador, a protagonista “não podia acreditar honestas mulheres que cuidassem de alguma coisa além da casa e dos filhos. Confundia, na mesma condenação sumária e inflexível, as elegantes e as intelectuais ... Nunca imaginara outra existência. O pequeno mundo – de que era o centro – lhe bastava (PEREIRA, 2006, p. 40). E é nesse universo fechado do ambiente doméstico que Maria Luísa contata Flávio, o *leitmotiv* das grandes revelações de sua existência e da apostasia de suas convicções. Entretanto, tais revelações constituem motivos suficientes para transformar a sua ‘consciência domesticada’, no entanto, não são motivadores das mudanças em suas práticas.

De maneira peculiar, Maria Luísa além de agregar juízos e comportamentos típicos de uma cultura semi-patriarcal, mostra-se, por vezes, contraditória em suas idéias uma vez que novas experiências vêm marcar a trajetória dessa personagem, inscrevendo nela a decadência de valores que permeavam as relações familiares do mundo moderno.

2.2. Maria Luísa x Lola – “ai duas almas no meu seio moram¹⁰”

O outro é passível de alterar a vida psíquica do indivíduo e a apreensão que tem de si.

Michèle Ansart-Dourlen

¹⁰ Frase utilizada por Lúcia Miguel Pereira para definir a escritora inglesa Virgínia Woolf, utilizada aqui pra definir, nos mesmos termos, a dupla personalidade da personagem Maria Luísa.

O confronto entre tradição e novas experiências balizou a concepção da personagem Maria Luísa. Mesmo que a tradição tenha determinado as suas práticas, as novas idéias inquietaram sobremaneira o seu pensamento. É por meio da interferência dessas novas idéias que entendemos a inscrição de duas personagens distintas entre si, mas que mostram bem os conflitos e as tensões que motivaram alguns sucessos históricos e, sobretudo a forma do romance em estudo.

Inscrevendo na personagem central as posturas de uma mulher, mãe e exímia dona de casa de uma sociedade que respira ares patriarcais, ao mesmo tempo em que dá vida à oposta Lola, a escritora consegue, através dos limites da representação, mostrar o balanceio social entre a desordem e a aparente ordem nas relações sociais. Esses distintos perfis femininos, protagonizados por Maria Luísa e Lola, completam-se e redundam-se, ao final, em versões femininas do período, deixando ver, na primeira, o bem-estar social aparente que a autora quer, mas receia descortinar e, na segunda, revela o exercício dos desejos da primeira. Compondo essa paridade ao reconhecer duas linhagens de mulheres do período, Nádia Batella Gotlib assegura que,

no entanto, a visão que tem a escritora ao acompanhar a história da mulher na literatura brasileira ao longo dos séculos – do século XVIII aos inícios do século XX – parece se pautar por uma crítica severa não dos mecanismos cerceadores, mas dos procedimentos adotados pela mulher imune a ações de uma prática de mudanças (GOTLIB, 1998, p. 06).

Essa ação feminina é, ao longo da narrativa, constantemente criticada pelas opiniões do narrador, enquanto as possíveis mudanças vão sendo vigiadas como se houvesse certo receio da perda de algumas conquistas. Por conseguinte, Bernardo de Mendonça, no prefácio de *A leitora e seus personagens*, discute o fato de que Lúcia era, no fundo, uma conservadora dos direitos femininos conquistados, já que escrevia com certo “conservadorismo de quem temia a supressão de direitos duramente conquistados, senão no convívio ao menos na consciência humana, como o das liberdades individuais” (MENDONÇA, 1992, p. xix).

Configurando na ficção o dinamismo da época que, talvez, não fosse mostrado pela história, Lúcia Miguel Pereira põe em cena algumas convenções e preconceitos sobre as posturas femininas quando as estigmatiza nas figuras de Lola e de Maria Luísa. Como se destacou no item anterior, esta última é a “encarnação viva” do

papel de esposa, segundo destaca Luís Bueno (2006). Reiterando ou criticando esse conservadorismo, o narrador diz que “para ela, uma mulher de quem se fala era uma mulher com quem não se fala” (PEREIRA, 2006, p. 14). A intolerância da protagonista às transgressões na vida privada e na vida sexual de Lola revela uma não aceitação do ‘outro’ fora dos modelos tradicionais. O preconceito nutrido por Maria Luísa acerca de Lola se dá ainda por sua origem familiar, pois a fama das ‘Souzinha’, como era chamada Lola e suas irmãs, era conhecida de todo o Rio. Elas moravam com o Tio, por serem órfãs de pai e de mãe, que queria ver-se livre delas. Como descreve o narrador,

pobres e exigentes, porém, a sua beleza fazia pulularem os admiradores, mas não os pretendentes” (...) Maria Luísa reprovava o casamento do cunhado. E tinha as suas razões para isso. Alfredinho era um bom rapaz, muito trabalhador, mas bisonho e nada brilhante. Como se poderia entender com Lola, cheia de pretensões à elegância, habituada à alta vida? (PEREIRA, 2006, p. 16).

O narrador abre aqui um parêntese para emitir um discurso bastante preconceituoso, mormente quando diz ‘e tinha as suas razões para isso’, e torna clara a existência de relações à base de interesses que permeavam a sociedade da época. Em seguida, reafirma que Lola não poderia negar um noivo como Alfredinho, pois já possuía vinte e dois anos e ademais, ele lhe daria um nome e uma fortuna respeitável. Nessa e noutras passagens pode-se notar a ironia em que é construído o discurso ficcional, marcado pela crítica à condição da mulher, condicionada à sua classe social, formada pelos princípios católicos.

Contudo, muitos historiadores consolidam o ponto de vista do narrador e da protagonista da história no receio causado pela atitude desinibida da mulher, quando o assunto é o casamento. Nesse viés, os registros históricos indicam certa insegurança na avaliação dessas “modernas” criaturas. O modernista Menotti del Picchia não escondia seus receios de homem conservador. “Caso ou não caso?”, indagava em 1920. “Eis o dilema que arrepia a espinha do celibatário”, e ponderando, arrematava: “os moços com razão andam ariscos [...] será justo que um moço trabalhador entregue seu nome nas mãos de uma cabecinha fútil e doidivanas? [...] antigamente, as mulheres não serelepavam no asfalto, irrequietas e sirigaitas; não saíam sozinhas [...] nem se desarticulavam nos regamboleios do maxixe” (DEL PRIORE, 2005, p. 258). Contra as previsões de Maria Luísa sobre o casamento de Alfredinho e Lola, é nos contado que o

casamento dos dois parece ter sido feliz, e Lola havia chorado corretamente a morte do marido num acidente de automóvel.

Vítima de preconceitos de várias ordens, Lola tem acrescido ao preconceito pela origem e pelo comportamento faceiro somado então a seu estado de viuvez. O leitor é informado de que, depois de decorridos três anos de viuvez, alguns rumores sobre a conduta de Lola aparecem, mesmo que imprecisos. Interessante ressaltar como o romance destaca o jogo de aparências a que estavam submetidas as famílias burguesas em questão quando é destacado, sob a reflexão do narrador, que, para Artur, o comportamento de Lola seria interpretado como natural se não maculasse o nome do irmão.

A Artur, pouco impressionavam esses boatos; afinal de contas, uma viúva era uma pessoa livre, e a uma mulher cheia de vida e mocidade como Lola não devia ser fácil guardar estrita fidelidade a um morto. Enquanto algum escândalo não viesse enxovalhar o nome do irmão, preferia fechar os olhos. Que a cunhada salvasse as aparências – e ela o fazia – era tudo quanto se julgava no direito de exigir. Ponto de vista de homem. As senhoras são mais exigentes – sobretudo quando se trata de honestidade feminina (PEREIRA, 2006, p. 14).

A citação supracitada instaura curiosa discussão acerca da interpretação sobre o lugar ocupado pela viúva nas sociedades tradicionais. Vê-se que, quando o narrador emite a opinião assumindo uma postura masculina, ele entende as liberdades femininas após a viuvez como um estado natural, e conclui ser ‘ponto de vista de homem’. Do lado feminino, o leitor se depara, sob a informação do narrador, com modos de enfrentamento diferentes. Pelo narrador, as senhoras eram mais exigentes enquanto para mulheres mais moças como Lola, os boatos maliciosos não a interessavam. Com idéias e atitudes tão distintas, é curioso destacar que a ocorrência do adultério por Maria Luísa é que, posteriormente, aproxima essas duas mulheres.

Cabe aqui a opinião da própria Lúcia Miguel Pereira presente no artigo intitulado “As mulheres na literatura brasileira”, sobre a presença das viúvas em nossa ficção.

Se o maior de todos, Machado de Assis, mostrou tão decidida predileção pelas viúvas, é que, certamente, à sua intuição segura não escapou serem elas, na vida real, as mulheres mais interessantes, mais livres, de mais desembaraçada personalidade; daí, não só as suas matronas quase onipotentes, decidindo do destino dos filhos, como as

suas viúvas jovens, parceiras mais destras e francas nos jogos amorosos (PEREIRA, 1954, p. 23).

Nessa questão, convém destacar que, como intensa conhecedora da literatura de Machado de Assis, Lúcia Miguel Pereira também põe em cena, na narrativa em estudo, a viúva. Porém, Lúcia não lhes dá voz. Diferentemente dos escritos machadianos que, em grande medida, possuem personagens viúvas ativas, no romance *Maria Luísa*, temos uma vivaz personagem viúva que, contraditoriamente, vai cedendo sua ação à personagem central. Interessante destacar também que, o narrador oscila seu ponto de vista a respeito das viúvas conforme a personagem a quem ele se refere. Ou seja, se representa a idéia feminina, irradia críticas e preconceitos com as viúvas, mas se emerge uma voz masculina, essa vem dotada de compreensão acerca de suas posturas. Com essa estratégia, nessa narrativa, o leitor é totalmente conduzido pelas interpretações do narrador.

Com uma voz narrativa estratégica, em *Maria Luísa*, deparamo-nos com um narrador que alterna suas opiniões em função das intencionalidades seja da conservação ou da crítica à tradição. Como vimos reiterando, nos romances de Lúcia, a história se impõe através da literatura, e assim, o narrador adéqua suas opiniões para conviver harmoniosamente com as personagens. Dessa forma, através dele, são expostas as opiniões contrárias e coniventes com o discurso predominante. E assinala o narrador: “não basta que tenham imaginação os que escrevem romances; os leitores também precisam dela, as leitoras principalmente, que gostam de se encarnar na heroína” (PEREIRA, 2006, p. 55). Esse entendimento pode ser partilhado com o pensamento semi-patriarcal de que a ordem social, a crise da família estava ligada às leituras feitas pelas mulheres, bem como às mudanças nas formas de comportamento feminino.

Maria Luísa e Lola compunham os lados opostos de uma mesma moeda, ou melhor, dão forma a temperamentos de uma mesma ou de várias mulheres que povoam tanto a sociedade carioca real quanto a ficcional. Enquanto Lola era muito ‘graciosa, loira, redondinha, com ar de boneca e destilava perfume e frivolidade’, ‘aquela era um silogismo vivo e insofismável’. Relendo o romance, Luís Bueno esclarece que a presença de Lola constitui numa espécie de duplo de Maria Luísa. Conforme Bueno, “a desmiolada frívola de um lado e de outro a dona de casa exemplar, cujas qualidades eram tão evidentes que punham em relevo as faltas dos outros,

inclusive as do marido, francamente inferiorizado diante dela” (BUENO, 2006, p. 305). A hegemonia que acreditava Maria Luísa distingui-la das outras pessoas não poderia ser abalada pelo pretexto do parentesco. Não poderia aceitar um ser que vivesse fora dos modelos tradicionais. Se Lola fosse mesmo culpada das acusações que lhe eram impostas, isso mancharia a sua posição social. Sobre essa preocupação da personagem, cuja forma de pensar é condizente com o predominante na época, critica o narrador que ‘se as mulheres honestas se forem misturar às outras sob a capa do parentesco, onde ficará a distância que deve separar a virtude do erro?’

Narrando a falsidade desse distanciamento entre a virtude e o erro na constituição das máscaras sociais, onde a regras moralizadoras, o confisco da sexualidade e a submissão feminina parecem imperar, a autora tematiza as perturbações da mulher diante dos protótipos de “santas” ou de “prostitutas”. A conduta de “santa”, utilizada para o modelo de esposa, estereotipa a mulher como mãe, acolhedora e dominada, enquanto a “prostituta” encarna os prazeres, a permissividade do gozo e das fantasias. Estigmatizadas pelas práticas conservadoras eram evidentes as preferências pelas mulheres passivas, nas famílias burguesas. Como destaca a historiadora Mary del Priore, “mesmo nos círculos mais modernos, porém, algumas diferenças permaneciam: a do namoro sério, para casar, e o outro, em que o objetivo era a satisfação imediata” (DEL PRIORE, 2005, p. 283).

Também na cena ficcional, a desestabilização pessoal decorre de desagregação de valores econômicos e morais. Uma crise financeira que arrasa os negócios de Lola a aproxima de Maria Luísa. Esta, com sua postura hegemônica, mas altruística neste momento, cerca de carinho a sobrinha Rosita, e delega a seu marido Artur o cuidado com os negócios da cunhada. Lola não se queixava, não falava, apenas sofria o seu desespero agarrada à filha. Maria Luísa então concentra suas atenções na menina para evitar seu sofrimento e principia uma série de conselhos a Lola. Certo dia, Maria Luísa acentua ainda mais os conselhos sobre Lola por ouvi-la reclamar a ausência de Almeida Santos, um certo advogado casado a quem a cunhada demonstrava sintomas de afeição. “E aumentou a assistência junto de Lola, para guiá-la e livrá-la dos maus conselhos da leviandade aliada à pobreza” (PEREIRA, 2006, p. 36). Maria Luísa empenhava-se em fazer com que Lola se dominasse antes da chegada do Sr. Almeida Santos de viagem, já que ele parecia ser o perigo.

Talvez por gratidão, já que Maria Luísa era tão boa para Rosita, Lola foi se habituando a dar mais ouvidos aos conselhos da cunhada. “Os ‘eu bem disse que isso acabaria assim’ ou ‘se você nos tivesse ouvido’ pontuavam a conversa. Revoltaram-na, a princípio, como uma crueldade inútil. Mas aos poucos a foram dominando. E acabou sendo convencida dos conselhos da cunhada. É perceptível, nesse trecho, a ironia com que o discurso literário constrói o domínio conferido pela tendência tradicional ocorrido na personagem. Começou então a se ‘cristalizar um novo ser’. “A sua pessoinha inconsistente entregava-se, passiva, à vontade firme da outra. (...) E sem ela, sem a sua alegria despreocupada, Lola não era nada. (...) A boneca aprendeu a raciocinar... Nas suas conversas, agora, só falava em coisas positivas, práticas. Planejava o futuro, e já não o sonhava...” (PEREIRA, 2006, p. 37). Lola é interpretada como um ser vulnerável, facilmente maleável, como as tendências modernas, enquanto a representação da tradição tende a imperar nos procedimentos de Maria Luísa sobre a cunhada.

O pólo negativo se desfaz e Lola passa a se comportar tal qual a protagonista. Formando um novo modelo de mulher que também povoava aquele universo, tomou as rédeas da educação de sua filha e constata que, se não conseguisse se manter com o que tinha, iria trabalhar, pois era forte e corajosa. Assim, as mudanças foram rápidas e intensas, logo, “ninguém notou que a personalidade de Maria Luísa se substituíra à de Lola. Nem ela própria” (PEREIRA, 2006, p. 38). A ação de Maria Luísa demonstra uma crítica à busca do equilíbrio familiar baseado na organização tradicional, em que a mulher assume controle da vida doméstica. Mas esse equilíbrio é rapidamente rompido à medida que avançamos em direção à segunda parte do livro. Esse romance, estruturado em duas partes, apresenta, na primeira, a altivez, as convicções e o controle da heroína sobre a família. Suas idéias e práticas de uma dona de casa exemplar culminam no estabelecimento do equilíbrio de Lola, operadas pelas convenções da época. Nessa parte, poucas são as ações apresentadas e tomamos conhecimento delas pelas reflexões do narrador. Entretanto, a primeira parte termina com o primeiro indício do descrédito de Maria Luísa quando tem ciência de que Lola havia se juntado ao Dr. Almeida Santos, após este deixar a sua família. “Que desmiolada! E havia pensado tê-la regenerado...” (PEREIRA, 2006, p. 68).

Na segunda parte do livro intitulada “A montanha”, ocorre o descentramento da protagonista, um distanciamento de si e das idéias que antes incutira nos filhos e na cunhada, pelas práticas e pela reflexão. Esse segundo momento do livro

exibe a subversão dos valores e o rompimento dos limites de Maria Luísa após um breve romance com Flávio, amigo de seu marido Artur. Nesse segundo trecho da narrativa, não é mais o narrador quem conduz a narrativa, mas as reflexões da própria personagem central. Neste ponto, ela vai fazer um balanço das convenções e normas a que foi submetida e nas quais acreditava sem qualquer questionamento. Revive-se nessa questão, o papel do narrador que, a partir desse momento, parece não querer opinar. Deixa as inquietações, descrenças e desequilíbrios a cargo da protagonista, já que, no corpo do romance, sobretudo na primeira parte, há um grande embate entre o que diz o narrador e o que sente a personagem. Luís Bueno concorda que “é também nesse jogo que se sustenta o desenvolvimento de toda a segunda parte do livro, a descrição de uma longuíssima crise, cheia de alternativas e de diferentes formas de desespero” (BUENO, 2006, p. 309).

Maria Luísa assumira, dessa maneira, uma atitude de fingimento em relação a seu percurso próprio e ao das outras pessoas. Evitara dar conselhos a seus filhos porque não acreditava mais neles e passara a ter necessidade de ver Lola. “Era como se o erro as tivesse irmanado... E agora, vinha-lhe um desejo imperioso de vê-la. De ver como se porta uma mulher sabidamente desonesta” (PEREIRA, 2006, p. 97). O envolvimento com Flávio a havia transformado em uma mulher nova, pervertida e animalizada. As palavras a seguir são exemplares do pensamento patriarcal do narrador a respeito dessa transformação: “a evolução fora invertida, e a borboleta retrocedera em lagarta. E afundava-se no casulo do seu pecado – do pecado em que se comprazia” (PEREIRA, 2006, p. 79). Nota-se que o narrador fazendo exalar críticas ou convicções, sobretudo religiosas, interpreta a transformação de Maria Luísa como a passagem da virtude ao vício. Talvez por isso ele se resguarde de emitir muitas opiniões acerca da oscilação no comportamento e nas idéias que antes imperavam na personagem. Ele mesmo, o narrador, critica e interpreta a crise existencial da protagonista, decorrente da concretização do caso amoroso, como um processo de animalização. Há aqui uma nova forma de posicionamento da mulher, na relação com Artur, Maria Luísa dominava, com Flávio não. Como salienta Márcia Cavendish Wanderley, sabe-se da sutileza de Lúcia Miguel Pereira em tratar da supervalorização da mulher nos moldes positivistas a fim da preservação da harmonia e da ordem sociais, assim “liberta das teorias prontas a respeito das características delicadas da alma feminina, a autora também não aceitará a

caricatura de mulher hipersexualizada construída pelos naturalistas” (WANDERLEY, 1999, p. 81).

Este passo de Maria Luísa que culminou na sua infidelidade conjugal a aproximou da postura de Lola, que “não traiu o marido, é verdade, mas desfez um lar. Toda a gente afirma que o Dr. Santos se divorciou por sua causa” (PEREIRA, 2006, p. 97). Ela que tanto censurara o comportamento da cunhada passara a acreditar que Lola era feliz por ser inconsciente de sua situação, não estava condicionada às normas, enquanto ela, como fora educada sob os prescritos tradicionais, trazia as inquietações que esse novo estado lhe concebeu. Por trás dessa paridade entre as duas, começou a operacionalizar um novo modo de Maria Luísa ver Lola, pois como ela fazia o papel oposto passou a ser mais bem compreendida. De acordo com Luís Bueno,

mais do que esposa, papel a que reduzira, Maria Luiza se descobre mulher e gente. Armada dessa descoberta ela pode olhar agora para si mesma e para os outros de outra maneira... É claro que Maria Luiza não abandona seu papel de esposa, apenas o assume de forma diferente, a partir da percepção de que não há papéis que possam ser entendidos num sistema de valores absolutos. Lola e ela eram mulheres percebidas de forma diferente, mas não eram essencialmente tão diferentes assim (BUENO, 2006, p. 312).

Dada essa proximidade entre Lola e Maria Luísa, podemos notar então, pela observação desta última que a vida burguesa que viveu até então foi uma vida de aparências, pois assim como Lola ela também possuía o lado negativo. Vendo assim, Maria Luísa se torna perseguida pelos pensamentos, mais que por suas ações, e enfrenta a mais grave das consequências que era a ação dessa descrença sobre a sua família. E ela começa a sentir necessidade de expandir a sua descrença nas velhas idéias. “Abrir os olhos ao Artur... refazer nele o mesmo doloroso trabalho... fazer-lhe sentir que não tinha o direito de julgar... ensinar-lhe a duvidar de si mesmo...” (PEREIRA, 2006, p. 138). Nota-se que é da personagem que emerge tal raciocínio, não do narrador. Ora, esse movimento pendular nas convicções de Maria Luísa justifica-se pelo momento de transição por que passavam as mulheres no contexto dos anos trinta. Ainda na primeira parte em que revisita esse momento histórico, é destacada essa mudança nos hábitos:

[q]uem avalia da importância, para a vida familiar, dos longos serões e dos tranquilos ‘depois do almoço’ que reúnem duas ou três gerações de mulheres do mesmo sangue? Ajudarão talvez a conservar esse cabedal de velhos costumes e hábitos antigos, de íntimas anedotas e

expressões peculiares, um pouco pueris, mas evocarem tanta gente, tanta lembrança cara...de idéias e mesmo de convenções... quem a manterá, no futuro, essa pitoresca tradição oral, tão valiosa, quando a vida, cada vez mais difícil, houver generalizado o trabalho e obrigado as mulheres a não perder tempo? (PEREIRA, 2006, p. 40).

Presume-se, a partir do fragmento apresentado, certa preocupação na transformação dos costumes. Como vimos discutindo, uma revisitação dos artigos e dos romances de Lúcia Miguel, deixa entrever essa tensão estabelecida entre ‘velhos’ e ‘novos’ hábitos. Na ficção, assiste-se a um movimento que não se dá na prática, mas nas novas formas de pensar. Como observa Bueno, “no final, o romance aponta exatamente para essa indefinição, a mesma indefinição que vive a mulher no momento em que se passa a ação” (BUENO, 2006, p. 312). Por isso, Maria Luísa conclui que era melhor dar seguimento a sua rotina, mesmo impregnada pela desilusão do universo maniqueísta em que se viu formada. De acordo com o narrador, num olhar ironicamente tradicional, Maria Luísa “sentia que a sua vida não podia ser diferente do que fora até então. O passado podia estar errado, mas o futuro estava delineado por ele... começou a olhar em volta de si. E viu que aí – na mãe, nos filhos, no conforto de ter uma família – estavam as únicas razões que a si mesma se dava para continuar a viver” (PEREIRA, 2006, p. 95). O que temos nesse desfecho é um convite à renúncia pela mulher, isto é, à situação a que lhe era possível naquele momento. Na perspectiva histórica também, assim como o desfecho das narrativas, falamos aqui não apenas de *Maria Luísa*, o que se mantém são as regras predominantes naquela sociedade que ainda vivia entre algumas indefinições.

Dando forma literária ao dinamismo da época, o conteúdo narrativo de *Maria Luísa* dá voz à personagem quando ela admite a necessidade de seguir o caminho traçado por si mesma, fictícia e cega, mas que crendo era revoltante. Ora, o inconformismo de Maria Luísa manifestado em seu pensamento evidencia a divergência de pensamentos expostos pelas críticas do narrador. Neste momento, permite o seu pensamento talvez, pela certeza da inatividade. O silêncio aqui substitui a troca argumentada do crítico narrador.

Revisitando o contexto de composição da narrativa, convém reiterar que as ideologias de controle social emanadas dos anos 30 sustentam a tensão e o conflito da personagem. Michèle Ansart-Dourlen, estudando as condições sociais e históricas

produtoras da alteridade, salienta que “as alienações marcantes e, muitas vezes, a destruição do desejo de autonomia do sujeito nos regimes totalitários foram provocadas por constrangimentos ideológicos” (ANSART-DOURLEN, 2009, p. 23). Nesse viés é que utilizamos o termo ‘consciência domesticada’ para evidenciar essa tomada de consciência, controlada pelos mecanismos políticos e sociais, dentre eles a religiosidade, embora imune a práticas de mudança. Deste modo, a conclusão a que chega a protagonista é que aceitaria os fatos. Segundo ela mesma, em nada serviria se martirizar, pois não mudaria nada, o que ela fez foi cumprir o seu destino. Pode ser visto aqui um apelo da autora ao pôr em relevo a submissão, a inatividade e a limitada atuação social feminina nos tempos em que escreveu o romance. Diante do destino imposto à mulher, a protagonista conclui que não ficaria pior por isso. Diante da revelação da vida de aparências sustentada por opiniões e doutrinas tradicionais, Maria Luísa constata ter alcançado um novo eu, “dentro do qual se acomodavam, reconciliadas, as duas mulheres inimigas. E via que ambas eram verdadeiras. Uma representaria a vida instintiva, natural, e a outra a vida social, organizada” (PEREIRA, 2006, p. 99).

Mediada pela crise existencial, a protagonista busca a sua libertação interior e assegura que a dialética do certo e do errado é inerente ao ser humano. Nesse ponto, o impasse criado pela ficção é finalizado com a materialização de um grupo familiar nem santo, nem perverso. Como põe em relevo o narrador, ela passou a nutrir em si uma intensa necessidade de se igualar à miséria que era de toda a humanidade. Nesse sentido, tanto ela quanto Lola é criatura passível de erros e acertos, motivo que as aproxima sem defini-las como santas ou prostitutas. Patrícia da Silva Cardoso (2006), no posfácio à edição da obra *Ficção Reunida*, enfatiza que é justamente a luta contra esses “rótulos” que as criaturas de Lúcia querem travar. Essas ‘criaturas de papel’ não aceitam ser exclusivamente mães e esposas, como não aceitam serem relegadas à condição de prostitutas.

Por fim, nesse embate entre as personalidades de Lola e Maria Luísa, esta última se torna o ‘outro’ de si mesma se se pensar que a alteridade designa sua alienação. Maria Luísa sufoca sua singularidade para se autocensurar e permanecer ‘a mesma’ exigida pela opinião pública passando a acreditar que, num universo isento de culpa, o que vale é não julgar, quebrar o estereótipo do correto e duvidar de si mesma. Procedendo assim, através do recalçamento do desejo frente às leis, ao poder religioso e

às máscaras sociais, a heroína demonstra uma inércia diante do prazer frente ao dever. Essa passividade configura o motivo por que o narrador, através de um discurso crítico ironicamente machista e patriarcal, a considera uma pessoa melhor, pois “nunca a conhecera tão paciente, de um trato tão ameno como nesses últimos tempos” (PEREIRA, 2006, p. 114).

2.3. Metáfora do espelho: no jogo da sedução, o ver-se através do outro

Um significa o outro e é significado por ele.
Emmanuel Lévinas

Embora contemporânea de um momento de transição em que as relações de poder começam a ser desfiguradas, ou, pelo menos reinterpretadas pelos movimentos trabalhista, feminista e anarquista, a obra em exame demarca bem as relações de poder a que estavam submetidas as mulheres frente à definição ideológica dos anos 30.

Nela, como vimos discutindo, a crítica à tradição e ao conservadorismo sobressai aos incipientes traços da modernidade, em que a presença de um homem, a personagem Flávio, irrompe como uma figura epifânica, uma estratégia narrativa a fim de revelar a individualidade de outras personagens como Maria Luísa, Lola e seu amigo Artur. Essas distintas personalidades são motivadas pelas várias ideologias que coexistem ao longo dos anos 30. Com isso, o romance *Maria Luísa* é estruturado em duas partes bem definidas. A primeira delas simplesmente denominada Parte I e a segunda intitulada “A Montanha”, ou poderíamos também declarar que a estrutura da narrativa manifesta-se como “antes” e “depois” de Flávio. Diante dessa constatação, Flávio surge como estrategema no conhecimento próprio dos outros figurantes do romance. É ele o espelho no qual são irradiadas as imagens das personagens, e a partir do que, essas imagens entram em um processo de desagregação, travestidas de novas roupagens, ou pelo menos, de novas idéias.

Carregando as marcas da educação tradicional, Maria Luísa nutria verdadeiro horror pelo mundanismo e nunca havia frequentado bailes, por isso, na ocasião das férias dos filhos, preferia viajar para um lugar tranquilo, nos arredores do

Rio de Janeiro, pois ela sentia-se bem no recolhimento. Nunca imaginara outra existência diferente daquele restrito mundo familiar que a ela lhe bastava. Esse pequeno mundo no qual a protagonista se comprazia juntamente com o seu grupo parental estaria prestes a ser desvelado pela presença do amigo de Artur- ‘sempre o mesmo, o malandro, sempre original’ - o Flávio Moura. Procurando conciliar os seus dois senhores, o amigo e a esposa, Artur, envolvido com questões de trabalho, embarca Flávio sozinho ao encontro de Maria Luísa, que se encontrava em uma pousada com os filhos. Flávio ia furioso com Artur, pois não tinha grandes afetos pelos lugarejos do interior e, além disso, repugnava-lhe as posturas da burguesa preciosa, ‘conservada em água benta’ que diziam ser a esposa do amigo. Alguns traços dessa personagem colocam o leitor suspeito de sua vinculação aos ideários anarquistas, princípios, de certo modo, criticados pela voz narrativa. Também nessa questão, vale acrescentar que, portando uma forma de rompimento com a conduta tradicional, ressaltada na ficção por algumas personagens e pelo narrador, é Flávio o elemento desencadeador da desordem nesse núcleo familiar. Como um sedutor moderno, Flávio não compreendia as razões de uma união convencional. Sentia-se atraído por mulheres mais liberais, desprovidas dos compromissos manifestados nas relações conjugais. Tais características eram as opostas de Maria Luísa, motivo que o faz, inicialmente, ter repulsa por ela. Porém, o sedutor se surpreende ao conhecê-la.

Assim também Maria Luísa se surpreende com Flávio, já que não era simples e amável qual se mostrou quando o imaginava. “Nunca prestara muita atenção ao que, sobre, e as suas viagens, e o seu talento, lhe contava o marido. Não a interessava. Um gozador vulgar. Um inútil. Um indivíduo fora da sua órbita. Por quem a humilhava a admiração um pouco servil de Artur” (PEREIRA, 2006, p. 69). Pela elucidação da personagem, pode-se notar certo ciúme, ou certa competição da esposa, a respeito da influência exercida por Flávio sobre Artur. Maria Luísa se comprazia com o controle mantido sobre a família e sobre o marido. Porém, começou a se sentir atraída por aquele homem sedutor, um tipo de Don Juan. Trazendo algumas vestes do Don Juan, ‘personagem-símbolo significativo (e fecundo) da cultura do Ocidente’, criado no século XVII, pelo escritor espanhol Tirso de Molina, Flávio encarna bem esse lendário protótipo de homem conquistador e desprovido de preocupações com a religiosidade, por isso Maria Luísa o descreve como ‘um indivíduo fora da sua órbita’. De modo

contraditório ao daqueles homens com os quais conviveu a protagonista naquele ambiente tradicional, Flávio figurava para ela como um elemento estranho.

Assim como faz o sedutor de *Maria Luísa*, na ficção espanhola, Don Juan sente-se fortemente atraído por Ana apenas ao ouvir o Marquês de la Mota falar sobre e de seu amor por ela. Como observa Sócrates Nolasco sobre o mito espanhol, desprezando os princípios religiosos, Don Juan privilegia “enganar as mulheres e depreciar os homens com os quais elas estão comprometidas” (NOLASCO, 2001, p. 264). De maneira análoga, nesse jogo de sedução, Flávio despreza a sua amizade por Artur e lança mão de todos os meios de conquista. Para ele, a mulher não tinha importância, precisava satisfazer a seu próprio ego, “pelo prazer sempre novo e sempre inebriante de sentir a força do seu poder de fascinação... além disso, tinha o seu encanto, esse vulto de uma mulher que não via, que nunca vira... e justamente porque não a conhecia, podia imaginá-la, ... cheia de encantos” (PEREIRA, 2006, p. 70). Conforme acrescenta Nolasco, o homem que se assemelha ao paradigma do Don Juan:

diverte-se com os resultados de suas trapaças, e só pode fazê-lo porque habita em um mundo no qual a aceitação dos códigos morais, sociais e religiosos é puro fingimento. Dom Juan é um representante do veio individualista na medida em que não mede esforços para conseguir o que deseja; para ele, mentir é indiferente, como também o é entrar em conflito com a sociedade e suas regras. Ele manipula o código de honra segundo seus próprios interesses e é astuto no manuseio dos códigos de lealdade familiar e do amor cortês. (...) Dom Juan é uma ameaça contínua às famílias, valendo-se da situação privilegiada de sua própria família (NOLASCO, 2001, p. 265).

Um olhar atento à dinâmica da ordem e da desordem em que se assentava a sociedade histórica contemporânea da publicação de *Maria Luísa* deixa ver que é o contexto que permite a inserção desse protótipo construído na Espanha e, Lúcia propositadamente o transporta para a realidade ficcional brasileira. Com a inserção dessa personagem, através de sua relação com os demais integrantes da cena literária, mostra a crise, a falsidade das estruturas nas quais estavam assentadas a família naquela sociedade ficcional, ou talvez o faça alegoricamente, referindo-se extensivamente ao Brasil. Pela citação acima exposta, é pertinente traçar o paralelo entre Don Juan e Flávio. Este, assim como o sedutor espanhol, não se preocupa com o sentimento gerado na seduzida Maria Luísa, tampouco se inquieta com as regras estabelecidas pela religião. Contudo, é curioso ressaltar que a visão dissimulada acerca da sociedade é despertada na amante, a partir do contato com ele. Nesse sentido, Flávio não se sente

constrangido, inclusive com a presença do amigo-marido de Maria Luísa. Age com naturalidade ao retornar ao seio do lar da ex-amante e, com toda essa discrição, pode ser considerado um perigo iminente à ordem familiar. Acerca dessas estratégias de afirmação da sexualidade, Elisabeth Badinter (1993) e Sócrates Nolasco (2001), comungam da idéia de que, nas sociedades patriarcais, um dos fatores mais significativos reside na conquista de muitas mulheres sem ser conquistado.

Do outro lado, Maria Luísa se sentia à vontade ao lado de um homem ‘talentoso e requintado’.

Nas longas horas que passavam a conversar, Maria Luísa ia vendo aparecer de manso, e sorrateiro, um novo Flávio, mais interessante ainda, porém mais perigoso. Mas não se lembrava de que era semelhante ao que imaginara – e condenara. Não se lembrava de nada. Como o poderia fazer? Só conseguia ouvir... Não sem revoltas interiores, mas ouvia (PEREIRA, 2006, p. 72).

Embora percebesse em Flávio os vícios que criticava no homem, era incapaz de lutar contra ele. O contato com o ‘novo’, com um homem cuja postura se distinguia daquela de seu marido a faz transgredir os protocolos nos quais estava estruturada a sua conduta de esposa exemplar. Através da sedução, Maria Luísa é conduzida a uma verdadeira mudança, na qual Flávio é o despertar da sua consciência:

E todo um mundo ia surgindo aos olhos deslumbrados da moça. Todo um mundo nunca suspeitado, um mundo livre, colorido, brilhante... Enquanto o outro, aquele em que sempre vivera, parecia desmoronar-se, pulverizado pelo jato impiedoso da ironia... Às vezes, valentemente, queria reagir; tentava defender o seu universo, que lhe parecia um sacrilégio ouvir desrespeitar assim. Mas logo se calava” (PEREIRA, 2006, p. 73).

Seduzida como as criaturas do século XVII, diante dos desequilíbrios e da desagregação de valores, sobretudo do jogo de aparências, que compunham aquele universo do mundo em que está inserida, a personagem de Lúcia Miguel Pereira repreende Flávio publicamente, mas o admira às escondidas. Visível se torna o embate entre velhas e novas idéias. Com esse mecanismo ficcional, a autora realça um embate social sobre as ideologias predominantes nos anos 30 e os movimentos ‘modernos’ que ela mesma vai pôr em debate, novamente, nos outros romances, sobretudo nos dois dessa época. Contudo, apesar de conter publicamente os seus ímpetos de mudanças estavam abaladas as suas convicções. Maria Luísa passa a se sentir incomodada,

fragilizada e dominada pela ação de Flávio sobre si, pois, ele era como um espelho que refletia sua nova personalidade.

Tinha a impressão vertiginosa de estar sendo arrebatada por um espaço de dimensões infinitas, em que se perdiam todos os seus pontos de referência. Flávio a interrogava, como uma insistência amável e dominadora, contra a qual se via sem defesa. Eram perguntas incisivas, diretas, que a obrigavam a olhar para dentro de si. Para regiões que nunca explorara. E acordavam nela uma mulher desconhecida, revoltada contra a mesmice da vida, vibrante de loucas aspirações (PEREIRA, 2006, p. 73).

Vemos, nesse fragmento, o ‘poder’ motivador de transformações que Flávio exerce sobre a personagem e, conseqüentemente, sobre o enredo da narrativa. Conforme vimos reiterando, Maria Luísa depara-se com o comodismo e o conformismo frente a sua condição de mulher casada, mãe, isto é, uma vida organizada nos modelos burgueses. Flávio é, nesse ínterim, um mediador dessas transformações, porque, nega essa forma de vida regrada e previsível. Diante disso, a inserção dessa personagem é, a nosso ver, o ponto de desagregação da velha ordem, como seriam, no plano histórico, as idéias anarquistas e comunistas sobre a tradição. O trecho supracitado é revelador da importância atribuída à presença de Flávio na narrativa, mais ainda à relação de alteridade construída entre a autora e a personagem. A reflexão da personagem extraída da ficção nos remete facilmente à opinião da autora proferida na epígrafe que inicia este capítulo, quando a mesma vislumbra ser a literatura um objeto de descortinar a personalidade humana, penetrando ‘muito fundo na alma dos homens, e os acordando do marasmo em que se atolam’. Trata-se, no entanto, de um artifício poético da autora para pormenorizar na ficção suas experiências pessoais.

Tal citação traduz bem esse momento de transição que desequilibra o “universo” feminino transplantado na ficção ratificando o embate tanto pessoal quanto coletivo em que a obra foi concebida. Esse embate vai culminar na dialética da ordem, baseada no discurso androcêntrico e patriarcal, e da desordem, baseada na mobilidade dos valores morais e das atitudes do mundo moderno. Nessa direção, a personagem Flávio parece simbolizar esse espírito de modernidade contra o qual é impossível lutar, que faz algumas pessoas refletirem sobre a sua condição, pois ‘eram perguntas incisivas, diretas, que a obrigavam a olhar para dentro de si’. E provocando essa desestabilização dos laços domésticos, revelou nela ‘uma mulher desconhecida, revoltada contra a mesmice da vida, vibrante de loucas aspirações’. Aspirações que, no desfecho da

história, não são realizadas em detrimento do silenciamento a que ainda era submetida a mulher, e sobretudo, a narrativa tece tal crítica porque, para uma mulher na condição social de Maria Luísa, era contra as práticas dominantes um modo de vida diverso daquele que ela vivia.

Flávio conquista mais pelas palavras que por gestos. “Pouco delicado em ações, era-o, escrupulosamente, em palavras e no cumprimento das pequenas regras de civilidade. Seria capaz de desviar uma mulher do seu caminho – mas nunca de passar antes dela por uma porta...” (PEREIRA, 2006, p. 87). Este trecho talvez exemplifique a falha de Artur, o marido. Apesar de ser em parte conduzido pela esposa, era o marido modelo das sociedades tradicionais, pois cumpria o seu papel de provedor da família. A trama narrativa chama aqui a atenção para a subjetividade feminina, a necessidade da realização no lado afetivo que Maria Luísa nem se atenta para ele, mas que é despertado pelas atitudes gentis de Flávio. É por isso que ela sente que o sedutor dera vida a uma ‘intrusa inquieta e inquietante’ dentro dela. A Maria Luísa autoritária e autônoma se satisfazia com a relação mantida com o marido, já a emocional, frágil e sensível precisava de um novo modelo de homem. Oscilando entre os dois, extremos opostos, ela confundia seus sentimentos, se sentia desejo ou temor por Flávio. Pelo marido, sentia revolta já que ele, por seu excesso de confiança e admiração pela esposa, fora incapaz de impedir tal acontecimento. Em alguns momentos, achava-o ridículo.

Revoltava-se contra o marido que não a soubera prender, que a julgara estátua autômata, quando era mulher; mulher como as outras, mais fraca do que as outras. Culpava-o porque fora neutro, amorfo, porque não a soubera fazer vibrar. Porque acreditara que ela era o que mostrava ser. Porque a revelara a si mesma. Porque a admirara, em lugar de dominá-la (PEREIRA, 2006, p. 80).

A personagem central questiona aqui o ato de dominação do homem sobre a mulher, pois, para ela, fora a liberdade concedida pelo marido que possibilitou o seu contato com a vida ‘real’, a vida dos vícios, entretanto dos prazeres. A constatação da fraqueza feminina a aproxima de Lola, a quem ela havia se sentido tão superior, e contrasta com as idéias da sua mãe de que as mulheres eram mais fortes que os homens, por isso deviam guiá-los sem que eles o percebessem.

A sedução de Flávio evidencia a vida de aparência, o desencadeamento de suas sensibilidades, fraquezas e estabilidade que a vida familiar a provia. Para Maria

Luísa, suas vivências constituíam uma hipocrisia e era preciso mentir, por isso ela continuava com suas tarefas diárias, mesmo mergulhada numa luta interior. Com isso, o desejo masculino era concebido como uma tentação e, pensando de maneira diversa da mãe, achava fracas as mulheres, aquelas que não haviam caído era porque não haviam sido tentadas. Por meio desse pensamento, a protagonista ratifica traços de religiosidade católica quando lembramos que, no relato de Gênesis, a mulher, simbolizada por Eva, é a encarnação da apatia e do pecado, motivo que transporta para a sexualidade feminina a sensibilidade, a vulnerabilidade e a fraqueza. Sendo assim, fica evidente a impostura, a aparência da educação doutrinada pelo catolicismo que receberam ela e a irmã Célia.

Em frases curtas, marteladas e ardentes, disse o seu horror pela educação que recebera; o crime de fabricarem os pais um mundo imaginário para as filhas, que tarde ou cedo descobrirão o engano de que foram vítimas. Célia tivera a melhor parte; não chegara a viver, a verificar à sua custa a falência das idéias que lhes haviam incutido (PEREIRA, 2006, p. 83).

Fica explicitada, nesse trecho, a crise dos valores, o desvelamento das certezas que a educação tradicional desencadeara no estabelecimento da família. A expressão ‘o crime de fabricarem os pais um mundo imaginário para as filhas’, externa a descrença a que a sociedade, experimentando novas vivências, começa a dar visibilidade. Sob um prisma irônico, é, para a protagonista, esse mundo ilusório o culpado pelas fantasias femininas que as aproximam do erro, porque a vida não era um romance, mas um livro cruel, e todas as convicções uma grande mentira.

Voltando à primeira parte do livro, o narrador, criticando as caracterizações das virtudes e da ordem dos preceitos tradicionais, compara a mulher e sua inocência à de uma criança, sem maldades e vícios. E destaca:

quando termina essa fase, quando vacila a noção de um mundo definitivo e perfeitamente estabelecido, está acabada a infância, seja qual for o número de anos dos que aprenderam a duvidar – e a comparar. A comparação é quase sempre uma porta aberta à infelicidade. Ou pelo menos ao descontentamento. Parece que há gente privilegiada – ou inconsciente – que, sob esse ponto de vista, nunca sai da meninice... que nunca descrê dos outros, nem de si... (PEREIRA, 2006, p. 25).

É essa infelicidade e esse ceticismo provocados pelo rompimento das expectativas que se dão com Maria Luísa nessa relação de alteridade com Flávio. A experiência do contato, da visão do outro, é que permite à protagonista compreender o seu mundo a partir de um olhar diferenciado. Nisso, vê-se o aspecto negativo imputado à libertação das regras sociais impostas à mulher.

Como ficou esclarecido, na primeira parte, através da fala do narrador, há um olhar de fora para dentro dos fatos e do pensamento das personagens. Essa estratégia de transformar o leitor espectador da criticidade do narrador e de colocar a crítica em detrimento dos fatos, parece justificar a concepção da narrativa que resulta do ímpeto de exteriorizar e questionar o clima ideológico bem como a condição da mulher naqueles anos. E como a obra tem certa correspondência com a vida real, seus valores são, em certa medida, os da vida real. E os valores ideológicos contemporâneos à criação são, inevitavelmente, transferidos para a ficção. E assim, através do narrador, a ficção assume o seu papel de colocar em debate a ordem vigente.

Na segunda parte, é a própria personagem central quem, de dentro para fora, externa as suas angústias e crises existenciais a fim de alcançar a libertação, ou pelo menos o conhecimento das máscaras que enredam a sociedade em que se encontra. Como se não quisesse compactuar com a inovação da protagonista, o narrador lhe permite conduzir o leitor. Sobre a questão, Luís Bueno comenta que é:

interessante como, nesse aspecto, o narrador sempre tão presente, assumindo, a todo o momento, a tarefa antipática de julgar sua heroína, afasta-se. Em nenhum momento o que aconteceu entre Maria Luíza e Flávio é objeto de censura por parte do narrador. Toda condenação e toda culpa vêm da própria personagem (BUENO, 2006, p. 314).

Conforme esclarecemos, a discussão sobre o discurso predominante através da ironia e da crítica à ordem tradicional se dá nessa narrativa por meio de algumas mudanças de pensamentos ou pela conformação. Neste segundo momento, não mais o narrador, mas é apropriada Maria Luísa quem presume o choque entre sentir e pensar que, a partir desse momento, irá se concretizar no seu percurso. Ela mesma confessa que, “sempre pensara o que sentia, estava agora a sentir o que pensava” (PEREIRA, 2006, p. 57).

Essa mediação entre o ser e o pensar passa a tematizar gestos e sentimentos mais contidos que liberados frente à dialética do homem e da ordem social estabelecida. Como ficou esclarecido, Maria Luísa, embebida de um conflito interior, passa a refletir, ainda que se mantenha silente de sua situação. É nesse contato que surge a mulher consciente, mas inoperante. Neste sentido, cessa a sua inocência, despida através deste espelho que foi para ela, o contato com Flávio, começa a se operar a revelação de novas identidades pessoais dentro desse mundo estruturado pela hipocrisia social. Para ela, numa sociedade de condutas aparentes parecia ser virtuoso quem melhor soubesse fingir.

Esse universo maniqueísta e bem delineado, sobretudo pela religiosidade, é que primeiro será desconstruído, ou pelo menos, criticado, na trama. Para a protagonista, o autoconhecimento e o conhecimento da sociedade produzia o sofrimento, a desilusão, por isso era preciso colocar os filhos numa instituição de ensino zelado por padres, já que era necessário saber mentir e “não lhe cabia, a ela, a ela indigna e corrompida – reformar os métodos de educação... religiosos mentiriam com maiores aparências de verdade” (PEREIRA, 2006, p. 89). Criticamente revela que ela não tinha coragem de abrir os olhos dos filhos para a vida, era melhor ser criados ‘criminosamente’ como ela o fora, mas teriam alguns anos de felicidade.

Interessante notar o contraste estabelecido na narrativa já que Maria Luísa fora educada por intermédio da doutrina católica, embora, desde o primeiro capítulo da história, vá sendo traçado o descompasso entre o discurso e a prática religiosa da mesma. Mostrando essa desarmonia, sua prática amorosa extraconjugal põe em evidência intensa crise moral, como é destacada na segunda parte do romance. De acordo com as elucidações do narrador, ainda na primeira parte:

[n]o mundo moderno, convulso e desorientando, a Igreja Católica avulta, para muitos espíritos, como escola de ordem, de disciplina, de respeito à autoridade.

A imutabilidade dos seus dogmas, a rigidez incorrupta das doutrinas que vem sustentando há vinte séculos lhe granjearam admiradores entre aqueles que só a apreciam no plano humano. Que negam a sua essência – a origem divina – e o seu fundamento – a mansuetude misericordiosa do Evangelho.

Sem o saber, Maria Luísa filiava-se em parte a essa corrente (PEREIRA, 2006, p. 56)

A apreensão ficcional dos atributos do catolicismo é bastante condizente com o legado deixado por Lúcia Miguel Pereira para a revista religiosa *A Ordem*. Acerca da influência da religião sobre esses escritos, Márcia Cavendish Wanderley esclarece que

Lúcia Miguel Pereira não escaparia a esse clima nostálgico de tradições e valores religiosos que envolvia a todos. Filha de tradicional e católica família mineira já trazia, na sua formação inicial, a predisposição à absorção de tais idéias, fato que irá comprovar-se com a publicação de seus primeiros artigos na revista *A Ordem* (WANDERLEY, 1999, p. 74).

É bem irônica essa postura do narrador, ora da personagem de atribuir aos preceitos religiosos a conduta do bem e da aparência na garantia da vida moral. Seguindo essa trilha, Maria Luísa segue a sua rotina de vida descrente daquilo que praticava, e ainda assim, frequentava as missas, olhava o movimento da igreja, as pessoas que entravam e as que saíam. Vendo as mulheres se confessando, teve necessidade de se revelar a alguém, e não pretendia livrar-se da culpa, mas do segredo. Queria revelar-se a um homem como qualquer outro, desejava um confidente, não um confessor. Como explica:

Não era o sacramento que a atraía, não era ao ministro de Deus que se queria confiar. Era àquele padre, a um homem; a um homem feito de lama e de pecado como também ela o era; a um homem que a compreenderia, talvez... porque era apenas humano... um homem passível de fraquezas, de sofrimentos, de ternura; e não somente o representante de um Deus longínquo, frio e impiedoso (PEREIRA, 2006, p. 134).

Driblando as inquietações interiores e o desacordo religioso, a protagonista revela que “se noutros credos existisse o Tribunal da Penitência, se fosse budista ou protestante, ou maometano aquele sacerdote, teria o mesmo ímpeto de se arrojar a seus pés” (PEREIRA, 2006, p. 133). Como comenta Márcia C. Wanderley (1999), o clima moral e intelectual dominante no Brasil dos anos vinte e trinta foi um clima permeado pela religião católica, a fala supracitada revela o estado de apostasia em que se encontra a personagem.

Constituindo-se essa metáfora de um elemento especular em que é refletida a imagem de outras personalidades da narrativa, Flávio, a nosso ver, migra da condição de coadjuvante a personagem principal, já que todo o romance se constrói

através de constante relação de alteridade a partir dele. Depois de espelhada a sua identidade nesse simbólico espelho, Maria Luísa se conhece melhor e interpreta coerentemente a cunhada Lola, o marido Artur e o amante Flávio. Perdido o encantamento, entende que havia cedido a um conquistador vulgar que buscava novas emoções, ela passou a ter horror de si mesma e descobriu que não o amava. “Tivera o atrativo único de ser o fruto proibido, a mulher do amigo, a mãe de família impecável. Caíra facilmente, como uma burguesinha tola e sentimental... A mais banal, a mais humilhante das aventuras” (PEREIRA, 2006, p. 78). Materializando esse símbolo pecaminoso e proibido, a heroína comporta os atributos que coadunam com os ensejos do conquistador à moda Don Juan. Em virtude de seus princípios, o sentimento provocado na protagonista se baseia no inflexível discurso da época de que, conforme destaca Mary del Priore falando sobre os anos 30, 40 e 50, “[a] ‘senhora casada’ não poderia jamais preferir outra companhia à de seu marido, nunca procurar seduzir corações masculinos, manter correspondência secreta ou esconder alguma coisa do cônjuge, pois tudo isso concorreria para ameaçar sua “respeitável posição” assim como para alimentar sua infidelidade” (PRIORE, 2005, p. 288).

Mesmo sentindo a humilhação do ‘fastio mal disfarçado de Flávio’, Maria Luísa atribui importância ao encontro com ele porque havia sido libertada do seu eu mesquinho e calculista, da ‘vida morna como as águas paradas’. A metáfora utilizada ‘vida morna como as águas paradas’ é capaz de traduzir a mesmice do cotidiano das mulheres casadas. Apesar da desestabilização provocada pela união de Flávio a Maria Luísa, esta reconhece a necessidade do outro para poder enxergar a si própria, mesmo que estivesse convencida de aceitar a máscara da aparência, pois mesmo que estivesse errado o passado, o futuro estava delineado por ele.

Restaurada a antiga e aparente tranquilidade no lar, a família decide viajar para Petrópolis a fim de descansar, nas férias. Notado o receio do esposo de que a presença de Tia Laura, outro ser estranho ao núcleo familiar, rompesse a monotonia daqueles dias, Maria Luísa sugere a Artur que peça a Lola para enviar sua filha Rosita. A reação de Artur é enfática ao caracterizar o procedimento da cunhada, que vivia ‘quase abertamente’ com o Dr. Santos. Era o mesmo que desvalorizar a família, afinal, vivia Rosita em companhia da mãe, e, poderia herdar as características da mãe. A atitude preconceituosa de Artur reproduz os mesmos argumentos de Maria Luísa antes

dessa transição em sua vida. Para ela, as palavras de Artur eram como o seu velho eu falando pela boca do marido.

Diante da atitude do marido, ela percebe a repercussão de seus atos nas relações familiares, e toma ciência de que o resultado da ação de Flávio sobre ela provocaria uma mudança maior. Estava tomada pelas novas idéias que a perseguiram, talvez de forma mais enfática que suas ações. Os seus atos a manchavam, mas suas idéias conseguiam alcançar e corromper os outros. Inquieta com as atitudes do marido, ela passa então a se questionar como mostraria ao marido que não tinha o direito de ligar a filha à conduta da mãe, que a sobrinha não era em nada inferior a seus filhos.

Com uma nova forma de ver os outros, Maria Luísa se põe diante de uma inusitada situação, abrir os olhos do marido explicando-lhe que não tinha o direito de julgar, mostrando-lhe a necessidade de duvidar de si mesmo. Dessa maneira, a mudança que se operara na protagonista também é refletida em Artur, já que a mesma, embora perseguida pelas suas antigas idéias, constata que o melhor é quebrar o estereótipo do correto passando a duvidar do conhecimento de si mesma. Pelo que vimos ressaltando, é o próprio conflito social que permitiu a inserção dessa personagem desencadeadora de diferentes formas de pensar, contudo, simbolizando o novo, a narrativa vai ratificar a insuficiência dela para quebrar a tradição. Assim como com Maria Luísa, a influência de Flávio se estende aos demais membros daquela família, ao pai.

2.4. Artur x Flávio- identidades em (des)agregação

Personalidade é essencialmente um ímpeto, um esforço...
Henry Bergson

Como vimos discutindo, a presença de Flávio constitui um divisor de águas na estrutura interna da narrativa. Essa presença também pode ser interpretada como um emblema das idéias e costumes novos, decorrentes da desagregação político-ideológica pela qual passava os anos trinta. Não é apenas a Maria Luísa quem ele seduz e influencia, também a Artur, seu amigo de infância. Ficou esclarecido que Artur, apresentando as suas fragilidades, sentia-se dominado pela esposa, da qual ele sentia

orgulho e, às vezes, inveja, embora não conseguisse se desvencilhar também da ação de Flávio sobre si mesmo.

Como a maioria das idéias e das personagens apresentadas na ficção de Lúcia Miguel Pereira, Artur compõe uma personagem cujo procedimento mostra-se um tanto contraditório para os padrões tradicionais. Embora seja um homem trabalhador, provedor da família como prescreve a conduta patriarcal, apresenta as suas fraquezas acerca do controle sobre os filhos e a esposa, sendo influenciado por esta e pelo amigo Flávio. Como exemplo, podemos citar a indicação da esposa em incitá-lo a emitir uma opinião frente à crise financeira que assolou os negócios da cunhada Lola.

Por outro lado, é comum nas sociedades tradicionais, a ação masculina frente ao espaço público. Diante dessa liberdade do homem é visto o envolvimento deles com outras mulheres sem ser censurado ou sentir receio, já que a ele são permitidas as relações públicas. De acordo com o narrador, referindo-se, aparentemente à sociedade real, exterior ao cenário literário, que na sociedade burguesa, os desvios matrimoniais configuravam menos reprovação que risos. O relato da história nos confirma que inclusive a igreja católica fez “vistas grossas” às relações extraconjugais porque acreditava ser uma forma de manter o controle e a organização social. Por esse ponto, a ficção põe em questão a natureza dos artifícios utilizados para atingir a ordem social. Mas Artur, acreditando na pureza e na indefectível conduta de sua esposa, sentia-se incomodado com a ocorrência fortuita das suas relações fora do casamento. Pela voz do narrador, “Artur sentia tanto mais o rebaixamento que sofria com a austeridade da mulher, quanto tinha, a roê-lo, a lembrança de algumas infidelidades. Coisas ligeiras, aventuras sem conseqüências. Mas para quem tinha uma companheira dessas...” (PEREIRA, 2006, p. 15). De forma crítica, é mostrada a caracterização das traições como ‘coisas ligeiras, aventuras sem conseqüências’, põe em destaque a normalidade dessa conduta masculina.

Com a chegada de Flávio da Europa, Artur revive algumas vaidades do homem, por vezes adormecidas pelo convívio familiar. Indo ao encontro do amigo, acreditou ser mais plausível ir sozinho, pois a esposa era uma estranha para ele. E ademais, os dois eram amigos de infância, precisam conversar sobre ‘assuntos de homens’.

E ele, Artur, também gostaria de poder falar livremente, entre homens; havia muita coisa que não poderia dizer diante de Maria Luísa... ela era tão austera. E, além disso... não era só Flávio que sabia levar a vida; ele também as gozava, uma vez ou outra – era homem, que diabo! – as suas horas de boemia; teria umas passagens engraçadas a contar. Era um bom marido, sem dúvida, e respeitava a família. Mas não era nenhum tolo.

Sobretudo, não queria que o recém-chegado o tomasse como tal (PEREIRA, 2006, p. 43).

Essa reflexão da personagem, em conformidade com a preponderância das idéias e práticas no tempo da escrita da ficção, remete-nos para fora dos limites do texto quando rememoramos que é o próprio Graciliano Ramos (1962) quem acredita que a escrita de Rachel de Queiroz, contemporânea de Lúcia, fosse produção de homem, dizendo parecer coisa de sujeito barbado. Se há, de fato, distinção entre o discurso masculino e o feminino, no romance *Maria Luísa*, Lúcia Miguel Pereira através de uma estratégia irônica inscreve um pensamento bastante desconstrutor e crítico das práticas machistas e patriarcais. Veja-se como a personagem se posiciona acerca do sentido de gozo da vida. Para a mulher, conforme explicitamos anteriormente, era estabelecido que iniciasse a gozar a vida após o casamento. E esse gozo estava restrito aos cuidados com a casa e com o marido, a educação dos filhos, os deveres religiosos e algumas horas de conversa enquanto cosiam alguns tecidos. Enquanto para o homem, os encontros extraconjugais e as reuniões festivas com os amigos são entendidos como naturais e necessários, e endossa ‘era um homem, que diabo!’. O debate que enreda esses distintos posicionamentos dos gêneros é bem marcado no romance, por isso a permissividade dos prazeres descomprometidos dos homens é posto em evidência. Mesmo que Artur se sinta, por vezes, incomodado com as suas infidelidades, ele entende ser um comportamento natural do homem. Por esse matiz, a transgressão não deturpa as certezas de Flávio como ocorre com Maria Luísa, nem converte o preconceito desta acerca dos ‘casos amorosos’ da viúva Lola.

A infidelidade como fator desencadeador de mudanças e desequilíbrios somente se dá no plano feminino. No âmbito masculino, a certeza de Artur de ser ‘um bom marido, e respeitar a família’ acentuada pela expressão ‘sem dúvida’, põe em relevo que, nos padrões conservadores daquele momento, ‘ser bom marido’ está condicionado ao provimento, sobretudo material da família. Porém, na visão feminina da personagem central, como ela culpa o marido pelo seu ‘mau passo’, é por que de

alguma forma ele falhou. Nisso, vê-se também a hipocrisia das bases em que a família estava assentada e que a protagonista põe, constantemente, em destaque. Destarte, as identidades pessoais e suas posturas são construídas à custa das comparações e aparências. O trecho da narrativa citado anteriormente é sugestivo de que o homem que não mantivesse relações amorosas fora do ambiente doméstico ainda é entendido, aos olhos da sociedade, como ‘tolo’. Como destaca Artur acerca do que pensaria Flávio a seu respeito ‘não queria que o recém-chegado o tomasse como tal’. Neste sentido, a necessidade da auto-afirmação masculina se dá através da conquista e do exercício do sexo.

Essa construção da identidade assentada nas aparências sociais revela que o pensar do outro resulta em fator primordial às escolhas pessoais. Era preciso seguir um estigma masculino, que Elisabeth Badinter inclui ser “rude, barulhento, beligerante; maltratar e fetichizar as mulheres; procurar somente a amizade dos homens, mas detestar os homossexuais; falar grosseiramente; denegrir as ocupações das mulheres” (BADINTER, 1993, p. 39). Frente a tais constatações, ao reiterar o caráter construído das identidades de gênero, é inevitável destacar a frase de Badinter, parafraseando Simone de Beauvoir, quando diz que “[o] homem não nasce homem, ele se torna homem” (BADINTER, 1993, p. 29).

Em conformidade com o pensamento da época, Lúcia Miguel inscreve, criticamente, na ficção, o preconceito masculino pela participação feminina na esfera pública ao mesmo tempo em que deixa notar a mudez da mulher. A inatividade de Maria Luísa diante do desvelamento de seu procedimento pode ser citada como exemplo. A epifania acontece no nível do pensamento, ela não pratica e nem externa as suas inquietações. Se para Simone de Beauvoir (1980) falar é assumir poder, é fácil perceber na ficção as negociações femininas para assumir esse poder. Ora, notamos a estratégia da autora ao debater tal conduta de organização social patriarcal ao dar vida, em seus enredos, ao temor das mulheres pelo poder conferido pela fala, pelas transformações, contentando-se, apenas, com a consciência da fragilidade dessas relações. Andrea Nye (1995) postula que essas mulheres se habituaram a ser vistas e não ouvidas. Sendo vistas, são evidentes as suas práticas. Não sendo valorizadas pelo que dizem melhor se torna o silenciamento. Com isso, a protagonista embora cônica da importância da mudança de sua postura se torna abúlica, passiva e opta por não externar suas idéias. Maria Luísa é, nesse ponto, vencida pela sociedade. Por outro lado, é

contraditório o procedimento da personagem já que muda seus pensamentos, torna-se consciente da sua condição social feminina, mas culmina na renúncia a seus desejos afetivos.

Voltando ao percurso da narrativa, a relação travada entre Artur e Flávio se dá desde pequenos, e neste reduto, sobretudo escolar, são reveladas as primeiras impressões da influência deste sobre aquele. Vê-se, a partir desse momento, a ação da educação familiar na formação da identidade pessoal de ambos e da vulnerabilidade da conduta de Artur. Flávio fora abandonado pela mãe e vivia em companhia do pai um oficial da marinha quase sempre ausente. Percebe-se que Flávio não possuía uma estrutura familiar sólida, uma vez que era fruto de uma relação casual da mãe e, desconhecendo a vida doméstica nos moldes tradicionais, denota certa aversão pelo casamento e pelos compromissos do lar. Agraciado pela facilidade da sedução e da conquista, era discreto, inteligente e ousado “possuía o dom perigoso de dominar, pela simpatia, a quantos se lhe aproximavam... muito vivo, muito gaiato, de um espírito malicioso e fino, era dessas naturezas que parecem estar sempre a fermentar” (PEREIRA, 2006, p. 44).

O mesmo Flávio assumia posições contraditórias como ser amigo do marido e amante da esposa. A personalidade individualista e narcísica de Flávio encontra explicação nas teorias de Michèle Ansart-Dourlen quando apontamos a aproximação dessa personagem aos indivíduos contemporâneos. “No mundo Ocidental contemporâneo, o narcisismo, que se situa no cerne do individualismo afirmado como equivalente ao desejo de autonomia, manifesta-se por uma auto-suficiência que se desdobra na tendência a se perceber o outro como uma coisa, um objeto a ser manipulado” (ANSART-DOURLEN, 2009, p. 28-29). Essa característica do homem confronta a ‘velha’ personalidade construída ao longo da tradição social. Daí, vemos ser tão intensa a ação dele sobre aquela sociedade ficcional.

Do outro lado, temos Artur. Quando pequeno este era interno no colégio, pois o pai era viúvo e não podia mantê-lo em casa, enquanto Flávio, como externo, podia ‘levar para o colégio os ecos dos divertimentos a que o conduzia o pai’. Vê-se que a educação a que foi submetido era pautada na liberdade a que o narrador chama de ‘modernismos’, enquanto Artur seguiu o rigor do trabalho e da vida doméstica

determinada pelo pai. Começada a amizade entre os dois, “ou mais exatamente de Artur por Flávio”, este

conseguiu brilhar entre os colegas. Em pouco tempo tornou-se o *leader* da turma. O que ainda aumentava a admiração do amigo. Tocava as raias da adoração, e do servilismo.

Nas férias, quando a convivência era mais íntima, mais se acentuava o domínio que a flexibilidade intelectual – e moral – de um exercia sobre a natureza pesada do outro. Eram de Flávio a iniciativa das brincadeiras, das artes, das conversas, e para ele a melhor parte em tudo (PEREIRA, 2006, p. 44).

O trecho acima é exemplar da atração de Artur por Flávio. Sobre aquele, é notória que a fascinação é gerada, não somente no plano das idéias que ele considera ‘a melhor parte’, mas também no da conduta moral. Como fazia Artur em relação às relações fora do casamento, Flávio também era bastante discreto, embora adotasse o preceito de ousar tudo, desde que não contasse nada. Na sociedade da narrativa, ou mais especificamente, nas relações sociais travadas no decorrer da história, põe-se em relevo que é da organização da família que brotam as máscaras sociais. Nesse sentido, Artur conhecia as idéias de Flávio, não as suas práticas, e nessa relação, o domínio pela palavra fascina tanto Artur quanto Maria Luísa. É a própria protagonista quem assume ser seduzida pelas suas idéias e não pela sua conduta. Com isso, é interessante destacar que, como nos escritos ficcionais de Lúcia Miguel Pereira, a intelectualidade se constitui num fator de conquista, aspecto que norteará, em parte, a trajetória feminina nessas narrativas.

A gênese do deslumbramento que Flávio exercia sobre Artur pode ser encontrada no sentimento de inferioridade, dada a origem modesta deste último. A problemática das origens constitui um fator desencadeador de comportamentos no legado que vamos analisar. O mesmo Artur sentia-se ‘rebaixado’ diante da esposa, inclusive, por possuir uma família que não tinha origens nobres. Quando formados, Flávio matricula-se na escola de Direito, enquanto Artur foi para o balcão, ajudar o pai. Nessa relação de submissão, Artur trata tanto Maria Luísa quanto Flávio como seus senhores. Sob o servilismo ao amigo, comenta o narrador:

quando, raramente, o escravo se recusava a obedecer, tinha veleidades de revolta, o tiranete, mais fraco fisicamente, injuriava-se sem piedade, espezinhava-lhe o amor próprio, lançava-lhe em rosto o avô emigrante, a profissão do pai, a modéstia da vida e a inferioridade de

inteligência. Artur sofria calado; intimamente, achava que o amigo tinha razão e que lhes fazia muita honra, a ele e aos seus, hospedando-se em sua casa. Um menino de luxo, que tinha cavalos de sangue e roupas vindas da Europa! (PEREIRA, 2006, p. 44-45).

Mais uma vez fica evidente, a crítica do narrador, um traço das relações sociais do período, a fragilidade nos vínculos afetivos e a valorização das relações de amizade com pessoas de melhor condição financeira visando às facilidades e ao reconhecimento social. Também nessa questão, poderíamos pensar que Flávio, dada a sua condição econômica, não é punido por suas atitudes transgressoras da ordem familiar, enquanto Artur, por mais que seja um modelo preponderante de marido, é traído.

De maneira assaz peculiar àquela que Artur se espelhava em Flávio, este também necessitava do amigo para ratificar seu modo de ser. O longo trecho abaixo explicita bem o sentido dessa presença na vida do sedutor.

É que, na verdade, ele lhe era indispensável. Fizera do colega de outrora, do escravo de sempre, o seu *fac-totum*. Ainda nesse ponto seguia as pegadas do pai. Seria muito dizer que o estimava. Mas habituara-se a ele; representava, na sua vida, o papel de um móvel cômodo e útil. Onde guardava os negócios e onde despejava os aborrecimentos. Era essa coisa sem preço, e tão rara: uma pessoa para quem nunca se é ridículo, nem importuno. Junto de quem se poderia elogiar sem sentir as palavras caírem no chão, pesadamente, como corpos numa atmosfera rarefeita. E se deixar ir a algumas confidências, sem que estas lhe voltassem, como bolas de borracha (PEREIRA, 2006, p. 45).

Vê-se que tanto Artur quanto Flávio precisa da presença um do outro para se fortalecer como homem. Como esclarecemos acima e comprova o trecho da obra, Flávio não nutre nenhum tipo de sentimento por Artur, mas vê nele um objeto que se presta a projetar a sua imagem de superioridade. No contexto da obra, a masculinidade vai sendo construída socialmente, através das provações de comportamento e, principalmente, nessa relação de alteridade. A partir da explanação de Ansart-Dourlen sobre as múltiplas personalidades encontradas no sujeito pode-se entender melhor as atitudes de Flávio. Ansart-Dourlen explica: “na ‘luta pelo reconhecimento’, descrita por Hegel, uma tensão – que vai até ao sacrifício consentido da vida – opõe as consciências em busca de identidade e, também, de controle sobre o

outro. A dimensão da alteridade aparece, portanto, como constitutiva do sujeito em suas relações com o outro” (ANSART-DOURLEN, 2009, p. 28).

Com a volta da viagem de Flávio depois de 13 anos, Artur reanima sua amizade com um encontro no hotel em que ele está hospedado. Após o casamento, Artur acreditava que agora estava, ‘inconscientemente armado contra o jugo sedutor do amigo’, entretanto, tinha medo do domínio de outrora e da reprovação da esposa’. Flávio estava com suas economias comprometidas, motivo que o trouxera ao Brasil, enquanto Artur, que granjeava fama, dinheiro e prestígio, sentia-se numa condição mais privilegiada em relação ao amigo. No plano material, Artur havia se aproximado do velho Flávio que conhecera. Renascida a mesma fascinação pelo amigo, Artur então se vê criticado pela postura severa da esposa e pela vida familiar que levava. Essa crítica do amigo sedutor insufla a coragem de Artur, numa tentativa de mostrar-se capaz de reagir às imposições da esposa. Uma travessura do filho desculpada pelo pai e punida pela mãe associada à crítica do amigo encoraja-o a explodir contra a atitude da esposa. Artur, que era ‘incapaz de fazer mal a uma mosca’ lança recriminações sobre a esposa. Ela que “buscara simplesmente cumprir o seu dever para com um filho que a fraqueza paterna ameaçava estragar. E, aliás, não era ela quem dirigia, quase só, a educação dos filhos?” (PEREIRA, 2006, p. 50). O trecho da obra põe em evidência a fraqueza masculina ao passo que confirma o dever feminino da educação dos filhos.

Horrorizavam a Maria Luísa as recriminações, para ela, infundadas e insultuosas do marido. “Não a acusara de humilhá-lo diante dos filhos? De lhe fazer levar vida intolerável, espezinhado e desconsiderado na própria casa? De desprezá-lo, por sua origem modesta? E, não contente com isso tudo, de tentar separá-lo dos poucos amigos que tinha?” (PEREIRA, 2006, p. 50). Tais acusações do marido lhe trouxeram uma sensação ‘horrível de dualidade, de solidão, como se estivesse arrancado uma parte dela’. Mesmo que tenhamos notado em outros momentos a protagonista se queixando da postura passiva do marido, a sua crítica à situação impõe que, para ela, os dois só seriam um todo organizado e coerente se compusessem ela – o lado ativo, e ele - o lado passivo. Pela observação de Artur o romance chama a atenção para as pessoas de classe social modesta, que, nesses romances, não consegue atingir os seus propósitos.

Parecia estranha a Maria Luísa a ‘eclosão da personalidade oculta’ do marido. Fizera-a refletir sobre a sua conduta até então. Não pensava em separação, mas

a partir dessa reação do marido, a protagonista começa a perceber uma nova personalidade no marido, alguém que não mais era só o seu marido, mas alguém imprescindível, talvez por notar que ele tinha as suas opiniões, embora não as externasse. Percebe-se, na protagonista, novo modo de ver o marido. O rompimento com aquele equilíbrio aparente da relação familiar a fez notar nele uma característica própria. Sendo assim, ela reconhece que havia se iludido sobre Artur e sobre a família que formavam e sobre sua própria existência. Um sujeito que também possuía ações e reações, dotado de uma personalidade. Vê-se aqui, as amostras da instabilidade das relações e dos protótipos ditados pelos parâmetros tradicionais. Contudo, a desavença com o marido a havia abalado.

E, não havia como negá-lo, estava desorientada. Sentia-se outra. Desinteressada de tudo. Mas não guardava rancor de Artur; nem era a perda de seu carinho submisso de antes que a entristecia... o que morrera fora a “certeza de não errar. De ter dirigido a sua vida pela única trilha perfeita. A certeza da superioridade que todos lhe reconheciam. E da segurança de felicidade dada por sua conduta inatacável (PEREIRA, 2006, p. 56-57).

Esse espelho que foi Flávio na reflexão das individualidades e deturpação dos juízos preestabelecidos na vida do casal foi minando as certezas e as seguranças com que se estruturou a vida doméstica.

Artur continuava a ser seduzido pelo amigo, ‘consertava-lhe as finanças e a vaidade’. Artur reconhece que não tinha forças para resistir ao amigo, sabia que isso não cabia bem a um chefe de família, por isso temia ser ridicularizado. Frente à inquietação da personagem fica claro o embate entre o domínio do amigo e da esposa, além da preocupação com a opinião social. Por outro lado, “Flávio necessitava de sua presença. E para que nascera Artur senão para acompanhá-lo... O *fac-totum* adquirira uma qualidade a mais: fazia às vezes de espelho mágico, onde mirava, fúlgida e nítida, a imagem do Flávio que fora” (PEREIRA, 2006, p. 61). Deixando de lado os traços do conquistador espanhol do qual se aproxima Flávio, as palavras acima nos fazem rememorar as características do mito Narciso e nos conduzem a um salto maior, a fim de conhecer alguns precedentes da personagem de Lúcia Miguel. Enquanto Narciso é filho de uma ninfa violentada por um Deus aquático, o herói de *Maria Luísa* também não se origina de uma família organizada, mas de uma traição de sua mãe ao esposo, um marinheiro. Narciso, por ser muito bonito, não ama ninguém, mas todos o amam. A descrição de Flávio não mostra a sua beleza, contudo lhe atribui muitos outros

predicativos como a delicadeza, a intelectualidade, a sedução e o dinheiro. Narciso apaixonou-se por si mesmo, olhando para sua aparência física no lago, e nessa direção, Naomi Segal (1997) acrescenta que este lago também apresenta o aspecto vítreo de um espelho, já que este mito “apaixona-se pela única criatura que não pode retribuir fisicamente o sentimento” (SEGAL, 1997, p. 228).

Assim como Narciso, Flávio, para gostar de si mesmo e reconhecer-se como homem provido das características que, no passado, o enobreceram, precisa de que Artur comporte-se como o lago, refletindo a sua imagem. Segundo as constatações do próprio narrador acima esclarecidas, o amigo ‘fazia às vezes de espelho mágico, onde mirava, fúlgida e nítida, a imagem do Flávio que fora’. Em trecho anteriormente citado, Flávio realça a ausência de sentimento pelo amigo, além de conquistar sem ser conquistado por nenhuma mulher. Com isso, pode-se pensar que o sentimento afetivo fosse nutrido, como Narciso, por si mesmo. Com bastante sutileza, pode-se notar a referência ao mito, nessa questão, quando o narrador diz que Flávio, “julgara poder parar, fixar-se na posição de rapaz elegante, seduzido ele próprio pelo seu poder de sedução” (PEREIRA, 2006, p. 61). Podemos entender ainda com Ansart-Dourlen que Flávio pode ser compreendido como o que ele chama de ‘triunfo do homem médio’.

O sujeito, aparentemente liberado, em busca de identidade e de transgressões toleradas confundindo-se com o “tipo perverso”. O individualista narcísico, desligado dos constrangimentos morais vis-à-vis do ‘outro’, também aspira a negar a clivagem do eu, as tensões entre um superego morais e os desejos pulsionais (ANSART-DOURLEN, 2009, p. 31).

Pelos estereótipos marcados na personagem, podemos avaliar que a autora antecede, nessa ficção, aspectos de uma personalidade construída à base de ideologias que sobreviveram no embate, sobretudo político do tempo da publicação desse romance e que viria a configurar o homem contemporâneo.

Na relação de alteridade entre Flávio e Artur, este último também se vê através do primeiro. Nessa narrativa, as personalidades são construídas e reveladas através de um contato constante de uma personagem com a outra, alternando-se a posição do espelho. Neste sentido, tanto Flávio quanto as demais personagens, em certo momento, materializam um grande espelho na narrativa, e através deste espelho, direta ou indiretamente, são refletidas as distintas personalidades. Admitindo essa ação do amigo sobre ambos, destaca Artur que, ‘de qualquer modo, ou influenciando sobre ele, ou

sobre Maria Luísa, ele os separava' e, seu retorno à Europa restabeleceria a paz e traria de volta seu antigo ídolo.

Decididamente, Maria Luísa o modificara muito... Agora que estava casado e tinha o seu meio, sentia que não era nele o lugar do antigo ídolo. Foi-lhe preciso ver juntos a mulher e o amigo para compreender que as suas preferências iam para o modo de vida desta. Menos elegante, talvez, porém mais respeitável.

E sobretudo mais tranqüilo (PEREIRA, 2006, p. 93).

O trecho em destaque acima expõe, mais uma vez, a crítica à adequação do discurso tradicional impresso no romance em questão quando ressalta a preferência de Artur pela vida familiar, como o fez Maria Luísa, mesmo após ter contato com novas realidades, convence-se de que o melhor é seguir o caminho imposto pelas antigas regras. Contrastando com o dito em citação anterior sobre a ação de Flávio sobre si e sobre a esposa, Artur, numa postura bastante convencional masculina, nega a influência do amigo sobre seu comportamento, suas infidelidades e festanças, e acrescenta, ser homem e saber o que fazer, portanto responsável por suas ações, e conclui, como a esposa, que a trajetória que o homem e a mulher devem seguir é a trilha da educação tradicional. Pensando conforme as regras, para Maria Luísa, o marido 'cairia logo em si', admitindo ser o presente delineado por um passado patriarcal.

Nessa dialética dos comportamentos, o que se percebe é que as identidades pessoais estão em constante (des) agregação, e que, a partir dessas mediações entre um e outro personagem, o narrador procura pôr o leitor em questionamento sobre o seguimento acrítico das virtudes da vida doméstica, religiosa, nutridas pela aparência social. Interessante observar o discurso androcêntrico emergindo das páginas literárias, esse mesmo discurso apresenta-se ambíguo, pois são apresentados perfis de homens e mulheres bastante distintos, um forte, outro fraco, uma vulnerável, outra severa. Neste intento, deparamo-nos com sujeitos em construção com suas identidades, como se mostrando que a mesma sociedade fosse capaz de agregar e conceber diferentes perfis de masculino e de feminino. O discurso proferido pelo narrador e pelas personagens da obra em exame é, de fato, contraditório, epifânico, revelador de identidades em formação, em que uma postura se constrói ancorada na idéia e na prática do outro.

Logo, Artur se torna convicto do encantamento irrefutável de Flávio sobre ele e sua esposa. Sobre Maria Luísa, Artur observa que a esposa poderia se encantar por suas idéias, não por ele, já que ela seria incapaz de se interessar por homem nenhum. Ela não podia ter escapado da influência de Flávio, assim como ele não escapara. Pelas palavras das personagens, novamente, deparamos com as idéias como a motivação que orienta as desagregações, se não as mudanças de comportamentos, pelo menos o modo de pensar. Por essa inércia das personagens frente às mudanças, pode-se ver que tanto Artur como Maria Luísa podem ser vistas como vítimas dessas novas idéias que não são tão eficientes para promover novas ações, mas criticam as teorias do patriarcado, colocando-as em choque, sinalizando a vulnerabilidade de suas regras.

2.5. Metáfora da cegueira – sob a máscara, a epifania, a apostasia, a resignação

Teria que se cingir ao caminho traçado por aquela impassível Maria Luísa, fictícia e cega.

Narrador sobre a personagem Maria Luísa

No Brasil, a igreja católica agiu, durante séculos, com muito rigor sobre a vida social e, sobretudo, familiar. Nos anos trinta, como vimos reiterando, é ainda intensa a ação dessa instituição no controle e orientação da vida material, intelectual e sexual de seus seguidores.

Transpondo o limiar entre escrita jornalística e narrativas de ficção, Lúcia Miguel Pereira tece nestas últimas os juízos, o modo de vida, até mesmo os preconceitos, as hierarquias e as hipocrisias construídas à base de uma educação, sobretudo, religiosa. É o narrador quem esclarece que “uma vez rotulada Católica Apostólica Romana, só via um caminho a seguir: sujeitar-se a umas tantas regras, aliás fáceis para uma mulher honesta; e esperar com tranqüilidade uma recompensa certa – e merecida” (PEREIRA, 2006, p. 56). A partir das contradições em que a narrativa é construída, poderá haver, na opinião do narrador, uma ironia sobre a condição feminina, uma visão muito simplificada da vida. O ponto de vista apresentado é de intensa crítica, sobretudo quando destaca o narrador serem ‘fáceis’ as regras a serem seguidas pelas mulheres, quando essas mesmas regras pregam a submissão e a subserviência ao homem.

Nesse viés, o discurso de *Maria Luísa* compõe-se pela ambiguidade quando nos deparamos com uma voz narrativa distinguindo a chamada ‘velha ordem’ e a ‘época de liberdades, de modernismos’, contrastando com a voz da personagem central que delimita a tênue fronteira ditada entre o ser e o parecer ser. Estabelecidas a ordem e a desordem familiar a partir da conduta religiosa, pelo condutor da narrativa, Maria Luísa já não era a mesma dona de casa de antes. Não mais tinha a mania de ordem, o que, para muitas mulheres garantiam uma vida moral bem equilibrada. A crítica à ordem social permeia todo o legado romanesco de Lúcia, de certo modo, o que demonstra uma vinculação desses escritos ao clima ideológico vigente nos anos 30. A partir disso, a influência de Flávio é aqui elemento desencadeador do estado de desagregação e de apostasia a que foi submetida a ‘rainha do lar’.

Apesar de detectar a falência de sua educação, a protagonista esclarece a superficialidade de sua religião, embora reconheça a necessidade dela para uma melhor integração social, veste as máscaras sociais e se despe de suas crenças. Volta a frequentar a Liga das Senhoras, da qual fazia parte, embora lhe custasse muito fazer as coisas que fazia outrora, mas precisa fingir para viver, também porque não queria perder a consideração que os outros a atribuía. Em destaque, o prestígio e a distinção hierárquica conquistados no exercício da religiosidade exibidos por Maria Luísa confirmam o quanto estava apegada a uma sociedade que agora desprezava. O medo da mudança e, talvez, o ímpeto de incapacidade, ou mesmo o gosto por ser cotejada como senhora ‘correta’ a fez vestir de novo a ‘sua velha personalidade’ e ‘sentiu bem dentro dela’. Uma observação atenta a essa trama permite ver a crítica à manutenção da vida de aparência da protagonista que ocorre, de certa forma, pelo receio de perder alguns privilégios sociais, conquistados em sua vida burguesa.

Com esse comportamento, Maria Luísa falava e fazia coisas que não acreditava mais, como se cresse. Segundo ela, “como se não soubesse que só há uma verdade: o mal, o mal contra o qual não vale lutar porque é invencível e inevitável” (PEREIRA, 2006, p. 99). Viu-se conduzida a seguir a lei comum, a normalidade, as posturas embasadas no fingimento, mesmo falseadas, constituem formas de controle social, necessárias para manter a ordem.

A narrativa vai nos mostrando distintas formas de se ver, seja através da religião, das relações fingidas criadas entre seus seguidores, seja através do encontro

com Flávio, a protagonista percebe a diluição daquele universo exato, severo, hostil e maniqueísta da qual acreditava fazer parte. Nesse embate pessoal contra o bem e o mal, Maria Luísa destaca que a vida de aparência distancia aquelas senhoras das criaturas fracas que procuravam ajudar.

Ou seriam, também elas, fantoches movidos por esse monstro ridículo e poderoso: a convenção, filha da hipocrisia... E por que não seriam?... Ela, que não fazia senão repetir as lições do monstro, não o fazia com menor aparência de boa fé. Sabia que nada significava o que dizia. E o dizia calorosamente. Como era boa e fácil a mentira (PEREIRA, 2006, p. 99).

Nota-se, na expressão supracitada, a revelação da descrença em que se converteram as práticas religiosas da protagonista. Atribui às convenções o termo ‘monstro’, como se indicando que tal sistema de educação manipula, falseia e impede o conhecimento de si próprio, tornando as pessoas boas ou más. Sendo assim, era mais fácil mentir e viver de aparência. Dessa forma, as senhoras, analisadas aqui como fantoches, manipuladas pelo sistema educacional, religioso e moral e pelos juízos preconcebidos, concretizando as práticas religiosas, são tão frágeis quanto aquelas pessoas a quem elas se sentem superiores e querem ajudar. Cegas no seu convívio, elas também precisam ser ajudadas para se verem através de outros modos.

E nesse intento é que a presença de uma menina cega torna-se um novo momento epifânico, revelador da crise existencial da personagem, assim como o fora o envolvimento com Flávio. Maria Luísa tomara para si a tarefa de preparar as roupas das primeiras comungantes, pois acreditava ser um ‘bom meio de se desempenhar práticas de caridade’, já que os ‘pobres poderia dar aos ricos ocasião de exercerem os preceitos caridosos da religião’. Entre as comungantes, uma menina cega chama a atenção de Maria Luísa. A menina cega achava que, no dia da primeira comunhão, um milagre a faria enxergar. Esse trecho é bastante revelador, uma vez que, a menina não passa a ver após a comunhão, mas explica à mãe que não foi dessa vez, mas será de outra. Com a negação do milagre, renasce a esperança da cega de que, embasada em sua fé, ela seguiria firme no propósito de ver, de alguma maneira, mediada pela religião. A protagonista pode ser comparada à cega ao passo que, segundo o desenrolar do enredo, também possuía uma forma de cegueira. Pois, passou toda a sua trajetória de vida sem se entender a si e aos outros, sem ver a verdade das relações e das crenças a que estava

submetida, enclausurada numa posição de superioridade, impedida de ver seus erros, seus preconceitos e a parcialidade de suas convenções, o que configura uma forma de cegueira.

Traçando um paralelo entre as expectativas expostas no episódio em questão e as intencionalidades da protagonista, encontramos, na cega, a esperança de ver aquilo que todas as pessoas viam e acreditavam ser verdade. Do outro lado, Maria Luísa, após deixar de ver aquele universo aparente que a cega deseja ver, é que conseguiu de fato enxergar as verdades da sociedade em que vivia. Embora possuísse a visão perfeita era incapaz de enxergar, pois a sua condição modesta, a rigidez das convicções, sua educação religiosa a cegou de conhecer a realidade das tendências e das práticas familiares. Assim, para a protagonista, era necessário olhar além desses limites da aparência, alcançar o íntimo de cada ser a fim de buscar o seu conhecimento, evitando juízos preconcebidos. Nessa condição, mesmo quem não possuía problemas visuais não conseguia enxergar, a cegueira da protagonista era condicionada à dissimulação que nutria a sociedade e que, ainda ciente de sua existência, era necessário sustentá-la a fim de manter o controle familiar. Sendo assim, Maria Luísa enxergou, mas preferiu o fingimento, a negociação, a fim de manter-se naquela sociedade machista. Também ela, mesmo tendo contato com novas realidades, não foi dessa vez que mudou suas práticas, mas se se pensar na trajetória feminina na história, poder-se-ia pensar que seria de outra vez.

Após tais constatações, a protagonista, explicita que uma das formas de libertação, de fazer ver, é ainda a leitura. É através dela, da intelectualidade que Flávio a conquista e, por meio dela também, a protagonista se refugia da sua desilusão. Ela que tanto criticava os livros, procurou neles um apoio para sua angústia, refugiava-se no mundo da imaginação, mas apesar da beleza deles, não encontrava em nenhum livro nem a verdade nem a paz. A inquietação da personagem parece ser um indício da ausência de um lugar social para qualquer mulher que ousasse pensar ou inovar o seu papel de gênero.

Pode-se perceber que as estratégias de conhecimento e de libertação encontradas nas páginas ficcionais são formas de aquietar o íntimo feminino, mas não permitem a fala e a ação da mulher. É explicação do narrador que: “[a] palavra foi dada ao homem para esconder o que sente, e o silêncio para mostrá-lo” (PEREIRA, 2006, p.

50). Assim como toda a narrativa vai sendo construída através das inquietações psicológicas do universo feminino, a protagonista enxerga a sua condição, mas negocia com a própria sociedade para manter-se numa condição privilegiada. Por conseguinte, como vimos reiterando, o papel da mulher contemporâneo à escritura da narrativa se limita, em grande medida, aos afazeres da casa e da educação dos filhos. Sob esse matiz, Maria Luísa simboliza bem a dona de casa exemplar e, mesmo vivendo outras experiências, retorna do prazer ao dever. Sendo também um espelho no qual Artur se reflete, Maria Luísa, pelo matiz do discurso utilizado na narração, precisa assumir e se conformar com suas vivências domésticas, com a aparência nas relações, a fim de não romper com o poder masculino, pois como destaca Naomi Segal, citando Virgínia Woolf, “se ela [a mulher] começa a dizer a verdade, a figura no espelho se encolhe; o espelho côncavo ou a mulher que fala é o lago no qual Narciso morre” (SEGAL, 1997, p. 230).

É bom ressaltar que a resignação a que foi submetida Maria Luísa tem a mediação da intencionalidade do discurso androcêntrico. Por essa ótica, a mulher não se vê livre para escolher, tampouco, as suas convicções. Conforme destaca Ruth Silviano Brandão, “[p]resa de um sistema de representações viris, a mulher se lê anunciada num discurso que se faz passar pelo discurso de seu desejo” (BRANDÃO, 1993, p. 230). Nessa narrativa, envolvida em momentos reveladores da busca do eu, a mulher é silenciada pelas práticas da ‘velha ordem’, culminando na apostasia e na resignação, adormecendo suas novas convicções para dar seguimento aos costumes, pois apesar de criticar as regras, esse romance cumpre as normas do sistema mantendo a tradição. Como ocorrerá no romance *Em Surdina* que estudaremos a seguir, temos nesses enredos personagens vencidas pela sociedade.

CAPÍTULO 3 - *EM SURDINA*: UM CONVITE A ‘VIVER’ A VIDA?

A obra depende estritamente do artista e das condições sociais que determinam a sua posição.

Antonio Candido

Conforme vimos discutindo, de forma análoga àquela utilizada na concepção do romance *Maria Luísa, Em surdina* traz as marcas dos anos 30. Para Luís Bueno, “adicionalmente, muito mais do que *Maria Luíza, Em Surdina* pode ser visto como parte integrante da grande tendência documental do romance de 30, em geral pensada como exclusiva dos autores do romance social” (BUENO, 2006, p. 327).

Neste último, a autora ainda se prende à tradição, mesmo que registre, de maneira verossímil, a turbulência da década. Embora *Maria Luísa* traga alguns traços do tempo, sobretudo no que concerne ao papel da religião e da mulher diante da família, é sabido que ambas as narrativas foram publicadas no ano de 1933, porém os originais de *Maria Luísa* já estavam com o editor desde 1931, o que comprova que essa é a obra de entrada da autora no cenário ficcional.

É preciso ressaltar que o conjunto dessas narrativas constrói um grande novelo carregado por fios de mesma linhagem e coloca em evidência as contradições do tempo, desde a desagregação de valores, passando aos costumes, ao papel mediador do trabalho na construção das identidades, à economia e às relações internacionais. Contudo, o mais evidente diálogo com o contexto pode ser entrevisto na postura das personagens, sobretudo no temor de viver a vida por algumas mulheres. Há, na narrativa, aquelas criaturas que experimentam diversos tipos de sensações, porém a narrativa é protagonizada por Cecília. Esta tem toda a sua existência questionada a partir do pedido de casamento. Se no discurso tradicional, o casamento constitui uma forma de controle do homem sobre a mulher, contraditoriamente, nessa narrativa, o casamento é posto, de forma crítica, como a única forma encontrada pela mulher para ‘gozar’ a vida. Esse convite ao *carpe diem*, a “viver a vida”, e ao epicurismo, para que a protagonista experimente novas sensações, vai mediando toda a construção narrativa, sobretudo pelo narrador.

Esta importante figura das narrativas pereirianas, o narrador, aparece, mais uma vez, como um interlocutor capaz de conduzir, dando destaque ao discurso

tradicional, as práticas das personagens. Nesse romance, o narrador em terceira pessoa intervém, estrategicamente, dando razões para que a personagem tome uma ou outra atitude. Nisso, a autora, mais uma vez, passeia pelo clima ideológico daquele contexto à medida que carrega a sua poética de imaginação, o que resulta em um texto bastante verossímil.

Se em *Maria Luísa* o momento revelador, capaz de provocar questionamentos sobre a existência feminina é a ocorrência da traição, em *Em Surdina*, é o pedido e a possibilidade do casamento que conduz a protagonista Cecília a um importante questionamento: o que é viver? Contudo, nos dois textos, as idéias são mecanismos para que as personagens possibilitem as reflexões sobre o modo de vida da mulher e o lugar ocupado por elas naquela sociedade tanto a ficcional quanto aquela real.

3.1. No vaivém do texto, fios do tempo

Toda nossa intuição nada é senão a representação de fenômeno. [...] As coisas que intuímos não são em si mesmas como as intuímos [...] e [...] se suprimíssemos nosso sujeito ou também apenas a constituição subjetiva dos sentidos desapareceriam toda a consistência, todas as relações dos objetos no espaço e no tempo e mesmo o espaço e o tempo.

Kant

A história da obra *Em Surdina*, publicada no ano de 1933, se inicia no ano de 1917 e avança anos 20 adentro. Nela, a autora, através de um minucioso trabalho artístico e reflexivo, representa bem a distinção entre os acontecimentos de antes e os desdobramentos de depois da I guerra.

Para tanto, Lúcia Miguel Pereira afasta-se do estilo do romance social e proletário para dar ao romance intimista um cunho crítico e empenhado nos anseios, principalmente femininos em tempos do pós-guerra. Nessa prática, não por tratar de questões regionais como o esperado pelos reconhecidos escritores daquela época, mas por realizar uma escrita sobre mulheres e falar de dentro do problema, como se as ações narradas ali viessem da própria escritora. Pode-se destacar que muitas caracterizações da personagem Cecília se enquadram na descrição da própria autora. Luís Bueno acrescenta que “afinal, Lúcia Miguel Pereira já tem 32 anos quando o romance é publicado e se encaixa com facilidade na caracterização de solteirona ela própria”

(BUENO, 2006, p. 327). Ademais da impressão de semelhanças pessoais, é sobre a ideologia da época que reina o legado dessa escritora.

Na epígrafe supracitada, o discurso kantiano indica que as coisas que representamos são frutos da intuição que, por sua vez, vincula-se ao real, mantendo sua relação com o tempo e o espaço. Ainda que intuídas, trazem marcas das experiências trabalhadas ao estímulo da imaginação e, somente nessa relação, criam consistência, ganham materialidade. E é nessa relação que vai a construção do acervo literário de Lúcia, alcançando a verossimilhança através do subjetivo. Traduzindo ainda a questão da verossimilhança na arte, recorremos à interpretação do precursor nessa discussão: Aristóteles (2005). Para o filósofo grego, a verossimilhança é apenas um dos componentes da poesia. Aristóteles destaca, ainda, a tarefa do poeta diante da seleção de aspectos da realidade e a forma que encontra para combinar possibilidade, verossimilhança e necessidade. Situando a verossimilhança na esfera do possível, aproxima-a da filosofia sem afastá-la da experiência comum de todo ser humano. E acrescenta que “imitar é natural ao homem”.

Na trilha dessa constatação, não cabe pensar a verossimilhança como mera imitação do real, mas como algo trabalhado artisticamente. Como comenta Beth Brait, “não cabe à narrativa poética reproduzir o que existe, mas compor as suas possibilidades” (BRAIT, 1987, p. 31). Entende-se assim a presença das idéias e das práticas do tempo trabalhadas ao gosto do artista como mecanismo poético, dotado de intencionalidades. No caso de *Em Surdina*, vê-se que ao traçar paralelos entre a realidade de antes e do pós-guerra, o narrador, com uma postura crítica da tradição, deixa o embate ideológico travado entre os grupos de direita e esquerda nos anos 30. Para Luiz Costa Lima (1986), essa presença das marcas do tempo, seja através dos costumes ou das ideologias, constitui um fundo que culmina por dissolver-se na forma, o que confere ao texto qualidade de documento. Nessa premissa, a questão se deve ao fato de a arte ser proveniente de uma realização possível, um sistema de signos que significa a partir de seu receptor.

Luiz Costa Lima confere assim ao receptor uma importante parcela na interpretação e no sentido do texto. É ele mesmo quem diz: “em síntese, a ambiguidade da verossimilhança pode-se traduzir na frase: sem ser didática, abominando mesmo qualquer didatismo, a obra de arte, entretanto ensina. A questão consiste em saber o que

a coletividade em causa se dispõe a aprender com ela” (LIMA, 2000, p. 69). Se o papel do interpretador na significação do texto possibilita o aprendizado e a atribuição da verossimilhança, podemos conferir aos textos de Lúcia a possibilidade de questionamentos das ações políticas e religiosas daquela época.

Atribuindo a questão ao romance *Em Surdina*, vale anotar a constatação do criterioso Luís Bueno quando esclarece: “é redutora a leitura que a esquerda fez de *Em Surdina* em 1934. Jorge Amado, no artigo para o *Boletim de Ariel* (...), procurou diminuir a importância da trajetória de Cecília, “vendo no livro uma nova edição de *Serafim Ponte Grande* como um retrato da decadência da burguesia” (BUENO, 2006, p. 326). Uma breve revisitação dos romances de Lúcia deixa clara a crítica instituída à desagregação ideológica reinante naqueles tempos. Bueno dá seguimento à discussão julgando a leitura de Dante Costa como ‘cheia de equívocos’. Para Bueno, Costa prefere ver em Cecília uma ‘recalcada’ e “exagera aquilo que ele chama de ‘ação anestésica do misticismo sobre ela’, esquecendo-se de que o peso da influência do colégio de freiras foi contrabalançado pela tia que a criou, avessa a coisas da igreja e que combatia explicitamente a religião” (BUENO, 2006, p. 326).

Comentando o texto escrito por Dante Costa para o *Boletim de Ariel*, em 1934, Luís Bueno aponta o trecho em que Costa, ironicamente, imagina Cecília vivendo no presente, mais alegre, gostando de rapazes ousados e de carnaval. Continua Bueno, “superestimando a abertura de seu próprio tempo, Dante Costa não consegue ver o romance de Lúcia Miguel Pereira como o livro de uma transição difícil e imprevisível nos papéis femininos que ainda em 1934 – e mesmo até hoje – estava muito longe de se definir” (BUENO, 2006, p. 326).

Vê-se que os equívocos de leituras de Dante Costa apontados por Bueno são provenientes do desprezo tanto do contexto da narrativa, isto é, a ambiência dos anos de 1917 e década de 20 e da educação da protagonista, quanto do contexto de composição do romance, os primeiros anos de 30. Sendo assim, é inevitável o questionamento: será devido a essas controvérsias de leituras e à polarização ideológica do tempo que a escrita de Lúcia, no período de sua publicação, foi pouco reconhecida ficando à sombra de sua crítica e historiografia literária?

Dessa forma, podemos pensar com Costa Lima que a verossimilhança, a correspondência com o real, está intrinsecamente relacionada ao papel do receptor.

Neste sentido, é uma construção da recepção. Diante disso, podemos entender que da polarização ideológica e política dos anos trinta resultou também uma polarização literária, deixando a escrita intimista e psicológica em favor da proletária e social. Vejamos que, na obra *Em Surdina*, ao passo da nossa leitura, podemos tomar nota da íntima relação estabelecida entre a literatura interiorizada de Lúcia e as contradições de seu tempo quando a autora mescla história e ficção.

Adentrando a instância narrativa, pode-se perceber que os elementos mais recorrentes a fim de compor a verossimilhança do texto são o espaço, o tempo, o clima ideológico e alguns fatos do período retratado. Para marcar a história na ficção, o espaço e o tempo são evocados através da imaginação ou de reminiscências das personagens. Deste modo, oscilam entre a temporalidade do contexto, o tempo e o espaço “imaginário” e “real” da ficção, pois como adverte Benedito Nunes, “o temporal e o espacial nas artes formam domínios mutuamente permeáveis, que não se excluem”. (NUNES, 2000, p. 11)

Em *Em Surdina* espaço e tempo são marcados, sobretudo, pela imaginação da personagem Cecília. A história inicia com uma viagem de ônibus da protagonista pelas ruas do Rio de Janeiro. Cecília observa as ruas e as pessoas por onde passa enquanto reflete sobre o pedido de casamento do Sr. Jorge Reis. Do espaço e do tempo real da ficção dos quais fala a protagonista, o leitor é remetido aos acontecimentos de sua imaginação. A mesma imagina comentários futuros se aceitasse o pedido, “_ Você sabe! A Cecília Vieira teve uma sorte louca! Casou-se com Jorge Reis, o filho de Felisberto, o do Banco Agrícola. Montaram uma casa linda em Laranjeiras. Laranjeiras ou Copacabana? Copacabana era mais alegre, mais moderno... Mas Laranjeiras era mais distinto” (PEREIRA, 1933, p. 07). Vejamos que é através da imaginação que a personagem nos remete ao espaço. Cabe também ressaltar que o destaque dado à distinção desses espaços situa o leitor na condição econômica de Cecília, bem como da preocupação com a manutenção das aparências. Tendo em vista as aspirações da protagonista são possíveis se se pensar na condição em que ela ocupa na sociedade. Sem perder de vista a estreita ligação entre invenção e registro da realidade, vale destacar que, ademais de outras similitudes entre a protagonista e a autora, é no bairro de Laranjeiras no Rio de Janeiro que também viveu a escritora Lúcia Miguel Pereira.

Com uma descrição longa e minuciosa da trajetória de Cecília até a costureira, ruas, casas, o colégio em que estudou, tudo o que olha conduz à recordação do passado e às aspirações do futuro. “Trechos de ruas e fisionomias desconhecidas misturavam-se às visões interiores” (PEREIRA, 1933, p. 09) em que a observação de uma senhora de vermelho “foi como a tela onde se projetaram as fantasias da imaginação” (PEREIRA, 1933, p. 09). Inquieta entre o comodismo do passado, a instabilidade do presente, representada pelo pedido do casamento e a incerteza do futuro, a personagem central de *Em Surdina*, simboliza bem o momento de transição no qual se passa a história.

Numa observação atenta, Luís Bueno destaca trecho do *Boletim de Ariel* publicado um mês antes do lançamento de *Em Surdina* em que Lúcia Miguel Pereira trata da diferença entre as duas gerações, de antes e após a primeira guerra: “os moços aludem, zombeteiros, aos requintes e à artificialidade dos homens de antes da guerra, e estes atribuem à mentalidade apressada, pouco culta dos de após guerra, todos os desmandos do mundo atual” (BUENO, 2006, p. 316). É lícito apontar como a autora observa a mudança de comportamentos provenientes da turbulência do tempo em sua crítica, e tais constatações são naturalmente transpostas para a prosa de ficção. Marcada pelas contradições desse tempo, a narrativa investe nos grandes saltos temporais sem perder de vista alguns importantes acontecimentos que marcam o tempo e o espaço da obra, bem como o espírito ideológico de suas personagens.

Já no capítulo I, a investidas dos alemães contra a França, referência feita ao ataque no campo de batalha de *Verdun*, nordeste da França, em 1916, servem de pano de fundo para as conversas durante o jantar na casa do Dr. Vieira, pai de Cecília.

_ A situação é gravíssima, comentou Dr. Vieira; a nossa civilização está por um fio (...)

_ Vai ser a mesma coisa que em 70, opinou Antônio... Vocês vão ver; os alemães vão acabar de uma vez com a prosa dos franceses.

_ Meu filho, repreendeu o cirurgião, o momento não está para brincadeiras. Nós brasileiros não temos mais direito de ter opinião; devemos formar como um só homem ao lado dos aliados. Você sabe qual será o seu futuro, qual será o futuro das suas irmãs se tivermos a desgraça de ver vitorioso Guilherme II? (PEREIRA, 1933, p. 21).

Os diálogos travados entre as personagens permitem ver as posições ideológicas que vão se formando, além da posição conservadora que o pai, provedor da família, estabelece como condição para o futuro das filhas. Para ele, as mulheres são as principais prejudicadas por terem alteradas as condições tradicionais dessas na sociedade. Essa conversa se configura como uma crítica à condição social da mulher e, também parece ser um pretexto para que a narrativa revele as distintas personalidades com as quais o leitor se deparará, sobretudo para mostrar também o clima de tensão que mediará à escrita e irá interferir no desfecho da trama.

O Capítulo VIII ficcionaliza a pandemia de gripe, conhecida como gripe espanhola, ocorrida em quase toda parte do mundo em 1918. “Quase todos estavam doentes ou tinham estado” (PEREIRA, 1933, p. 161). A família do Dr. Vieira é atingida pelo vírus, levando à morte de Tia Marina, e deixando Cecília e o irmão João carentes de cuidados especiais, o que levou os dois a um período de quatro meses no interior do Rio. A decisão da retirada dos dois para o interior com o objetivo da cura da doença acontece no dia 11 de novembro de 1918, não coincidentemente, é o ‘Dia do Armistício’, dia do fim simbólico da Primeira Guerra Mundial, em que o acordo é assinado entre os Aliados e o Império Alemão em Compiègne, na França, pelo fim das hostilidades na Frente Ocidental. Apesar de esta data oficial ter marcado o fim da guerra, refletindo no cessar-fogo na Frente Ocidental, as hostilidades continuaram em outras regiões. Como os desdobramentos da guerra, Cecília e João encontram ali uma tranquilidade simbólica. Deixando de lado a doença, a protagonista ainda lá dá seguimento às inquietações decorrentes de sua indecisão sobre como viver, se casar ou não. Apesar de uma aparente melhora, João necessita ser enviado à Suíça para tratar a pneumonia, decorrente da virose.

Mais uma recorrência histórica que, a nosso ver, não funciona apenas como informações isoladas da estrutura narrativa, pois, acreditamos que, trabalhando formalmente essas correspondências, a autora consegue dar o formato estético de sua obra. No caso da ocorrência ficcional da pandemia de gripe, esta figura aqui como um elemento determinante na vida de Cecília e de João. Para ela, é o contato com a simplicidade e o modo ‘brusco’ de lidar com as durezas da vida pelo homem do campo que faz Cecília repensar o seu estar no mundo, e conseqüentemente, o pedido de casamento feito por Paulo. Já João, o agravamento de sua doença não se dá para que a narrativa mostre a intensidade do problema enfrentado pelo Brasil e outros países

naqueles tempos. Essa retirada estratégica para a Suíça para efeito de tratamento ocorre para que lá a personagem possa contatar outras realidades e novas ideologias que serão geradoras de tensões nas quais a narrativa está assentada. Ao retornar da Europa, João, contaminado pelas idéias de liberdades individuais, decide ser escritor e jornalista, ‘discutia a renovação artística e literária e política europeia’.

Logo de chegada, travara relações com um grupo de rapazes da novíssima geração, inimigos dos preconceitos e do intelectualismo. Levava a perambular com eles pelas ruas da cidade, debatendo credos artísticos e políticos. Mas não se filiava à corrente modernista. Ao contrário.

_ O futurismo é um movimento natimorto, uma macaqueação, sentenciava. Como tentativa de libertação falhou. É a arte do homem dominado pela máquina.

Ele se ligara intimamente, na Suíça, com um hindu, leitor de Romain Rolland e de Schuré, discípulo do filósofo Keyser-ling na sua escola de Darmstadt (PEREIRA, 1933, p. 292-293).

Pelo exposto na performance do personagem escritor e jornalista, podemos perceber que, mesmo não se filiando às correntes modernistas, as desagregações estéticas decorrentes da Semana de Arte Moderna também figuram como preocupações e temas de discussão nos registros ficcionais.

Ambientando ficção e clima político, encontramos de 1922, a referência ao levante do forte de Copacabana. “Claudio vibrou com a epopéia dos 18. _ Só lamento não ter morrido com eles, repetia” (PEREIRA, 1933, p. 294). Contraditoriamente ao espírito revolucionário de um, encontramos Antônio que ‘era contra-revoluções, por índole e por convicção’, posicionando-se, já nesse momento, ao lado dos princípios pregados pela direita, anos mais tarde, como vimos no capítulo I. Como vimos notando, assim como em *Maria Luísa*, esse romance também critica o receio de algumas mudanças quando põe em questão o predomínio do discurso tradicional ao passo que, por outro ângulo, revela a crise e a hipocrisia do patriarcado. A personagem Antônio é um dos símbolos dessa crítica da tradição por agregar várias condutas que antipatizam o leitor.

Buscando no âmago do texto literário um encontro com a história, podemos identificar em toda a estrutura interna da narrativa uma ligação com o clima político, marcado pela transição que foram os anos entre a primeira e segunda guerra. A

indecisão de Cecília acerca do experimento do casamento, o contraste entre o pai de família e o destino de seus filhos. “Nenhum tipo de continuidade haverá entre as duas gerações” (BUENO, 2006, p. 317), adverte Luís Bueno.

De maneira geral, a família termina numa situação menos privilegiada do que aquela do começo. O pai apresentava sinais de declínio seja na profissão, seja na aparência. “Em todos os terrenos, o declínio começava, lento, mas fatal. Eram sinais imperceptíveis... mas quem o conhecia bem, via que já não era o mesmo homem, que já não tinha a mesma arrogante confiança em si” (PEREIRA, 1933, p. 304). Sob a ação do tempo, o pai - representante do homem antes da guerra - entra em declínio, enquanto que seus filhos, representantes do pós-guerra, trazem posturas bastante vulneráveis. Cecília representa a indecisão, Cláudio se mata por endividar-se com o jogo, Heloísa mantém um casamento de aparências enquanto sustenta sua relação com os amantes, os filhos João e Antônio são portadores de ideologias opostas e partidárias.

Por conseguinte, em detrimento do exercício artístico da escritora, o romance em questão aproxima realidade e imaginação, como interpela o filósofo alemão Kant quando constata que, por mais que haja escritura do fenômeno há sempre um pouco de intuição, e esta possibilita a feitura da arte, o manejo a fim de compor a poética individual de cada artista. Partilhando ainda com Luiz Costa Lima a idéia de que “a ficção não *representa* a verdade, mas tem por ponto de partida o que produtores e receptores têm por verdade” (LIMA, 2000, p. 64), Lúcia Miguel Pereira delega ao leitor o papel de desenrolar os fios do novelo ficcional e extrair, pela interpretação, os nós que amarram as verdades na intuição. Nesse reduto, a autora, ciente das contradições por que passa a sociedade da época, mesclando invenção e observação, constrói uma narrativa sutil, deixando entrevistas no emaranhado do texto, as sombras do tempo e do espaço.

3.2. Um convite a viver – entre a liberdade e o aprisionamento

Mas afinal o que querem as mulheres?
Sigmund Freud

De acordo com o pensamento de Luiz Costa Lima, o leitor também constitui uma ferramenta essencial na atribuição do significado ao texto literário. Como um construto subjetivo que é a ficção, autor e leitor atribuem, no ato da criação e da interpretação, suas verdades a fim de delegarem sentido próprio ao escrito.

Tendo em vista os testemunhos registrados pela história, também no âmbito literário, podemos facilmente encontrar traços de realidade na ficção que vimos examinando. Ademais de registrar espaço e tempo, alguns costumes tradicionais concorrem para acentuar a maneira verossímil com que foi narrada a ambiência daquele momento. Nesse intento, é mister destacar os efeitos da rápida transformação por que passa a sociedade na qual está inserida a protagonista Cecília. De modo paradoxal, esta almeja o casamento, o trabalho e a independência financeira. No dizer de Luís Bueno “embora não possa ser classificada como uma moça de temperamento padrão, não é propriamente um espírito de exceção, de tal maneira que suas aspirações fazem parte de mundos possíveis para uma mulher da sua classe naquele momento” (BUENO, 2006, p. 318).

As aspirações de Cecília redundam numa intensa necessidade de viver a vida. Nesse sentido, convém explicar que, no decurso da história, a protagonista trava um embate consigo mesma e com os demais de sua família a fim de concretizar as suas experiências. A trajetória da personagem é marcada pelos questionamentos acerca do que é e como viver.

O encadeamento dos fatos se dá em torno do anseio de Cecília pelo casamento. É o próprio narrador quem nos convence da relevância deste para o curso da vida da personagem, pois explica que sua vida se dividia entre antes e depois do casamento da irmã Heloísa. Ainda nessa época, a mulher era preparada para exercer a vida conjugal. Viglada pela família e pela sociedade, de maneira geral, o casamento burguês era uma das alternativas para mulheres da classe da protagonista. Aquelas que cumprissem com ‘honra’ o seu papel tinham um destino condicionado aos deveres do

lar e da família, embora não raro encontrássemos aquelas que transgredissem os protocolos tradicionais, como a Heloísa. É a partir do pedido de casamento por Jorge Reis e do casamento da irmã Heloísa, que a personagem principal traça para si o objetivo de viver a vida e de ser feliz.

O eixo central da discussão de *Em Surdina*, o questionamento de Cecília sobre “quando começaria a vida, a Vida com V maiúsculo? E em que consistiria?” (PEREIRA, 1933, p. 52) leva-nos a discutir as proposições que motivam a dúvida da personagem. Ela mesma responde, ao sentir a sensação de alívio ao negar o pedido de casamento de Jorge Reis, que se a pergunta houvesse sido feita a semanas atrás, responderia que a vida começava no casamento. A protagonista mostra aqui uma crítica a certa insegurança decorrente das mudanças pelas quais passava a sociedade de sua época. Embora almejasse o casamento, a negação do pedido deixa estabelecida a tranquilidade pela conservação de sua posição. E reflete que o sossego residia em não pensar, talvez por timidez ou medo da vida, ou por uma inexplicável confiança em si e no futuro. Vê-se que a resposta é dada através de outras interrogações que reflete, como podemos ler em Bueno (2006), um romance pensado a partir da exploração de um momento de transição. Aqui, podemos pensar a personalidade da protagonista vincula á desagregação por que passava a mulher no plano histórico, vejamos que, se a história não foi capaz de nos mostrar os detalhes dessa desordem social, a ficção o faz com muitas minúcias.

O casamento, o trabalho e a independência financeira como uma possibilidade de aproveitar a vida e ‘vivê-la intensamente’ como pretendia a personagem de *Em Surdina*, remonta-nos ao princípio horaciano do *carpe diem*. A expressão extraída do poema “Odes”, do romano Horácio, é geralmente traduzida para “aproveite o momento, a vida”. A ela atribui-se, ainda, uma justificativa para o prazer imediato, sem medo do futuro. Na trilha dessa significação, deslocamos para outro contexto a expressão horaciana e a utilizamos aqui para designar a preocupação com a existência que nutre o enredo do romance de Lúcia Miguel Pereira, sobretudo o anseio pelo gozo dos prazeres proporcionados pela experimentação de novas vivências como o casamento e o exercício do trabalho. Neste sentido, a autora soube apropriar bem do pensamento clássico para representar, ironicamente, no conturbado contexto da obra a inquietação feminina frente às mudanças e à experimentação de outras atitudes. No caso

da protagonista, o casamento contratual era algo comum e esperado para uma menina na sua posição social. Tratamos aqui como mudança, por se tratar de outro momento na trajetória de vida de Cecília.

Revelando-se uma crítica à condição imposta à mulher ainda no século XX, a autora põe em debate os contrastes acerca do casamento como meio de vida para a mulher, já que este era apresentado como um fator de libertação ou aprisionamento. No âmbito das leis e dos costumes era consenso ainda que a mulher devesse se sujeitar ao marido e aos filhos. Apesar das transformações, o Código Civil de 1916 publicou um manual de economia doméstica com o sugestivo título *O lar feliz*, “atribuindo a homens e mulheres papéis que a encíclica *Rerum Novarum* enfatizava em 1891: lugar de mulher era em casa, pois só aí ela salvaguardava sua honestidade sexual; só aí ela garantia a prosperidade da família, só aí ela atendia à sua natureza” (PRIORE, 2005, p. 248).

Vê-se que a perturbação com a falta de princípios éticos e valores morais na sociedade leva a gestão política e a religiosa a documentarem a divisão de tarefas e condutas de homens e mulheres. Como se vivesse nessa sociedade histórica, movida pela inquietação que desestabiliza o sentimento feminino de buscar uma forma de viver, Cecília se depara com vários agravantes que desestimulam a concretização do casamento. São algumas investidas sem sucesso como a tentativa de Jorge Reis, a sua declaração ao Tenente Sérgio Veiga, o pedido de Paulo e de Arnaldo Dias. Em todos esses momentos, o pensamento fixo na realização pessoal, em viver intensamente a vida.

Após o alívio da desistência do casamento com Jorge Reis pelo medo do futuro, Cecília volta a se questionar sobre o que é viver a vida. Em destaque, o narrador põe entre parênteses esse questionamento que a personagem faz à norma. Sob o pensamento da mesma “(ela não podia admitir que viver fosse essa miséria: comer, dormir, trabalhar; pensarem na pandega os homens e nos vestidos as mulheres)” (PEREIRA, 1933, p. 59). O trecho reflete o inconformismo da vida extravagante, festiva dos homens e da futilidade das mulheres. Ela mesma se revela bastante sentimental, gostar dos amor dos romances e dos cinemas.

A observação dos truques da irmã Heloísa para apanhar dinheiro do marido Décio revela a ‘humilhação’ e a ‘servidão’ que o casamento escondia. Questiona

também se “a vida a dois só seria possível com essa trama de pequenas vilanias, de mentiras, de subterfúgios? Duas criaturas não poderiam ser inteiramente leais – e querer-se bem?” (PEREIRA, 1933, p. 92). À questão da falta de cumplicidade no casamento acresce o temor de que o casamento com Sérgio Veiga viesse a atrapalhar a intimidade intelectual cultivada com Paulo.

Para acentuar suas incertezas acerca do casamento, Cecília se depara, no ônibus, com uma colega do tempo do colégio. Yolanda era uma moça muito bonita e invejada entre as companheiras porque, aos 14 anos já era noiva. Aos vinte e poucos anos, a colega transfigurada pela obesidade, pelas ocupações exaustivas da maternidade e do casamento, a adverte que o casamento acaba com a gente. Como não lia mais poesia como nos tempos da mocidade, Yolanda ratifica a preocupação de Cecília em prejudicar a sua intelectualidade, “case-se e verá se ainda tem vagar para essas cousas” (PEREIRA, 1933, p. 97). De modo irônico, é ressaltado o entusiasmo da colega pela ‘escravidão humilde e profunda da maternidade’ ou a dependência da irmã Heloísa pelo marido, o que faz Cecília revoltar-se contra essas duas servidões e se questionar se seria isso a feminina. Assim, ela se torna alegre por ser livre, por ser reduzida a um ‘instrumento de prazer e de procriação’. Yolanda e a irmã Heloísa são, para a protagonista de *Em Surdina*, como dois espelhos em que se via refletida após o casamento.

A constatação da personagem feita através do narrador põe em relevo os dois pilares nos quais estava alicerçada a prática feminina naqueles tempos: servir ao marido com o sexo e com a maternidade. Vê-se também que o narrador, portando um ponto de vista crítico, irônico e talvez até risível, está convicto do futuro da protagonista quando esta ‘ainda’ não se tornou objeto de prazer e de procriação. Parcialmente, o narrador não estava errado. O medo ‘de ver correr a vida sem poder apanhá-la’ e o pensamento de que ‘o futuro não deixa gozar o presente’ leva a personagem central a tomar a iniciativa de oficializar o noivado com Sérgio Veiga. Embora ouvesse muitas controvérsias e restrições na vida conjugal feminina, Simone de Beauvoir destaca que, no século XX, ainda era comum às mulheres desejarem o casamento como o destino traçado à existência feminina.

O destino que a sociedade propõe tradicionalmente à mulher é o casamento. Em sua maioria, ainda hoje, as mulheres são casadas, ou

foram, ou se preparam para sê-lo, ou sofrem por não o ser. É em relação ao casamento que se define a celibatária, sinta-se ela frustrada, revoltada ou mesmo indiferente ante essa instituição (BEAUVOIR, 1980, p. 165).

Mesmo diante do quadro traçado pelas experientes Yolanda e Heloísa, Cecília se dispõe a aceitar Sérgio por marido. É ela mesma quem toma a iniciativa, porém Sérgio encenava uma brincadeira, não tomava com seriedade o namoro. Segue-se o comentário de tia Marina, por via do narrador “Os homens eram assim mesmo, não davam valor às moças sérias. Se Cecília fosse uma menina espevitada, já estaria casada” (PEREIRA, 1933, p. 105).

Contradizendo esse comentário popular, a historiadora Mary del Priore (2005) ilustra que, nos primeiros 50 anos do século XX, é muito comum os homens terem receios de assumir compromissos com as mulheres ditas mais ‘modernas’, portadoras de iniciativas e experientes da vida pública. O que há, no caso de Sérgio e Cecília, parece ser uma pequena inversão desse quadro. Ele pode ser interpretado como o homem moderno, que não se envolve nos relacionamentos afetivos, priorizando as relações furtivas e descomprometidas, que o romance também põe em destaque.

De modo paradoxal, a personagem central da narrativa destaca ser bom viver os pequenos fatos do cotidiano, mas, em seguida, reconhece que “seguramente, isso não era viver”... “ela que tanto desejava viver, conhecer afinal o seu caminho, só queria poder diminuir os passos, retardar o momento do encontro com a vida” (PEREIRA, 1933, p. 132). Na trilha dessa interpretação, a protagonista, embebida da desilusão do casamento, reafirma, mais uma vez, que ‘encontrar-se’ com a vida coincide com a prática do matrimônio.

Influenciada pelas leituras sugeridas, pela postura e pela intelectualidade de Paulo, Cecília reconhece que precisa passar a sede de liberdade e se igualar ao homem, chegando a serem companheiros para se casar. O narrador destaca, sob um olhar sarcástico, o pensamento da personagem através de parênteses “(nesse tempo já não encararia o casamento como única solução, já não precisaria casar)” (PEREIRA, 1933, p. 144). A oscilação nos anseios da personagem é condizente com as contradições do tempo. Como comenta Luís Bueno, são aspirações possíveis para uma moça da classe de Cecília, mesmo que a narrativa vá, através das personagens, reafirmando a visão predominante da sociedade em questão. Acerca da recusa do casamento com

Jorge Reis, o filho do abastado banqueiro, o irmão de Cecília comenta ser ‘dar um pontapé na felicidade’. Sobre essa postura ainda conservadora da sociedade, Mary del Priore (2005) afirma que era bem mais na teoria que na prática essa possibilidade de escolha das mulheres.

O pedido de casamento de Paulo, seu guia intelectual, reacende a indignação quando ele revela considerar o casamento um emprego para as mulheres. Com o intuito de ‘encher o vazio de sua existência’, Paulo lhe oferece ser a rainha em sua casa. Novamente, o homem revela sua postura machista e patriarcal a respeito do papel exercido pela mulher na sociedade. Mesmo sendo um sujeito instruído, moderno e intelectual, Paulo também portava os mesmos princípios seguidos pela família de Cecília. E adverte: “também ele achava que o seu lugar era dentro de casa, na servidão, na dependência. Oferecia-lhe um emprego de esposa, como o pai lhe oferecera de filha. Foram essas as suas palavras – era um emprego que tinha a lhe dar. Um emprego. Queria uma pessoa que lhe cosesse as meias e cuidasse da comida” (PEREIRA, 1933, p. 147). Até a irmã Heloísa, muito moderna e festeira, conclui que o futuro da mulher é o casamento, e esclarece: “- mulher solteira depois de certa idade é um perigo: dá para beata ou para maluca... Você precisa tratar de casar, Cecília” (PEREIRA, 1933, p. 247). Diante dessa vertente, a ficção testemunha e documenta o que historiadores têm observado acerca dos preconceitos com as solteiras e diante da aceitação na mudança de comportamentos femininos pelos homens, nas primeiras décadas do século.

Os motivos da recusa do pedido de casamento realizado por Paulo bem como os seus desdobramentos nos levam também a relacionar a tessitura da trama romanesca a outro princípio do mundo antigo. Desejando uma vida feliz e aprazível, a protagonista teme o futuro de solteirona, por isso quer o casamento. Mas, para ela, era preciso ser livre, precisava cultivar a amizade por Paulo, queria tê-lo como amigo, não como marido. Na relação de amizade, ela conseguiria ter liberdade e tempo para realizar os seus propósitos. Na vida conjugal, ela se tornaria uma serva dos desejos do marido e dos filhos. Neste ponto, a conduta da personagem permite uma breve aproximação com a idéia do filósofo grego Epicuro. Na filosofia do epicurismo, a busca do prazer e do sossego era necessária para alcançar uma vida feliz eliminando os temores do destino. A idéia que Epicuro tinha, era que para ser feliz o homem necessitava de três coisas:

Liberdade, Amizade e Tempo para meditar. Cecília presentifica esses anseios, temores e objetivos levantados pelo filósofo em outros tempos.

Se por um lado, o casamento é entendido como uma forma de viver a vida para as mulheres, por outra, é pintado como um modo de aprisionamento para os homens. Cláudio, irmão da heroína da história, tem no casamento para os homens como sendo uma loucura. Para ele, o casamento era uma necessidade para as mulheres. “Casar... aguentar uma família... Brrr... Que horror! Nenhuma mulher valia a sua liberdade; se podia tê-las, quantas quisesse, sem sacrificar coisa alguma” (PEREIRA, 1933, p. 27). A observação do coadjuvante no enredo é muito providencial para mostrar o reconhecimento masculino das restrições impostas pelo casamento. Priorizando as relações vulneráveis, furtivas, Cláudio afirma que o casamento priva a liberdade do homem.

Passados alguns meses no sítio para a recuperação da gripe espanhola, a vida no campo e a aceitação das dificuldades pelos camponeses levam a protagonista a entender que, na vida, é preciso se submeter. “O erro é não se submeter; é o que nós fazemos, é o que eu faço. Não me submeto a nada, por isso não sei viver” (PEREIRA, 1933, p. 201). A fala pode nos denotar uma crítica à aceitação do papel social feminino. Pelo desenvolvimento da narrativa, aqui fala a voz da tradição já que Cecília, então, opta pela submissão que o casamento com Paulo representa. Chegara à conclusão que gostava mesmo dele e que ‘fizera uma loucura quando o recusara, pois estava obcecada pela idéia de trabalhar, de ser independente’. “Agora, caía em si. Queria, era ser feliz, obscuramente, a seu lado. Viver dele, para ele. Tê-lo junto de si – e mais nada” (PEREIRA, 1933, p. 210). A expressão enfática ‘agora, caía em si’, garante-nos que a tomada de atitude de Cecília fora acertada. Essa ênfase dada pelo narrador nos faz novamente pensar no teor crítico e na preocupação com a vida feminina impressa nesses romances. Assim também é a retirada estratégia da protagonista para o campo pretextando o casamento, mas que parece ter uma função de mostrar a dureza e a passividade em que se constituía a vida no campo. Contatando outras realidades, a submissão feminina passa a ser, para ela, uma normalidade, característica de outros modos de viver.

Ciente de sua decisão, Cecília não escreve a Paulo, pois se lembrava do que dizia sua avó de que uma moça nunca devia escrever a um rapaz. Reinventando

discursos, as personagens fazem pequenos recortes de algumas performances daqueles tempos. No plano histórico, Mary del Priore afirma os princípios da época encontrados na ficção quando postula que, “recato era sinônimo de distinção. Moça de elite, segundo uma paulista quatrocentona, ‘não tomava iniciativa em procurar o rapaz... quem se declarava era sempre ele’” (PRIORE, 2005, p. 256). Como a história, a convenção se torna uma norma quando é proveniente do discurso de uma família tradicional. Dona Ana, avó de Cecília, vivia se gabando de que todos os namoros de suas filhas eram para casar, por isso, moças sérias não deviam procurar os homens.

Ao retornar, Paulo já está casado com outra. Essa perda lhe desperta o medo do futuro e a revolta da mocidade desperdiçada. Ocupando-se de cuidar dos filhos de Heloísa, Cecília, cada vez mais, vai assumindo uma postura materna em relação aos sobrinhos e ao pai. João, o outro irmão, posiciona-se a favor de Cecília, “- cada um precisa viver a sua vida... você deve se casar... aconselhava; no Brasil, a única saída para as mulheres é o casamento... isto é a terra das convenções” (PEREIRA, 1933, p. 289). A crítica feita pela personagem ao Brasil vai endossar que, no momento da enunciação, a sociedade ainda vive presa aos protocolos tradicionais, que orientam a vida, sobretudo das mulheres.

Segue-se novo pedido de casamento, agora por Arnaldo Dias. Cecília já se encontrava com 29 anos e acreditava ser muito triste ficar solteirona e, “aos 29 anos, uma moça não tem mais tempo de esperar” (PEREIRA, 1933, p. 337). Porém, um grande empecilho na aceitação da união uma vez que Arnaldo Dias era melhor amigo de Pedro Carneiro, este era assumido amante da irmã Heloísa. Exalando os princípios éticos e morais de uma família tradicional, ela “não podia ser feliz um casamento assim, cujo começo se prendesse à desonra de Heloísa”. “Era como se houvesse alguma coisa de turvo, de duvidoso, neste esboço de romance. Como se a lama em que se movia o outro respingasse sobre ele. E sobre ela também” (PEREIRA, 1933, p. 337).

Diante das impurezas em que seria construída essa relação, Cecília opta por ficar solteirona, cuidando do pai e dos filhos da irmã. Sobre a opção, Heloísa comenta: “- Olhe menina, o casamento, na pior das hipóteses, é uma carta de alforria. Uma mulher casada, mesmo mal casada, ainda é mais feliz do que uma solteirona. Ao menos tem mais liberdade” (PEREIRA, 1933, p. 342). No dizer de Heloísa, a mulher casada mantém compromisso com o marido e com a família, enquanto a solteirona tem

diante de si toda uma sociedade que a vigia. E completa: “a vida como você a está levando, é uma vida incompleta, anti-natural” (PEREIRA, 1933, p. 343). Vê-se que, o discurso ficcional critica, à medida que dá voz às próprias mulheres, a propagação do discurso machista e preconceituoso que estabelece um destino muito restrito para as mulheres. Nesse dizer, não apenas o cuidado com os filhos da irmã e com o pai completaria a existência de Cecília, mas ela ficava desprovida do exercício do sexo.

Como era próprio de muitas mulheres naqueles tempos, a trajetória de Cecília revela que ela mesma se posiciona de maneira bem paradoxal acerca do casamento. Vê nele uma possibilidade de viver intensamente a vida, mas se recusa a fazê-lo por medo ou por acreditar que essa condição, em alguns momentos, pode trazer liberdade, enquanto em outros pode ser um impasse para a sua condição de mulher. Logo, a protagonista de *Em Surdina* não concretiza nenhum de seus propósitos, mas assume os compromissos de dona de casa no tocante aos cuidados com os sobrinhos e com o pai, deixando de lado sua afetividade e sua sexualidade acreditando assim ser plenamente feliz.

A crítica à tradição ressalta ainda do fato de que nem a personagem, nem o narrador são capazes de entender o contato do sexo desprovido do casamento. Mary del Priore salienta que ainda nesse tempo, “‘aprender a ser feliz’, significava literalmente aprender a ter relações sexuais regradas e contidas” (PRIORE, 2005, p. 255), sobretudo porque essa repressão sexual entre mulheres estava relacionada com a conduta moral. Para Luís Bueno, essa intercessão entre narrador e personagem é resultante do fato de que ambos se configuram como personagens de transição. “A única diferença que há entre eles, na verdade, é que Cecília é capaz de aceitar essa sua ‘elevação’ em relação aos instintos sem maiores questionamentos, enquanto o narrador precisa dar a ela alguma razão – e encontra uma em Deus” (BUENO, 2006, p. 325). Bueno refere-se aqui ao fato de o narrador inserir uma citação de Rilke, extraída de *Histórias de Deus*, no último capítulo da narrativa, totalmente desvinculado do enredo, apenas para justificar as ações da protagonista. Essa inserção da religiosidade, no último momento do romance, aproxima novamente a ficção aos artigos de Lúcia uma vez que, na revisitação de seu acervo encontramos boa dose de menção aos dogmas católicos, sobretudo quando escreve para a revista *A Ordem*. Contraditoriamente, aqui, o narrador parece não mais se apegar ou criticar a religião católica, mas apenas à religiosidade,

pois Rilke, apesar ter a preocupação com o espiritual em seus poemas, não se sabe católico.

Como extraímos do texto, de forma sutil, princípios religiosos e traços de filosofia grega e romana, convém destacar que não intencionamos atribuir ao texto características de outros tempos, contudo transportamos a mesma significação dos princípios do epicurismo e do *carpe diem* para mostrar como o romance em estudo mescla tradição e modernidade. Logo, revisitando o pensamento de Luiz Costa Lima, o sentido do texto é construído a partir do criador e do receptor. Sob esse matiz, a autora deixa as pistas e, com base nessa interpretação da trama narrativa, podemos assegurar que ela produz, com intenso ‘sentimento de verdade’, a inquietação feminina diante da possibilidade de viver através do casamento, seja ele uma iniciativa de liberdade ou de aprisionamento.

3.2.1. O trabalho: realização pessoal ou mediação da identidade

Uma mulher só se torna mulher na medida em que trabalha seus conflitos e encontra seu lugar em uma determinada estrutura de relações sociais.

Andrea Nye

A expressão de Andrea Nye (1995) pode ser facilmente relacionada ao pensamento de Simone de Beauvoir (1980) quando esta adverte que a mulher não nasce mulher, mas se torna mulher. Esse caráter construído da identidade feminina identificado por Beauvoir é materializado, nas palavras de Nye, quando a mulher passa a conhecer e administrar seus anseios e inquietações conseguindo impor-se diante da sociedade em que está inserida, ocupando nela o seu espaço.

De maneira condizente com o que teorizaram Beauvoir e Nye, a personagem Cecília do romance *Em Surdina*, procura conhecer-se, marcar a sua trajetória no meio em que vive para enfim, alcançar a liberdade. Algumas são as tentativas frustradas. Com isso, podemos ver que as tensões sociais não puderam ser resolvidas pela ficção. Através do casamento, como vimos esclarecendo, a personagem procura estabelecer o seu papel na sociedade e garantir uma existência plena e feliz. Mesmo com a invasão de tecnologias e meios de comunicação, o uso de saltos baixos, maiôs e saias curtas no cotidiano da classe média, a emancipação feminina continuou extremamente limitada. Algumas dessas práticas eram consideradas um escândalo e,

ainda nas primeiras décadas do século XX, o casamento ainda é uma das mais indicadas formas de vida para a maioria das moças, sobretudo as burguesas, comenta Priore (2005).

Na busca da realização pessoal, depara-se com idéias e posturas contraditórias às suas, por isso a personagem central de *Em Surdina* vê frustradas as suas tentativas de casamento e, influenciada pela colega, recorre a outra possibilidade: o exercício do trabalho e a independência financeira. “_ Você nem calcula como é bom trabalhar; a gente se sente útil e, sobretudo independente; ganha o seu dinheirinho, não tem que dar satisfação a ninguém do que gasta” (PEREIRA, 1933, p. 134). O comentário a faz lembrar a atitude da irmã Heloísa que guardava, pouco a pouco, o dinheiro do marido para comprar as ‘coisas de mulher’. E ela estava decidida a conquistar sua liberdade, seu espaço e preencher o vazio que ela mesma sentia. “_ Falaria com o pai; ele tinha tantas relações, não lhe haveria de ser difícil arranjar um lugar. Ela falava francês e inglês, escrevia regularmente na máquina... talvez mesmo pudesse conseguir um ordenado de 500\$... Na Europa, na América, todas as moças trabalhavam... (PEREIRA, 1933, p. 134). A expressão revela a influência das transformações pelas quais passa o contexto histórico representado na ficção. A negação do pai é justificada por ser resultado das mudanças pelas quais passa a Europa, mas afirma que no Brasil ainda há família. A negação do pai é coerente com a justificativa histórica de que a inserção feminina no trabalho assalariado se configurava como uma forma de ajudar nas economias do lar, caso o marido não o conseguisse sozinho. Porém, essa não era a realidade de Cecília. Essa explicação põe em relevo a discussão sobre a preponderância dos princípios tradicionais além de sugerir a tendência de ordem e preservação da família tão criticada nesse legado ficcional. Porém, o desejo de Cecília revela também a necessidade de ocupação e realização que a mulher passa neste mesmo momento.

Paola Cappellin Giuliani argumenta que, mesmo com algum número de mulheres inseridas no mercado de trabalho, “muitas vezes, as trabalhadoras nem são reconhecidas como parte da população economicamente ativa; sua contribuição social reduz-se ao papel de mantenedoras do equilíbrio doméstico familiar” (GIULIANI, 1997, p. 641). Pode-se notar que, apesar do empenho feminino nas primeiras décadas para

inserir-se e serem reconhecidas no mercado de trabalho, inclusive com o recebimento de justos salários, têm a sua função reduzida a donas de casa.

O diálogo travado entre Cecília e seu pai é exemplar da conduta feminina imposta pela tradição.

_ Trabalho de moça é em casa. Olhe, você quer serviço? Pois então arrume os meus livros, que andam numa desordem horrível... Ora, essa bobinha a querer trabalhar. Como se não tivesse pai para sustentá-la! Então você pensa que já estou imprestável, que não posso mais manter meus filhos? (PEREIRA, 1933, p. 136)

A opinião do Sr. Vieira acerca do trabalho feminino ressalta as restrições pelas quais passa a mulher ao ingressar no trabalho assalariado. Ele acredita que o homem deve ser o provedor da mulher evitando a saída desta para o espaço público e, assim, manter a ordem da vida familiar. Completa o pai que isso era caprichos de mulher que, com alguns 100\$ ou 200\$ por mês a faria esquecer. O que ela precisava mesmo era se casar. “Essas veleidades de independência, esse gênio esquisito, isso tudo era falta de marido” (PEREIRA, 1933, p. 137). Mais uma vez, a narrativa chama a atenção para o discurso patriarcal quando destaca o casamento como única forma de vida da mulher. Sob essa idéia, a mulher passa do controle e da dependência do pai para a do marido.

Segundo o relato do pai:

_ Ainda uma conseqüência da guerra. Mas as situações são diferentes. Aqui os homens não estão nas trincheiras, e as mulheres não precisam abandonar o lar para substituí-los. Substituí-los e se perderem, como acontece quase sempre. No Brasil, graças a Deus, ainda há família! (PEREIRA, 1933, p. 136).

Na fala do pai, o ponto de vista se confunde com muitos outros expostos naquele contexto. Em artigo destacado por Márcia Cavendish Wanderley citada no capítulo I, a autora mesma apresenta esse pensamento autoritário da época, quando critica que usar a mulher no serviço militar é desvirtuar o seu papel, que é de mãe, acolhedora e preservadora da ordem familiar. O exercício do trabalho é para ela uma forma de se perderem as qualidades ‘naturais’ das mulheres, como realça também a sua criação. Embora estejamos cientes de que o trabalho remunerado, ao qual a personagem

aspirava seja distinto do serviço militar, a autora se refere na crítica a quaisquer atividades femininas fora do lar, ou melhor, qualquer confrontação que as coloque em exercício diferente da ordem doméstica. Sobre essa postura da autora, vimos que nos textos críticos, a mesma, ao longo de sua atuação no campo das letras, avança em relação a essa entrada da mulher no campo de trabalho, já no plano da ficção, o trabalho da personagem central do livro *Amanhecer*, por exemplo, não é suficiente para trazer a sua emancipação.

Mas Cecília queria ser livre, ser dona de si, gozar a vida. E indaga a indiferença do pai pelos seus sentimentos, pela sua realização. “Ele quer que eu ande bem vestida para lhe fazer honra, pensava; faço parte de sua representação, como o automóvel e a pérola da gravata” (PEREIRA, 1933, p. 143). A mulher se sente um objeto em relação ao homem. Para o pai, Cecília era um instrumento com o qual ele revelava a sua condição e postura social. Mas, procurando um lugar social, Cecília tinha a impressão de que só ‘seria ela mesma quando tivesse realizado alguma coisa’.

Também em Paulo, Cecília encontra um empecilho para seu ingresso no mercado de trabalho. Ela pensava encontrar nele um apoio para sua nova investida. Mas ele, apesar de ser um intelectual, oferece-lhe o casamento como uma forma de trabalho. Através de Paulo, a narrativa mescla bem os distintos comportamentos da tradição e da modernidade. Mais uma vez, o ofício da mulher é definido pelo homem e pelo próprio gênero. Por ser mulher, o ofício que lhe resta é o de dona de casa. Assim, interpela Paulo “que pode você esperar de maravilhoso, de extraordinário, em ser uma empregadinha, em ganhar umas miseráveis centenas de mil réis por mês? Se é esse o seu ideal, não lhe dou parabéns” (PEREIRA, 1933, p. 149). Como a historiografia nos informou acerca da inaceitação do trabalho feminino pela sociedade, este é depreciado na representação pelo termo ‘empregadinha’. A crítica aqui às dificuldades de entrada da mulher no mercado de trabalho é bastante evidente. Como ressaltamos, a justificativa para o trabalho feminino no Brasil, na primeira metade do século XX, era de que o marido não ganhava o suficiente para manter a família. Isso valia especificamente para a classe média e significava certa medida de humilhação para o homem. Assim, dada a condição econômica de Cecília, a argumentação de Paulo e do Dr. Vieira tem razão de ser. Cecília, portando uma postura paradoxal a outros pensamentos e práticas no decurso

da história, por outro lado, queria que os dois vissem além das convenções, que a vissem como sujeito. Nesse sentido, ela se afasta da condição de conservadora.

Veja que Paulo, embora seja um rapaz com traços modernos, age com extrema conservação dos protocolos machistas ao falar do acesso feminino ao mundo do trabalho, da independência. Cecília tem em Paulo um guia intelectual, também aqui ela confia a ele o incentivo para a mudança. A indignação da reação de Paulo não é seguida de ação da protagonista, mas de conformação no decurso do enredo. Sobre essa conduta pusilânime e inoperante que as mulheres, geralmente, manifestam diante do homem, Branca Moreira Alves e Jacqueline Pitanguy postulam: “a mulher, ainda uma escrava, permanece em silêncio... Subjugada pelo domínio masculino, ela nem sequer aspira à sua própria libertação, o homem é que deve libertá-la” (ALVES, PITANGUY, 1983, p. 39).

Do lado da ficção, Cecília vislumbra no trabalho uma possibilidade de criar a sua independência, a sua personalidade,

era o único meio de criar a sua personalidade, independente do núcleo familiar; tinha a impressão de que começaria a final a viver, no dia em que começasse a dedilhar na máquina ofícios e cartas comerciais. As primeiras sílabas batidas numa Remington seriam a fórmula mágica, o ‘abre-te sésamo’ maravilhoso. Então entraria na posse de si mesma, e da existência. Escolhia os seus hábitos, as suas relações, o seu modo de vida (PEREIRA, 1933, p. 143-144).

A reflexão da personagem no excerto acima evidencia os seus objetivos, como esclarece Andrea Nye (1995) na epígrafe que inicia este estudo. Para a criatura ficcional, é preciso ocupar o seu espaço, escolher seu modo de vida e marcar a sua personalidade dentro de uma estrutura de relações sociais.

Em conversa com o irmão João sobre o futuro da sobrinha Baby, depara-se com um incentivo a seu sonho. Diz o irmão “o trabalho liberta a mulher moralmente, ainda mais do que materialmente. Se ela não se casar, não se resignará também a viver” (PEREIRA, 1933, p. 360). Do lado da história, encontramos também mulheres que vêem no trabalho um instrumento de libertação e de liberação da mulher no meio social. Mary del Priore estudando sobre a prática do sexo fora do matrimônio pela mulher, nos tempos de antes e após a Primeira Guerra Mundial, cita Ercília Nogueira Cobra que ousava dizer: “a mulher que teve intercurso com homens antes de casada é tão honrada

como o homem nas mesmas condições, uma vez que ela tenha uma profissão e viva honestamente de seu trabalho” (PRIORE, 2005, p. 258). Nota-se na advertência da escritora feminista que, mesmo que a mulher quebre o ‘interdito ao sexo’, a ‘pedra-de-toque da tradição’, utilizando as palavras de Nelly Novaes Coelho (2002), pela ótica feminina, a mulher consegue se redimir dessa transgressão através do trabalho. Nessa concepção, o trabalho passa a ser visto como um purificador, uma forma de libertação moral.

Também podemos depreender da questão que, o que está implicado aqui é que a mulher que tem um trabalho honrado e não fez sexo por dinheiro, não se prostituiu. Por esse lado, o trabalho não pode ser entendido como uma redenção de uma falta, porque a prática do sexo não é vista como falta. O que é visto como falta é a prostituição. A reação do Dr. Vieira e de Paulo acerca do ingresso de Cecília no mundo do trabalho revela também que este passa a ser visto como uma estratégia de definição da identidade pessoal, manifestada, principalmente, pela preocupação com as aparências no meio social. Diz o pai: “Que parecerá isso? Uma filha minha andando empregada! Vão dizer que sou sovina, ou que estou perdendo a clínica. Você não vê que isso me prejudica, Cecília? (PEREIRA, 1933, p. 136). Pelo exposto, a posição ocupada na sociedade, a identidade e a postura de cada sujeito são construídas no meio social em que este está inserido. Dessa forma, o provedor da família tende a nutrir a sua hegemonia através do jogo de aparências. Cláudio apresenta a influência que as aparências exerciam sobre a família.

Vaidade ridícula, só possível mesmo no Brasil. Na América, ninguém cuidaria disso. Preconceito. Ele, Cláudio, não era formado, e, nem por isso se sentia inferior. Ao contrário. Poucos rapazes da sua idade ganhariam tanto quanto ele. Mas bem percebia que a família se vexava de ter de apresentá-lo ‘seu Cláudio’.

O pai não lhe perdoava não se ter formado em medicina. Bobagens. O mundo moderno era dos industriais e dos comerciantes. Cláudio Vieira, comissões e consignações... (PEREIRA, 1933, p. 27).

No relato da personagem, veja-se que era comum, já naquele tempo, a valorização e a identificação da pessoa através de sua profissão. O trabalho torna-se assim um mediador na identificação da personalidade do sujeito. Também se converte em um meio de dar prestígio social à família. No âmbito literário, um breve olhar sobre

a representação das primeiras décadas do século XX mostra como essa questão é abordada por escritores como Lima Barreto e Monteiro Lobato.

Para Cláudio, o trabalho permite o gozo da vida. Observe-se o diálogo estabelecido com a irmã Cecília:

_ não dou para filho-família. Cavo, mas gozo... Vocês mulheres não podem entender isso. Vivem presas a uma porção de tolices, de convenções. A gente só leva desse mundo o prazer que teve. Eu trabalho muito, para me divertir muito. Mas aproveito a minha mocidade. Ter dinheiro quando estiver careca e reumático? Muito obrigado. Não serve (PEREIRA, 1933, p. 261).

Os princípios, romano e grego aparecem mais uma vez no discurso ficcional. Cláudio procura viver intensamente porque acredita na brevidade da vida. Para ele, o trabalho garante o dinheiro para se aventurar, para se realizar pessoalmente. Nesse viés, a realização, o encontrar-se consigo mesmo, o preenchimento da existência, possui conotações bem diversas para os dois irmãos. Aspecto distinto também pelo gênero de cada um. O que o trabalho permitiria para Cláudio, ainda estaria restrito a Cecília, o gozo da vida através da vulnerabilidade das relações.

Noutra vertente, o pai critica ainda a escolha da profissão de escritor e jornalista do filho João _ “No Brasil, os literatos morrem de fome” _ a partir da explicação de que pensava na escrita de artigos sobre as diretrizes da mentalidade contemporânea. Dá seguimento o pai: “_ Ah! Então você quer ser jornalista? Ingenuidade. Jornalismo no Brasil é um subproduto da política. Só enriquece os venais. E você precisa trabalhar; já está com vinte e quatro anos...” (PEREIRA, 1933, p. 291). Para Dr. Vieira, a escrita do literato e do jornalista não constitui um trabalho, ademais está subordinada ao poder político. Por isso, não são lucrativas nem trazem prestígio para si nem para a família.

Voltando à relevância do trabalho na vida feminina, após o casamento Paulo dá indícios mais claros acerca do papel exercido pelo trabalho extra doméstico na vida da mulher. Depois de questionado por Cecília sobre o abandono da profissão de professora pela esposa, explica que, desde que eles se casaram ela não ensina mais. “Antes precisava ganhar para educar a filha; ficou sozinha com a menina com dois anos, mas agora não há mais necessidade disso. Eu não compreendo as mulheres trabalhando senão quando são forçadas pelas circunstâncias... tem muito no que se ocupar em casa” (PEREIRA, 1933, p. 238). A explanação de Paulo deixa evidente que o trabalho

feminino deve ser decorrente da sua necessidade. Fica marcado então o princípio tradicional de que deve ser o homem o provedor da mulher.

Se o trabalho figura como mediador na vida de homens e mulheres ficcionais, referimo-nos aqui àquele trabalho remunerado e exercido no espaço público. Veja-se que as atividades de casa caracterizadas por Paulo e Dr. Vieira como empregos para as mulheres, redundam apenas em uma ‘ocupação’. Para esses homens, a mulher precisa manter o seu tempo ocupado para não ‘pôr a família à perdição’. O comportamento masculino, nesse caso, ainda sugere o impedimento da ação feminina no espaço antes destinado apenas ao homem, o espaço público. Na visão masculina, se as ocupações da mulher alcançam os domínios do homem, esvaem-se as diferenças de poderes e valores entre eles. Nessa dinâmica, o espaço social ocupado por eles passa a ser dividido com a mulher, o que pode colocar em crise sua identidade. Isso posto, assegura Elizabeth Badinter: “na escala social, os homens se sentem ameaçados em sua identidade por essa criatura que quer agir como eles, ser como eles. Para eles é a verdadeira dissolução de sua especificidade” (BADINTER, 1993, p. 16).

Na trilha dessa concepção, apesar das aspirações, a trajetória de Cecília presentifica os rastros da tradição falocêntrica e patriarcal quando reafirma o estigma da mulher. Segundo Margareth Rago, o momento em que várias atividades exercidas na unidade doméstica, como a fabricação de pães, manteiga, doces foram transferidas para a fábrica, desvalorizaram-se os serviços relacionados ao lar.

Ao mesmo tempo, a ideologia da maternidade foi revigorada pelo discurso masculino: ser mãe, mais do que nunca, tornou-se a principal missão da mulher num mundo em que se procurava estabelecer rígidas fronteiras entre a esfera pública, definida como essencialmente masculina, e a privada, vista como lugar natural da esposa-mãe-dona de casa e de seus filhos (RAGO, 1997, p. 591).

Dá seguimento à questão, Margareth Rago;

O trabalho feminino fora do lar passou a ser amplamente discutido, ao lado de temas relacionados à sexualidade: adultério, virgindade, casamento e prostituição. Enquanto o mundo do trabalho era representado pela metáfora do cabaré, o lar era valorizado como o ninho sagrado que abrigava a ‘rainha do lar’ e o ‘reizinho da família’ (RAGO, 1997, p. 588)

O esclarecimento da historiadora revela que, com a entrada da mulher no espaço público, este se tornou algo ameaçador para sua moralidade. Assim, aumentou a apreensão sobre a conduta daquelas mulheres, sobretudo casadas. Temos, na representação, a própria personagem, impedida do trabalho remunerado, opta pela vida do lar, cuidando do pai e dos filhos da irmã. Para as personagens que circulam pela narrativa, encontramos distintas formas de entender a entrada da mulher no mercado de trabalho: para o pai de Cecília redundava numa ofensa, significando a decadência de um pai mantenedor da família e a perdição da conduta feminina. Nos gestos de Paulo, o trabalho é encarado como uma necessidade justificada por determinadas circunstâncias. Para Cecília e para João um fator de libertação. Como estratégia, a escrita de Lúcia Miguel Pereira mostra, nas diversas abordagens do trabalho na vida feminina, a dinâmica do tempo dissolvendo o social no literário.

3.3. Na sociedade da obra – pressões e impressões femininas

O lar é a base da sociedade, e a mulher estará sempre integrada ao lar. Mas o lar não se limita ao espaço de quatro paredes. O lar é também a escola, a fábrica, o escritório. O lar é principalmente o parlamento, onde as leis que regulam a família e a sociedade humana são elaboradas.

Bertha Lutz

Se partirmos do pressuposto de que a ficção bebe na fonte que é a vida, fica acertado que as criaturas que circulam pelo cenário portam traços de realidade. Na relação estabelecida entre história e representação, ou melhor, entre pessoas e personagens, vale recorrer às prudentes constatações do sociólogo e crítico literário Antonio Candido:

A personagem é um ser fictício, _ expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção ser? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste (CANDIDO, 2005, p. 55).

Para Candido, a ficção incide sobre a realidade. Nesse sentido, cria a impressão de vida, do real na representação. A personagem, ainda para Candido, parece ser o que há de mais vivo na ficção. Explorando essa vivacidade das ‘criaturas de papel’ é que relacionamos os vestígios das experiências vividas na sociedade ficcional aos testemunhos da época.

De modo singular, a personagem traz os impasses da época já que revela aspirações de mudanças negando a condição da esposa, porém paradoxalmente, assume uma vida de dona de casa quando se responsabiliza pelo lar de sua família. A ela foi negado o acesso à vida pública permitida pelo trabalho extra doméstico. Para Cecília, uma mulher poderia exercer as atividades no trabalho sem perder a doçura e o acolhimento no lar. Uma revisão da história remete-nos para o pronunciamento da feminista Bertha Lutz, exposto na epígrafe que inicia este texto, quando ela, ao entrar para a Câmara dos Deputados, apela pelos direitos das mulheres.

O discurso de Lutz deixa explícito o empenho da mulher em inserir-se no convívio social. O pronunciamento de Bertha Lutz é o de que, o envolvimento no trabalho, na educação, na composição das leis, não rejeitará o compromisso de esposa e mãe. Mas sim, dará mais condição e conhecimento para a mulher gerir as suas responsabilidades nas tarefas do lar, pois a administração do lar é feita através das decisões tomadas nessas outras instituições. Vale lembrar que Lutz ficou como suplente, nas eleições de 1933 e assumiu o cargo na Câmara Federal em 1936. Isto é, ela já era uma militante feminista e seu discurso se fazia conhecer na ocasião do lançamento do romance de Lúcia Miguel. Essa perspectiva é reiterada nos anos 50, tanto por Lúcia em texto crítico quanto por Simone de Beauvoir:

A família não é uma comunidade fechada em si mesma: para além de sua separação ela estabelece comunicações com outras células sociais; o lar não é apenas “um interior” em que se confina o casal; é também a expressão de seu padrão de vida, de sua fortuna, de seu gosto: deve ser exibido aos olhos de outrem (BEAUVOIR, 1980, p. 95).

Assegura-se então que, aproximando as experiências sociais da cena ficcional, apesar dos propósitos estabelecidos, a criticidade ao papel social ocupado pela mulher tende a imperar sobre a personagem central de *Em Surdina*. Ao longo do século XX, a integração da família na sociedade esteve intimamente relacionada ao jogo das aparências. De modo diverso à escrita de Lúcia Miguel Pereira, Patrícia Galvão, a Pagu, ou ainda Mara Lobo, publica no mesmo ano de *Em Surdina*, o livro *Parque industrial*. Nele, a autora registra as dificuldades enfrentadas pelas mulheres para serem reconhecidas no mercado de trabalho. Baixos salários, assédios sexuais, maus tratos, longas jornadas, enfim a situação de intensa humilhação passada em busca da independência através do trabalho. Margareth Rago explica que “as operárias foram, na grande maioria das vezes, descritas como ‘mocinhas infelizes e frágeis’. Apareciam desprotegidas e emocionalmente vulneráveis aos olhos da sociedade, e por isso podiam ser presas da ambição masculina” (RAGO, 1997, p. 578). É bem verdade que as mulheres protagonistas de Lúcia não compactuam com essa realidade das operárias, exceto Maria Aparecida, as outras eram burguesas. Para estas, a negação do trabalho se dá dentro do núcleo familiar. Certamente, se ingressasse no mercado de trabalho, a realidade de Cecília não seria a mesma das personagens de Pagu. Sabe-se que há uma diferença significativa na forma como as mulheres de classe média e as operárias eram tratadas no ambiente de trabalho. Para as primeiras, o assédio, quando havia, era velado. Contudo, em linhas gerais, de um e de outro lado, ou seja, no casamento ou no trabalho, na burguesia ou no proletariado, a mulher era interpretada como frágil e passiva de dominação.

De modo sutil, Lúcia Miguel Pereira não arrisca permitir que suas criaturas se aventurem nas relações de trabalho, certamente, a fim de criticar a sua condição e a suposta trajetória feminina ao casamento. Se Cecília, num primeiro momento, foge do casamento como meio de vida, no curso da narrativa admite que é preciso se submeter e, por isso, resolve se casar com Paulo. Contudo, com o casamento deste com outra desiste desse objetivo e resolve viver a vida solteirona. Para a irmã Heloísa, o casamento, mesmo sob traições e mentiras, constituía o viver pleno feminino. Nada incomum para uma integrante da família, muito severa e regrada, cuja avó ressaltava sempre o horrível acontecido com Tia Sinhazinha: a separação. É o próprio narrador quem abre um parêntese para realçar a importância do fato, “(na família isso era tido como um segredo vergonhoso e inviolável)” (PEREIRA, 1933, p. 34).

Sob essa educação, Heloísa cria ser o casamento a forma de realização da mulher, aspecto que possibilitava a sua liberdade. Era uma mulher bela, pois se arrumava para sair, participava de festas em grupos de casados, fumava imitando as estrangeiras. No entanto, tornavam-se comuns brigas entre ela e o marido. Ambos mantinham amantes, porém o pai consegue dissuadi-la do pedido do divórcio. Segundo o narrador, Heloísa vivia quase alheia ao marido Décio, o aspecto que a ligava a ele era apenas financeiro. E Cecília encontrava nisso uma falta de pudor, quase imoral. Diante da sugestão da separação por Cecília, adverte o irmão Antônio: “_ Você está maluca? Deus me livre de ver Heloísa divorciada. Aliás, creio que estamos livres desse susto, porque ela também não pensa nisso. O melhor, ainda é que as coisas fiquem como estão” (PEREIRA, 1933, p. 311). O trecho deixa entrevista a negação da liberdade de escolha feminina que, diante do casamento, precisa optar pela não realização pessoal em favor da família, do coletivo. Vê-se o receio de uma família tradicional em ter em casa um membro divorciado. Tal fato constituía em descrédito de todo um grupo familiar. O próprio irmão assegura que a situação aparente em que vive o casal é melhor que a dissolução do casamento.e

O inconformismo da protagonista é seguido da explicação do irmão de que se não se desquita é porque não lhe convém. Nesse ponto, o casamento é visto como um negócio que deve ser mantido enquanto houver interesse entre as partes. Já Cecília inspirada pelo sentimento materno acrescenta, “_ só vejo uma razão para impedir o divórcio: os filhos. Mas, mesmo para esses, não sei se será preferível ficarem só com a mãe a assistirem as divergências dos pais” (PEREIRA, 1933, p. 312). Nas primeiras décadas do século XX, a bandeira anarquista levantou questões em relação a essa sujeição feminina. Segundo Margareth Rago, diante do pensamento do movimento “somente é válida uma união conjugal que se estabelece livremente, independente dos interesses econômicos ou das obrigações sociais” (RAGO, 1985, p. 104). No cenário ficcional, o impedimento do divórcio se dá devido à dependência econômica de Heloísa em relação a Décio. Ocorre ainda que, em virtude da posição social do pai e da família, o casamento deve ser mantido, transformando a mulher em escrava dessa relação falida. Nesse sentido, o casamento é representado como uma máscara social. No trânsito da história, é nítido que Lúcia Miguel Pereira escreve ambas as posições ideológicas vigentes na época nessa narrativa. Cecília posiciona-se contrária ao casamento nos moldes burgueses, enquanto Heloísa, mesmo transgredindo as normas de conduta

impostas à mulher ao concretizar o adultério, destaca se beneficiar dessa ‘representação’ que é o seu casamento.

A expressão de Heloísa sobre o divórcio reflete o temor que este exprimia diante da sociedade. “Divorciar? Que idéia... E sua posição social? E os filhos? Não, não podia revoltar-se abertamente contra a sociedade... isso seria uma loucura” (PEREIRA, 1933, p. 346). Vê-se a preocupação com o jogo social, a hipocrisia em que a sociedade estava assentada. Com base nos testemunhos históricos, o temor ao divórcio não era infundado. Como salienta Mary del Priore, “nas primeiras décadas do século XX, toda a ameaça ao casamento era alvo de críticas. O tema do divórcio, por exemplo, era considerado ‘imoral’, ‘a pior chaga da sociedade’; ‘só em casos excepcionais e depois de rigorosíssimo processo’” (PRIORE, 2005, p. 246). As palavras da historiadora vão ratificar os princípios adotados e criticados na trama narrativa. Evitava-se, a todo custo, o divórcio, uma forma de desestruturar o núcleo familiar. Em contrapartida, buscava-se manter a amizade, não o amor entre o casal.

Para isso era preciso manter-se bela, saudável e praticar a arte de agradar, de encantar, mantendo-se sempre próximas ao ideal de amizade amorosa. O importante era fortalecer as relações, afastando o risco do temido e vergonhoso divórcio. Na busca da ‘união para a vida toda’, o casamento encontra sua razão de ser na ‘mútua estima e amizade dos esposos’ (PRIORE, 2005, p. 254).

O comentário supracitado nos põe diante de um quadro outrora pintado pela ficção. Heloísa se empenhava no cuidado com a beleza a fim de manter uma relação de interesses com o marido Décio evitando-se assim o tão temido divórcio. A estratégia da mulher é aqui também uma forma de conquista de outros homens já que tanto ela quanto Décio mantinham relações externas ao casamento. Na explicação de Heloísa, a conservação do casamento se dá devido à amizade mantida entre os dois. Contudo, é questionável a natureza dessa amizade sugerida pelo marido já que, no final do romance, Heloísa confia a Cecília seu desapontamento, seu sofrimento, e resguarda a unidade familiar sendo discreta em seus adultérios por interesses próprios. Já Cecília, ciente de que esta era uma vida desonesta, não concretiza o casamento, mas tem para si mesma o cuidado com a aparência física. Para ela, é a verdadeira libertação, não precisa do outro para estar plena e feliz. Segundo Luís Bueno, “num universo em

que o sentido da vida da mulher se dá pela relação com os homens, Cecília só poderia estar bonita se houvesse alguma influência feminina em curso” (BUENO, 2006, p. 324).

No entendimento de Cecília, o casamento visto, primeiramente, pelos olhos românticos, configurava-se numa forma de realização pessoal. A partir das pressões recebidas em família para aceitar qualquer pretendente e as impressões trazidas pelo exemplo do casamento da irmã, essa prática passa a ser vista como uma renúncia aos sonhos. E ela conclui que a felicidade está em si mesma. Como percebe Luís Bueno “a felicidade que ela poderá alcançar virá mais dela mesma do que de um marido ou coisa que o valha. Portanto, é possível que aconteça com ela essa coisa imprevista que é sentir-se feliz mesmo estando solteira” (BUENO, 2006, p. 324).

Portadora de um discurso paradoxal, Heloísa, que se aventura em relações extraconjugais, mantém o casamento por acreditar que, através dele, alcançará algumas liberdades das quais estão podadas as mulheres solteiras. E confessa à irmã sobre o amante, “eu gosto do Pedro... e tenho o direito de fazê-lo” (PEREIRA, 1933, p. 345). Veja que aqui é a atitude infiel do marido que dá o direito da traição. Assim, continua a discussão: “_Você não pode compreender, Cecília, porque nunca viveu integralmente. Mas eu não sou assim. Eu já vivi... e não posso me resignar a uma meia existência. Quero tudo... ou nada” (PEREIRA, 1933, p. 346). Pela expressão de Heloísa, o distanciamento entre as duas irmãs se dá porque ela já viveu as experiências do casamento. Segundo ela, é essa vivência que traz a plenitude da vida feminina.

Nisso, Cecília acredita que a irmã mantém ‘desprezo pela mulher isolada e cultiva alguma satisfação pelas exigências de um senhor’. Nesse sentido, sua conduta integra as regras da tradição. A respeito dessa condição de aceitação da mulher, explica Mary del Priore: “era indisfarçável o conformismo da maioria das mulheres diante da condição de sujeição imposta pela lei e pelos costumes: serva do marido e dos filhos, sua única realização aceitável acontecia no lar” (PRIORE, 2005, p. 248).

Portanto, na base das contradições por que passa o momento de transição contemporâneo da composição de *Em Surdina*, o casamento, o divórcio, o trabalho são entendidos como mecanismos utilizados por algumas mulheres para a sua libertação. Criticamente, do ponto de visto masculino, essas mesmas ações são interpretadas como veículos de controle e exploração das mulheres. Logo, se assumirmos a premissa do

fazer histórico da diversidade de vozes e tendências ideológicas que normatizam os movimentos daquele tempo, encontramos delas, pequenos ‘arranhões’ que vão configurar as pressões e as impressões nas personagens da obra em exame.

3.4. Paulo x Cecília: reflexos de alteridade

A grandeza do homem está em ser ele uma ponte e não um fim.
Nietzsche

A atração e a insegurança que os tempos modernos exercem na vida social dos anos trinta são transportadas, em termos simbólicos, para o conjunto da ficção que vimos examinando, sobretudo sobre a personalidade das criaturas ficcionais. Na trama romanesca de *Em Surdina*, a ficcionista representa esses sentimentos pela ação de um indivíduo sobre o outro. A personagem Paulo transita entre a conservação e a inovação de suas idéias e de suas práticas, o que efetua certa influência sobre os princípios de Cecília.

Conforme Michèle Ansart-Dourlen (2009), a vida psíquica e o conhecimento que o indivíduo tem de si mesmo é alterado pelo contato com o outro. Esclarece ainda que, nessa relação de alteridade, dá-se a formação da identidade e do controle sobre o outro. A dimensão que a alteridade alcança nessa construção do sujeito pode ser exemplificada, na instância narrativa, pela relação estabelecida entre Paulo e Cecília. Esta admirava a liberdade de pensamento que Paulo demonstrava. Ainda Cláudio, sócio de Paulo e irmão de Cecília, cada vez mais se sentia influenciado pelas opiniões do amigo. Como explica o narrador:

entre ambos, cada vez a camaradagem se fazia mais íntima. Cecília, como Cláudio, ia-se deixando dominar pela segurança das opiniões do amigo. Ele lhe dizia:

_ leia *Os Sertões*; é uma vergonha não conhecer Euclides.

Ou:

_ Hoje precisamos ir ao Bar do Leme; andam fazendo lá uns sanduíches de peru, verdadeiramente notáveis.

Imediatamente, ela atirava-se entusiasmada aos *Sertões*, e devorava beatamente os sanduíches (PEREIRA, 1933, p. 76).

Veja-se que o poder exercido por Paulo se dá desde as instâncias intelectuais até aqueles mais rotineiros costumes da protagonista. Patrícia da Silva

Cardoso (2006) toma nota da possibilidade de interlocução que personagens masculinos, voluntária ou involuntariamente, realizam sobre as protagonistas, jogando com a sedução da vida intelectual e perturbando as suas convicções.

Decorrente da admiração por Paulo, a mudança operada nas práticas de Cecília vai dar lugar, principalmente, a transformações de ordem ideológica. São expressões do condutor da narrativa, “sobretudo ia aprendendo a raciocinar, a procurar ter uma opinião própria, a ‘estar de acordo consigo mesma’ (outra expressão de Paulo)” (PEREIRA, 1933, p. 76). O uso do parêntese destaca a relevância da ação de Paulo sobre a protagonista que se vê conduzida pelas idéias do outro. Através dos pensamentos de Paulo, Cecília buscava encontrar-se consigo mesma.

Tamanha é a ação de um sobre o outro que Cecília, diante de Paulo, desdobra-se numa condição dual. Ela alberga características próprias do universo masculino, como o racionalismo e o poder em contraponto a uma inocência virginal e de sentimentos. Perante Paulo, deixa sobressair a razão em detrimento da emoção. Assim, escondia dele o seu namoro com o Tenente Veiga, pois, inconscientemente, queria ocultar-lhe a Cecília fútil. Apenas mostrava a ele aquela Cecília que ‘estava acima dessas tolices’. Diante da intelectualidade do amigo, a personagem central passa a considerar os relacionamentos afetivos como ‘tolices’. Um discurso paradoxal para uma personagem dotada de tantas características tradicionais. É perceptível que tanto Cecília quanto as outras protagonistas dos romances de Lúcia, assim como a sociedade brasileira, de maneira geral, sentia-se atraída pelas mudanças, mas, criticamente, a narrativa demonstra que algumas mantinham as posturas que lhes dessem prestígios. Daí, a materialização de tão contraditórios discursos.

Sob a visão histórica, é faculdade feminina a preocupação com os afetos. Com base no exame da sociedade carioca da *belle époque* ao governo de Vargas, a historiadora Rachel Soihet no livro *A subversão pelo riso* revela a diversidade de comportamento dos dois sexos imposta pela determinação biológica e social. “Em oposição a uma natureza masculina racional, autoritária, dotada de uma sexualidade sem freios, a mulher era naturalmente recatada, submissa, frágil; nela, as faculdades afetivas predominavam sobre as intelectuais, sendo sua sexualidade subordinada à vocação maternal” (SOIHET, 2008, p. 206). Diante do impasse da protagonista, Patrícia da Silva Cardoso infere que,

já se pode adivinhar o tipo de crise que irá se formar neste romance. De um lado, há a expectativa familiar de que a jovem se case, pois afinal é esse o destino de todas as jovens, de outro, a decisão de Cecília por não se casar implica em uma vida de abstinência sexual, uma vez que para ela sexo e casamento são indissociáveis. E, para complicar um pouco mais a situação, há o problema da afetividade, que se explora pela eventual amizade com alguém do sexo masculino, que é despertada por interesses comuns e não necessariamente desdobra-se em amor ou em atração física (CARDOSO, 2006, p. 503).

Travestida de uma roupagem ora distinta ora condizente com aquela exposta pelos compêndios tradicionais, Cecília conclui que seu receio pelo casamento era decorrente da influência das leituras indicadas pelo amigo. “Eu penso demais... quem pensa não casa... tia Mariana diz que a culpa é de Paulo, e dos livros que ele me dá... será mesmo?” (PEREIRA, 1933, p. 98). O questionamento da personagem sugere outros fatores restritivos do matrimônio para uma mulher nesse período. Dentre eles, Cecília receava ter cerceado o seu direito de liberdade intelectual, tão duramente criticado pelos candidatos a marido. Talvez aqui a autora, como era atuante no campo das letras, queira chamar a atenção para a falta de intelectualidade feminina, aspecto que também motiva a escrita dos artigos dessa escritora. Não é difícil deparar com os manuais de história indicando as restrições sofridas pelas mulheres no acesso à educação. Bárbara Heller acusa que “as mulheres, principalmente as de camadas sociais mais favorecidas, deveriam ser suficientemente alfabetizadas para que pudessem ler o livro de rezas, ensinar as primeiras letras e operações matemáticas aos filhos, como ensinava a cartilha positivista, adotada pelos republicanos brasileiros” (HELLER, 2002, p. 248).

Mulher instruída se tornava algo perigoso aos princípios tradicionais. A maioria das mulheres de classe como aquela da protagonista de *Em Surdina* não chegava a aprender um ofício, apenas a prática da escrita e da leitura, nas escolas de ensino básico. Explica Bárbara Heller que “ao contrário: temia-se que mulheres letradas pudessem ler romances considerados perigosos à boa conduta e pudessem trocar bilhetes amorosos. A leitura, portanto, deveria ser vigiada e controlada. De preferência, pelo marido, pelo pai ou pela Igreja” (HELLER, 2002, p. 248). Na ficção objeto desta exegese, percebe-se que a protagonista rompe com a aceitação desse perfil feminino quando se empenha nas leituras, motivo que, segundo sua família, tornava-a romântica e sonhadora. Ela mesma chega a duvidar de que as leituras pudessem operar as mudanças, conforme citação acima apontada.

A relação com Paulo a fazia achar-se inteligente e livre. A prática da religiosidade é, para ela, uma forma de prisão, no entanto, Paulo afirma ser cristão. Cecília, porém acreditava-se ser superior, um espírito livre, confessa não acreditar nos mitos religiosos, enumerando Cristo entre deuses pagãos. Preocupada com o julgamento do amigo, reflete; “simples atitude intelectual; no fundo, não estava muito certa de não crer em Deus” (PEREIRA, 1933, p. 82). Na nota do narrador, mais uma vez, as palavras evidenciam as suas ambiguidades, pois se Cecília não estava muito certa de não crer, então também não estava muito certa de crer. Vê-se, por mais essa questão, como a narrativa sinaliza as incertezas das tomadas de decisão e a vulnerabilidade das idéias sobre a personalidade de suas criaturas.

Interessante reiterar que, na criação da estética do texto, a narrativa não destoa do clima ideológico do momento, quando vai polindo a verdade no estilo. Internalizando as contradições daquele tempo, Paulo conquista a toda a família com seu equilíbrio. Contudo, embora personalize um sujeito moderno, em que a honra, a virilidade e a força física passaram a representar referências do passado, como apresenta Sócrates Nolasco (2001), Paulo ainda traz as marcas da tradição, ao mesmo tempo em que é a materialização de sua crítica, mormente no que se refere ao papel feminino no campo social. Daí a decepção de Cecília diante da revelação do amigo frente ao casamento, considerá-lo um emprego para a mulher.

Na companhia de Paulo, sentia-se entendida sem precisar explicar. “Habitou-se a ver nele um esteio seguro, que lhe desmanchava, quase pela simples ação de presença, as dúvidas e os descontentamentos vagos. Via claro em si, quando estava perto dele” (PEREIRA, 1933, p. 117). Como constata o narrador, Cecília via em Paulo um esteio. Através dele ela conseguia se entender melhor. Estava acostumada a tê-lo como um ponto de referência. Entretanto, diante da revelação de Paulo de que sua existência também dependia dela, de que ele também precisava de amparo, ‘que sua força lhe vinha um pouco dela, experimentava uma sensação de instabilidade’. Paulo também reclamava o seu carinho e a sua submissão através do casamento. Nesse intento, as convicções e as personalidades das personagens são moldadas através da dinâmica da alteridade. “Cada um via o seu eu – e o outro como reflexo. Paulo queria-a para si, para o seu amor. E ela também o queria para si, para a sua amizade” (PEREIRA, 1933, p. 150). Porque, para ela, ele era seu guia intelectual, não o queria para seu cônjuge.

Admirava as qualidades de Paulo, prudente, intelectual, trabalhador. Julgava que, quando começasse a trabalhar, seria independente como ele. Teria suas relações, seu modo de vida. As palavras do narrador presentificam o pensamento da personagem.

Inconscientemente, imaginava que seria uma réplica feminina de Paulo; que teria a sua *nonchalance*, a sua liberdade em julgar pessoas e cousas. Misturava-o a essa vida futura; era mesmo, de todas as pessoas que a rodeavam, a única que tomava parte saliente nesses planos; mas não como um marido possível... talvez, mais tarde, viesse a ser sua mulher... quando passasse a sede de liberdade, e sobretudo quando se pudesse julgar igual a ele, ambos livres, ambos fortes, e se quisessem associar para a vida (PEREIRA, 1933, p. 144).

O longo trecho em destaque ressalta a inquietação que norteia a trama narrativa. Cecília conduz a sua trajetória pela *nonchalance*, termo em francês que significa ‘indiferença’, pela liberdade de poder escolher seu destino, independente das regras impostas pela sociedade ou pelos princípios que regiam esse tempo. Essa indiferença a que se refere explica também o anseio da personagem em querer-se independente para após esse estado realizar-se no casamento. No desfecho da estória, a protagonista tem sucumbidas essas idéias e revela, por vezes, ela mesma ter vergonha de sua condição de solteirona, postura ridicularizada pela sociedade de então. Nesse ponto também está a contradição da protagonista que admite almejar a liberdade para buscar sua realização sem o casamento e sem o exercício do sexo. Entretanto, como observa Patrícia da Silva Cardoso, Cecília “até assume que pode encontrar prazeres fora do casamento, mas não está pronta para arcar com o peso social de tal opção e mascara o temor com o orgulho da pureza” (CARDOSO, 2006, p. 504). Pode ser entrevisto também, na reflexão da protagonista, o anseio feminino de ver equivalente a condição entre homem e mulher. Para Cecília, o lugar ocupado pela mulher numa relação de gêneros deveria ser de complementaridade ao homem, não de submissão a ele. Nesse pressuposto, o casamento seria uma realização plena quando ambos fossem iguais. Na condição de não alcançar esse estado, prefere que o orgulho de ser livre se misture à vergonha de se tornar solteirona.

Para Cecília, o casamento de Paulo com outra o deixou um pouco vulgar, com um aspecto menos inteligente, pois passou então a perceber o lugar dado por Paulo

a uma mulher, sua companheira. O casamento restringe a intelectualidade. Mesmo assim, a ausência de Paulo a faz questionar o irmão Cláudio, sócio de Paulo no trabalho, “como é que você vai se arranjar se ele”? (PEREIRA, 1933, p. 222). Mas ela queria se referir a ‘nós’, ou melhor, como desconfia o narrador, ‘como ela iria se arranjar sem ele’. A influência de Paulo sobre ambos é tão intensa que Cláudio, que já era incoseqüente quando da relação de trabalho com Paulo, envereda-se para caminhos de jogos, fica endividado e entra em decadência em seu trabalho, motivo que o leva ao suicídio. Sem Paulo, Cecília prefere viver sozinha, já aos trinta e poucos anos, sem se casar. Apesar de almejar um modo de vida distinto da protagonista Maria Luísa, apesar de serem publicadas no mesmo ano, a personagem central de *Em Surdina* parece dar continuidade ao temor aos rompimentos e à aceitação, que mesmo consciente, Maria Luísa optou por seguir. Não em direção oposta, mas através de outros desdobramentos, avançamos para a narrativa publicada em 1938, a obra *Amanhecer*.

CAPÍTULO IV- *AMANHECER*- NOVAS ABORDAGENS, MESMOS DESFECHOS

[D]a prosa de Lúcia Miguel Pereira, nunca se ausenta uma destinação afirmadora, uma ‘crença’, serena e fecunda, naquelas forças que podem ceder ‘grandeza’ à realidade nossa, da mais penosa à mais desejada.

Newton Sampaio

Caracterizada por Luís Bueno como “a pequena obra-prima” (BUENO, 2006, p.304), a narrativa *Amanhecer*, publicada em 1938, traz à tona uma abordagem distinta daquela encontrada nos dois romances de 1933. A distinção a que nos referimos nessa trama se dá no deslocamento do foco narrativo para a primeira pessoa e ainda, ao colocar em destaque não apenas a vida burguesa, mas as inquietações de uma pobre menina do interior.

Conforme vimos esclarecendo, se as influências do meio através do contexto político e ideológico foram efetivas sobre a concepção da obra de arte de Lúcia Miguel, mais uma vez, neste romance, tais influências constituíram num instrumento de inspiração. De maneira semelhante, os sucessos históricos do final da década vão, sobremaneira, conduzir os passos das personagens e marcar nelas os traços daqueles tempos.

Publicado no ano seguinte da imposição da Constituição de 1937, a escrita de Lúcia, mormente esse romance, apresenta grandes similitudes com a estrutura ideológica que inspira o documento nacional. Neste, Getúlio estabelece normas e censuras, mas justifica as determinações por ser para o bem dos costumes e da ordem da nação. Do lado da ficção, o viés narrativo tece possibilidades de ações, inquietações e aspirações das personagens que se aventuram em mudanças, porém a conclusão a que chegam é ser preciso se manter passivas, cativas, obedientes às normas, o que, de certa maneira, assemelha-se à censura política impressa na constituição.

Conformando com o discurso centralizador da época, neste romance, a autora avança no sentido de que apresenta um enredo com mais ações que as duas narrativas anteriores. Nele, Lúcia põe em confronto duas personagens bem diferentes entre si. Diferente das protagonistas cidadinas dos romances de 1933, Maria Aparecida é a personagem central de *Amanhecer*. Vivendo no interior do Rio de Janeiro, em um

lugarejo denominado São José, apresenta crenças e costumes condizentes com a vida provinciana, porém revela aspirações que destoam das experiências vividas ali. Maria Aparecida aspira a encontrar algum rapaz para se casar e levá-la desse lugar, no qual ela não gosta de viver. É uma moça, em certa medida, ambiciosa, que deseja conhecer novos lugares, novas pessoas e ter uma vida como tinha suas colegas de escola, porém, como muitas jovens de sua época, ela vê no casamento uma possibilidade de mudar de vida.

De caracterização distinta de Aparecida, encontramos Sônia, protótipo feminino de mulher urbana, de classe social privilegiada, típica personagem dos romances de Lúcia Miguel Pereira. Sônia passa a confidenciar à Maria Aparecida sobre sua vida no Rio de Janeiro, sobre suas aventuras com rapazes, sobre beijos e sobre os passeios que costumava fazer. Encantada com a vida de Sônia, tudo a que Maria Aparecida passa a desejar é ir junto com a amiga para o Rio de Janeiro. Esse contato faz com que a protagonista experimente novas vivências em busca de sua realização pessoal e profissional.

Para fazer o deslocamento espacial e ideológico dessas duas personagens, a autora utiliza algumas estratégias metafóricas como a ‘casa verde’ e a ‘viagem’. Alternadamente, as duas moças vão revendo suas próprias crenças e comportamentos e, ao final, uma assume a postura da outra, mas não se realizam completamente. Sutilmente, a escritora nos faz entender a vulnerabilidade da existência humana e, sobretudo, das escolhas femininas feitas num tempo de desagregação e desordem como aquele da enunciação. Esse objetivo ‘didático’ com que a obra é finalizada, ademais da constante aprendizagem a que é submetida a personagem, configura, ao ver de Cristina Ferreira Pinto, o ‘romance de aprendizagem’ ou de ‘formação’, o *bildungsroman* feminino.

Mesclando religião e misticismo, a protagonista de *Amanhecer* vislumbra alcançar seus objetivos mantendo a crença em Nossa Senhora da Aparecida e também nas forças superiores como aquelas da ‘morta da casa verde’. A mais romântica personagem do legado de Lúcia Miguel Pereira, ao longo da narrativa, é contaminada pela idéias comunistas de Antônio. Convertendo-se descrente de sua religiosidade, Aparecida vê na amiga Sônia um novo protótipo de seu antigo eu quando esta passa a acreditar naquelas suas crenças e seus ideais. O simbólico lugar em que essas mudanças começam a operar é a chamada casa verde. Nessa direção, vamos examinando como as personagens de Lucia Miguel Pereira seguem mediadas pelo jogo dialógico entre a

expressão de um discurso semi-patriarcal ainda predominante e o clima ideológico daqueles tempos, que assumem ali estrutura de elemento interno.

Como a ficção possui estreita ligação com os sucessos históricos, encontramos um embate com a filosofia dos liberais e comunistas que são criticados através da personagem Antônio. Nesse sentido, é esse diálogo entre as ‘crenças’ de um e de outro grupo que dá o caráter simbólico do texto. O romance *Amanhecer*, se comparado aos outros dois, põe em evidência a passagem do psicológico ao experimental quando a protagonista, embora portadora de uma educação preconceituosa, passa a experimentar algumas situações típicas da vida na cidade grande. Por esse lado, enquanto Aparecida avança no sentido de buscar sua realização pessoal vivendo ao lado de Antônio numa relação sem compromissos, Sônia assume postura anterior de Aparecida, incidindo diretamente nos valores das tradições, dos estilos de viver e de pensar herdados à sociedade patriarcal.

Nesse diapasão, pode se constatar que a viagem que tanto almeja a personagem pode ser entrevista, mais que um deslocamento espacial, mas como um emblema da mudança e da liberdade que ambas almejam ao longo da narração.

4.1. O processo de aprendizagem no romance de formação

A adaptação aos papéis que lhe [à mulher] reserva a sociedade implica aceitar uma posição dependente, submissa...

Annis Pratt

Em livro intitulado *O Bildungsroman feminino*¹¹: *quatro exemplos brasileiros*, Cristina Ferreira Pinto (1990) afirma que o romance *Amanhecer*, de Lúcia Miguel Pereira, caracteriza-se como um romance de aprendizagem ou de formação, um *Bildungsroman* feminino. Para esclarecer a questão, a autora teoriza que, para configurar esse tipo de romance, a relevância da constituição temática e do efeito didático produzido sobre o leitor se sobrepõe ao aspecto estrutural da obra.

Segundo a mesma autora, o romance de aprendizagem, por se centrar nos elementos temáticos, enfatiza o desenvolvimento interior do protagonista como

¹¹ Cristina Ferreira Pinto (1990), em *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*, esclarece sobre as caracterizações do *Bildungsroman* e questiona a ausência da protagonista feminina nesse tipo de romance. Em seguida, a mesma autora, discutindo o caráter marginal da escrita feminina, constata e exemplifica a presença do *Bildungsroman* feminino, ou ‘romance de aprendizagem’ e ‘de formação’ na literatura brasileira com os romances *Amanhecer*, de Lúcia Miguel Pereira, *As três Marias*, de Rachel de Queiroz, *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector e *Ciranda de pedra*, de Lygia Fagundes Telles.

resultado de sua interação com o mundo exterior. Para exemplificar esse processo de aprendizagem em *Amanhecer*, Cristina Ferreira segue a trajetória da personagem central Maria Aparecida até o desfecho da trama, momento em que se evidencia a “moral” da história. Mostraremos então alguns dos aspectos atribuídos por Cristina Ferreira na justificativa do romance de formação para em seguida tratar da questão didática, que é nesse momento, nosso objeto de atenção já que está estritamente vinculada à condição a que estava submetida a mulher e também ao clima ideológico do momento.

Para Cristina Ferreira Pinto (1990), o desenvolvimento interior da protagonista se dá desde o princípio da narrativa. O processo de *Bildung* de Aparecida tem início com a relação que tem com os pais. Como argumenta a protagonista, “Papai quase não existia para mim. Estava habituada a ele, mas não o considerava muito. Davalhe pouca importância” (PEREIRA, 1938, p. 26). O pai é uma figura ausente, longe do lar e quando em casa se revela “mais distraído do que habitualmente, olhando para a gente como se não estivesse vendo. Às vezes sorria sem motivo” (PEREIRA, 1938, p. 25). Se na relação com o pai imperava a indiferença, com a mãe essa relação é marcada por sentimentos opostos como carinho e repulsa, rejeição e identificação. A mãe significava mais para a filha que o pai. É a própria heroína da história quem constata, “mamãe existia mais, mas não muito, embora gostasse dela” (PEREIRA, 1938, p. 26). Na quase ausência de relação com os pais, Aparecida ‘preferia ficar calada a conversar com eles’. Vê-se que a desagregação a que passará principia no convívio doméstico, na negação da protagonista de aceitar o seu provável destino como o da mãe o que configura uma crítica ao descompasso existente entre a ‘velha’ e a ‘nova’ geração.

Ao sair do povoado em que vive e da casa dos pais para estudar de graça no colégio em que sua tia era freira, Aparecida tem, pela primeira vez, o contato com o mundo exterior. A educação recebida ao lado de meninas ricas contrasta com a realidade de Aparecida que passa a almejar mais do que seus pais e a cidadezinha provinciana poderiam lhe oferecer. Observa a autora de *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros* que a educação recebida no colégio cava um verdadeiro abismo entre a protagonista e sua família. Para a figura central do romance causava repulsa a vida resignada da mãe que se contentava em cuidar da casa com suas mãos encardidas e picadas de agulha, comprazendo-se em conversar com o padeiro. A mãe simbolizava um destino que ela queria negar para si. Cristina Ferreira postula, “no colégio, portanto, Aparecida se expõe a novos modelos de comportamento que a fazem repudiar aqueles que encontram em seu ambiente de origem, em especial o modelo materno – a mulher

modesta envolvida no afã doméstico” (PINTO, 1990, p. 47-48). Contudo, ela só tem consciência disso anos mais tarde quando escreve o livro sobre sua vida e rememora os momentos passados.

Ademais de apresentar os primeiros anos de educação formal, através das conversas com Tia Josefina, no colégio, Aparecida dá “os primeiros passos no processo de auto-educação que caracteriza o “*Bildungsroman*” (PINTO, 1990, p. 48). Nos diálogos, a narradora de *Amanhecer* tem ciência de que sua mãe também aspirava a entrar para o convento, negando aquele destino que ela também não queria para si. Nota-se aqui mais uma contradição da narrativa que figura como crítica ao lugar destinado à mulher, pois Aparecida não queria o destino como o da mãe, mas aspirava a um casamento nos moldes burgueses, ao modo daquelas relações que lia nos romances. Também, no desfecho da trama, lamenta não ter um filho já que Antônio se defende de tudo que possa prendê-lo a ela.

O conhecimento do desejo da mãe de entrar para o convento provoca, na protagonista, reflexões sobre o seu destino e o das outras das pessoas. “Pela primeira vez pensei no destino das criaturas, pensei que se pode escolher entre vários caminhos... Quem sabe seria melhor eu também ser freira, ficar de uma vez no colégio, abrigada por detrás daqueles muros altos que tapavam a estrada?” (PEREIRA, 1938, p. 22). O receio da protagonista de provar as experiências diversas oferecidas pela vida é subitamente esquecido pelo desejo de subir em uma árvore alta e ver o que acontecia lá fora, daí constata, “prefiro cair, mas experimentar” (PEREIRA, 1938, p. 22). Essa decisão da personagem põe o leitor diante da ação e dos anseios femininos frente ao desconhecido. É certo que ainda no momento da enunciação narrativa, a trajetória feminina estava condicionada além das imposições de gênero, àquelas de classe. Com isso, pode-se depreender o tipo de personagem que encontraremos no curso da narrativa. A mesma vai agregando para si as aprendizagens decorrentes do contato com o outro, com as novas ideologias e, segue em busca de sua realização pessoal, mesmo que, para isso, tenha que provar alguns desgostos. E, é nessa direção que vai o desenvolvimento de Aparecida.

Das conversas com Tia Josefina, além da reflexão sobre a existência humana, ficou o estímulo ao trabalho como forma de prover seu próprio sustento. Porém, Aparecida não quer ser professora em São José, mas vislumbra algo maior, um trabalho na cidade grande. A recepção do projeto de trabalho pelos pais adquire significados diferentes.

_ Antes magra no mato do que gorda na barriga do gato, exclamou mamãe. Nem me fale em semelhante cousa. Deus me livre de ver minha filha no caminho da perdição.

E nem todos os argumentos do mundo a convenceram de que o trabalho não põe as moças a perder.

Papai tinha outros motivos; achava que seria para ele uma humilhação parecer que não podia me sustentar (PEREIRA, 1938, p. 19).

Vê-se aqui mais um momento de reflexão e de aprendizagem para a protagonista que, de certa maneira, torna-se frustrado, assim como finalizará a narrativa. Cristina Ferreira Pinto (1990) dá seguimento à caracterização do *Bildungsroman* feminino atentando para os acontecimentos como a chegada dos novos habitantes da casa verde, o contato com Antônio e a relação com Sônia que irão intermediar os sucessos da narrativa. Esta última também passa por um processo de *bildung*, porém é a protagonista quem escreve a história e se mantém no primeiro plano. Centraremos nossa atenção na relação travada entre Antônio e Aparecida, pois além dos outros fatores que conduzem à educação e aprendizagem da personagem, é o confronto de idéias e afetos entre eles que, sobremaneira, orienta o efeito pedagógico da trama romanesca.

Na trilha da interpretação que vimos acompanhando, Antônio é apontado como “o mentor no processo de formação intelectual da protagonista” (PINTO, 1990, p. 55). É ele quem, de fato, orienta ou desorienta a pacata vida a que Aparecida levava no povoado. Antônio é o primo de Sônia, a moça que chegara com a família para ocupar, por algum tempo, a casa verde. Esta mansão era habitada por um senhor que se casara em segundas núpcias com uma moça bem mais jovem e que se suicida ao saber que o filho de seu esposo era o rapaz por quem havia se apaixonado no passado. Envolvida pelo mistério da morte que ocorrera dez anos atrás naquela mansão, Aparecida cria ela mesma essa explicação para aquela história e é tomada pela fascinação daquele acontecimento. Sendo assim, Aparecida acredita que seu futuro está irremediavelmente relacionado à casa verde. E a chegada de Antônio parece confirmar as sensações da protagonista.

Maria Aparecida passa então a relacionar o novo morador à personalidade do moço por quem morreu a moradora da casa verde, pensando ser ele o seu futuro, assim como o fora o enteado para a morta. Esclarece a personagem, “Antônio era para mim uma novidade completa, um mundo novo. Fascinava-me. Não me fartava de olhá-lo. E cada vez achava mais estranha, mais misteriosa, mais prenunciadora a sua semelhança com o herói da Casa Verde” (PEREIRA, 1938, p. 58).

O encantamento exercido sobre Aparecida a faz concluir: “E então, com a menor hesitação, reconheci nele o esperado, o que devia vir. Atravessando o arraial entre ele e Sonia – D. Sinhazinha me havia convidado para jantar na Casa verde – ia tranqüila, segura, como uma pessoa que tivesse afinal encontrado o seu caminho” (PEREIRA, 1938, p.56). Prevendo a inevitabilidade da ação de Antônio sobre si, ou das novas idéias sobre a tradição, das mudanças que aquele contexto provocaria sobre o papel social da mulher, a ficção nos mostra que as mudanças se dão sob dois aspectos, o emocional e o intelectual.

Ao conhecê-la, Antônio já apresenta o seu desejo de conversar com aquela menina romântica. Nesse diálogo, ele deixa entrevista a proposta de mudança dos costumes e do comportamento da protagonista, pois a sua conduta, mesmo pela opinião de seus parentes, é tecida de comentários negativos. Observa Luís Bueno, “a fama que precede sua chegada é a de maluco, cheio de umas idéias inconvenientes. São, no entanto, idéias diferentes das de Sônia: ele é comunista e vive metido em complicações” (BUENO, 2006, p. 514). A diferença a que se refere Bueno são as práticas burguesas de Sônia, tais como viver sob a dependência do dinheiro do pai, sem se preocupar em conquistar sua independência através do trabalho, postura duramente criticada pelo discurso antiburguês de Antônio. O contato com Antônio passa a figurar um tormento porque este põe em descrédito toda a educação que Aparecida recebera de seus pais e do convívio naquele lugar. Ela pensa então em entrar para o convento para defender a alma do corpo. Mas é em vão, o ensejo de mudança começou a ser operado desde a educação recebida no colégio. Assim, Sônia e Antônio lhe oferecem uma vida nova, a primeira tornando-a ‘agregada’ na casa de sua família no Rio e o segundo, mostrando-lhe que era preciso buscar, com seu próprio esforço, a transformação de sua vida. E exemplifica a Aparecida sobre a esperada ‘libertação’:

[Antônio] disse-me que seguisse o seu exemplo, que não contasse com ninguém, que lutasse, que trabalhasse. Eu não podia viver de esmolas, nem me enterrar viva em São José. Não podia também esperar do céu um príncipe encantado. Mas tinha capacidade para fazer a minha vida independente e cheia. Precisava estudar e trabalhar (PEREIRA, 1990, p. 90-91).

Veremos que o ideal de transformação e de luta, de conquista individual imperado na personagem Antônio é, muitas vezes, contraditório quando se comparado às suas práticas, sobretudo na relação estabelecida com Aparecida. Antônio continua

então o discurso pedagógico: “_ Só o trabalho enobrece a criatura humana; as mulheres são inferiores aos homens porque até aqui procuraram burlar essa lei. Acabam trabalhando do mesmo jeito, em casa, mas como escravas dos homens. E o trabalho do escravo é o único que degrada” (PEREIRA, 1938, p. 90).

A ação de Antônio se estende ainda sobre os objetivos da protagonista de arranjar um casamento. A ficção mostra aqui distintos tipos de casamento, aquele que convive com as infidelidades tanto da mulher quanto do homem, o casamento como arranjo, o casamento nos moldes românticos e burgueses. Este último é o objeto do desejo da protagonista. A influência de meninas ricas no colégio faz com que Aparecida deseje se realizar através desse tipo de casamento, em que ela ficasse em casa lendo seus livros, morando em uma casa cheia de cortinas, na cidade grande e não experimentando aquela rotina sofrida na qual vivia sua mãe e as outras mulheres do lugarejo. Nessa atitude da protagonista, o discurso literário critica a vulnerabilidade da personalidade dessa personagem, mostrando o quanto ela poderia ser influenciada, isto é, o quanto algumas mulheres poderiam ainda ser influenciadas, sobretudo, pelo discurso masculino. Percebida essa fragilidade, o mentor da mudança de Aparecida falava sempre em dignidade humana e, para consegui-la, acreditava que todo ser humano deveria ser livre, por isso era contra o casamento. Explica Antônio, “não posso fazer a farsa de me casar com você, o casamento é contra as minhas idéias” (PEREIRA, 2006, p. 216).

Pensando com Antonio Candido (2000) que o movimento dialético estabelecido entre a arte e a sociedade deve ser entendido como um vasto sistema solidário de influências recíprocas, em todos os fragmentos apontados aqui, pode-se notar um condicionamento que os nutre. Se o meio influencia a composição da arte, o autor, de certo modo, influencia o meio através do trabalho artístico. É esta ação do artista sobre o meio que promove o caráter didático que Cristina Ferreira (1990) destaca no *Bildungsroman* feminino. E é nessa direção que mostraremos que, em *Amanhecer*, a influência do meio, através do posicionamento de seus personagens condiciona o efeito didático, a ‘moral da história’.

4.1.1. Entre o texto e o contexto, o pretexto

[E]stamos diante de um romance emblemático do fecho da década.

Luís Bueno

Para Antonio Candido (2000), o contexto trabalhado artisticamente a fim de compor a matéria-prima para o construto ficcional permite ao artista influenciar em maior ou em menor grau o público leitor. Veremos que essa influência apontada pelo crítico se configura como o fator didático atribuído por Cristina Ferreira Pinto (1990) ao romance de formação.

Diante da constatação, é válido reiterar o condicionamento ao contexto histórico que caracteriza a escrita de Lúcia Miguel Pereira e, sobretudo em *Amanhecer*, procuraremos mostrar como se dá a ligação da arte com o social para a revelação das frustrações femininas, sobretudo da personagem Maria Aparecida. Apontando o caso da educação de Aparecida no colégio de freiras, momento que revela os primeiros sintomas do inconformismo da protagonista com a sua realidade, é necessário destacar que a mesma, privada de alguns privilégios das meninas ricas, pensa em dedicar-se ao convento como havia feito a tia materna, e assim também havia desejado a sua mãe. Cristina Ferreira Pinto esclarece que “ser freira representava, naquela sociedade, uma das únicas alternativas abertas para a mulher, além do casamento e do ‘estigma’ de ser solteira” (PINTO, 1990, p. 48).

A presença de Antônio é para Aparecida uma possibilidade de casamento, o que, significava um *status* social mais elevado. Contudo, vale lembrar que, no presente da enunciação, poucas eram as alternativas para uma mulher pobre. Diante das opções que a protagonista contata, ela pretende aquela que provavelmente seria o destino das moças ricas com quem convivia no colégio, o casamento. Mas, de modo crítico, a narrativa não apresenta esse final esperado pela protagonista, talvez porque, para aquele momento, como confirma Rachel Soihet, “a vida familiar destinava-se, especialmente, às mulheres das camadas mais elevadas da sociedade, para as quais se fomentavam as aspirações ao casamento e filhos, cabendo-lhes desempenhar um papel tradicional e restrito” (SOIHET, 1997, p. 368).

Nos comportamentos de Antônio e de Maria Aparecida são vistas distintas formas de entender a importância dada ao casamento e à virgindade. Constata Antônio: “Preconceito burguês, a noção de honra feminina. O prazer é desfrutado tanto

pela moça como pelo rapaz; não há culpa para aquela nem responsabilidade para este. Deviam ser dois parceiros, não emprestando gravidade a coisas que não a tinham” (PEREIRA, 1938, p. 70). Mais uma vez, a ficção critica a inconsistência de algumas em detrimento das práticas de Antônio, pois Aparecida salienta que, apesar de manter uma união ‘livre’ com este, ele se sentia incomodado cada vez que ela conversava com seus amigos, o que revela a necessidade do domínio dele sobre a relação e sobre ela mesma. Vê-se que as grandes aspirações de Aparecida, o casamento e a maternidade, são frustradas, pois, a pretexto das ideologias de Antônio, como destaca esta própria personagem não podia se casar com ela, o casamento contratual era contra as suas idéias.

Ao longo da trama, a protagonista dá indícios de que nem mesmo Antônio acredita nas ideologias que segue. É ela mesma quem comenta: “todas as suas teorias sobre o amor livre se resumem, na prática, num ciúme de marido patriarcal. Conheço bem o olhar de desconfiança com que me recebe, quando, por acaso, eu me atraso um pouco” (PEREIRA, 1938, p. 225). Neste ponto, Antônio não oficializa o casamento com Aparecida, mas a mantém presa a si, do mesmo modo que os casamentos tradicionais aprisionam as mulheres. Se Antônio põe em destaque a contradição entre as teorias e as práticas comunistas, o texto de ficção também poderia contradizer o discurso hegemônico e dar um final ‘burguês’ a uma menina pobre, mas não o faz para criticar, a nosso ver, a trajetória da vida feminina naquela sociedade.

Do lado da história, Rachel Soihet (1997) avança no sentido de mostrar que às moças brancas, mas pobres restavam os concubinatos, já que estas não possuíam sobrenomes, nem dotes a oferecer. Na ficção, diante do sentimento nutrido por Antônio, Aparecida vê-se cativa diante da condição em que se encontrava e acrescenta, “e eu que timbro em dizer que sou inteiramente livre, gosto tanto, tanto de sabê-lo ciumento... mulher nasceu mesmo para escrava” (PEREIRA, 1938, p. 225). A conclusão a que chega revela a total entrega em que se depara a narradora de *Amanhecer*. Mesmo trazendo um sentimento de desilusão confessa que aspirava a “uma existência normal... si ao menos eu pudesse ter um filho, creio que me sentiria mais tranqüila; mas Antônio não me pode nem ouvir falar nisso. Entretanto, eu precisaria encher este vazio imenso que há dentro de mim (PEREIRA, 1938, p. 227).

Além de Maria Aparecida, Antônio também parece não se realizar com a sua própria existência já que se priva de muitas coisas em função da filosofia de vida que carrega consigo. Segundo Aparecida, ele mesmo gostaria de uma vida mais normal,

de ser homem como os outros. “O que ainda não sei é si o que impede de ser como toda a gente é realmente o apelo de um ideal, ou a imagem que se construiu do tipo do reformador social, à qual procura adaptar-se” (PEREIRA, 1938, p. 228). Como um dos propósitos da obra é colocar em discussão o papel social feminino, a narradora-protagonista, por portar uma índole moldada dentro dos parâmetros patriarcais, acha essa vida ‘anormal’ e salienta os desejos de uma vida ‘normal’. Essa normalidade a que se refere Maria Aparecida deve ser interpretada como o seguimento às regras tradicionais. Como vimos reiterando a relevância do contexto para a composição desses textos de ficção, sobretudo para dar o aspecto pedagógico dessa narrativa, vale apontar que, é a própria protagonista quem coloca em questão a vulnerabilidade da ideologia de Antônio para a sua realização pessoal. Como a literatura se alimenta da dinâmica da vida, é lícito destacar que as teorias de Antônio que são transportadas para a ficção sobre a existência de uniões livres, a maternidade consciente, o trabalho como promotor da liberdade, dentre outras, fazem parte da bandeira do comunismo, partido conhecido como de esquerda, o que vem, através do discurso literário, provocar novas reflexões.

Pelas idéias proferidas e pelas práticas mostradas até aqui, a ficção que vimos examinando revela-se bastante crítica das questões ideológicas dos anos 30, uma vez que, põe o leitor em confronto com as idéias existentes naqueles tempos e destaca, através da personagem central, o não atingimento de seus alvos pela mulher. Essa presença ideológica no texto remete-nos, por vezes, ao discurso mantenedor da ordem, da família, da religião emanado da constituição outorgada pelo ditador Getúlio Vargas, em 1937, ou seja, no ano anterior à publicação de *Amanhecer*. Nesta, Getúlio assegura, no artigo 122, que todo cidadão tem o livre direito de exercer suas idéias e crenças desde que elas não firam “as exigências da ordem pública e dos bons costumes”. As idéias de Antônio são agravantes para desequilibrar exatamente esses alicerces, sob o argumento da liberdade individual, destacados pelo documento nacional. Ironicamente, a ficção vem pôr em relevo exatamente a desagregação do destino da personagem a partir do contato com esse jogo de idéias.

Nesse sentido, vale lembrar com Cristina Ferreira Pinto (1990) que Lúcia Miguel Pereira expõe suas idéias sobre o trabalho e a emancipação feminina através de Antônio. Para isso, a autora, por meio da protagonista, evidencia um momento ambíguo em que as mulheres não alcançaram seu espaço social, mas também procuram manter alguns privilégios conquistados até então. Esse fato é perceptível pelo fato de Aparecida pôr em prática as ideologias de Antônio, mas querer estar do outro lado, ou melhor, ela

não se satisfaz com o seu modo de vida, e declara, publicamente, pelas páginas da ficção, que sente um vazio e que vislumbra uma vida tradicional. Por outro lado, ainda no mesmo artigo da Constituição, é mencionada a ação do Estado sobre a censura aos meios de comunicação como estratégia para garantir a paz, a ordem e a segurança pública. Se a arte pode provocar um efeito didático sobre o público leitor, a autora parece utilizar como estratégia uma crítica muito sutil à condição a que estava submetida a mulher burguesa e, sobretudo nessa obra, as questões de classe. Diante dessas questões, é preciso refletir que o contexto em que escreveu a ficção ainda não comportava um final distinto daquele dado às personagens e a autora, certamente, quer chamar a atenção para a inatividade e conformação social diante dessa inferioridade da mulher. Conforme esclarecemos anteriormente, acreditamos que essa preocupação com a situação feminina constitui um motivo mais orientador da escrita de Lúcia do que a subordinação a uma doutrina, como argumentou o escritor nordestino Jorge Amado.

Com um legado romanesco marcado pela contradição, a própria narradora-protagonista constrói a imagem do ‘mentor’ das transformações por que passa como um maluco, portador de idéias esquisitas. Dando realce à personagem Antônio, este, incapaz de realizar-se pessoalmente é o ‘culpado’ pelas desilusões da personagem central. Neste romance, o leitor se depara é com aspectos teoricamente positivos, um discurso perfeito que não se coaduna com a prática numa sociedade semi-patriarcal. O texto literário parece aqui pôr em relevo que as transformações sociais necessárias eram bem maiores do que aquelas vividas até então. Inicialmente, as idéias apresentadas por Antônio despertam a esperança e a simpatia, inclusive do leitor, contudo, a sua conduta, sobretudo diante da protagonista faz com que o leitor vá, pouco a pouco, gestando um sentimento de repulsa por ele. Nesse empreendimento, Antônio passa a ser antipatizado pelo leitor que torce pela realização da protagonista, símbolo da inocência, do esforço e da vivacidade. Para agravar a situação, essa vivacidade da protagonista é consumida, aos vinte anos, pela subserviência e ‘devoção’ que ela atribui a um rapaz que não a aceita nos moldes tradicionais, mas a mantém presa a si. Sob essa ótica, a ficção permite aqui um questionamento sobre as mudanças oferecidas pelo homem à condição feminina, a nosso ver, a narração parece chamar a atenção para uma busca da própria mulher para as suas conquistas. Se a mulher mantém-se dependente do homem para garantir o seu lugar, fica estabelecido também que aquelas teorias eram, de certa maneira, impróprias para uma sociedade como a do Brasil naquele momento. A mesma Constituição Federal de 1937, no artigo 124, acrescenta que é dever do Estado proteger,

de modo especial, a família constituída pelo casamento indissolúvel. Diante desse pressuposto, o romance, de modo irônico, deixa ver que o fato de ir à cidade grande, ser independente financeiramente não foi suficiente para que Aparecida alcançasse a sua felicidade, pode-se concluir ser porque, como ela mesma destaca, não teve filhos e não constituiu uma 'família'. Esse empecilho na completude do sujeito é também, em outras palavras, sugerido pelo discurso oficial.

Com vistas na intencionalidade do texto literário e na ação da arte sobre o indivíduo vê-se Antônio não apenas como um veículo de difusão das idéias da autora como postula Pinto (1990), mas como um instrumento de crítica, mormente porque destaca a necessidade de uma mudança maior do que apenas a assimilação das idéias seja da direita ou da esquerda. Nesta vertente, como vimos discutindo, em termos temáticos, a escrita ficcional de Lúcia Miguel apresenta intensa correspondência com a situação político-social em que foi produzida. Pondo em destaque a correspondência entre a imaginação da artista e a observação proporcionada pelo tempo, uma leitura atenta do romance *Amanhecer* revela que o enunciado proferido por Luís Bueno (2006) em evidência no princípio desta discussão, possibilita-nos interpretar *Amanhecer* como um romance emblemático porque encena os impasses sociais, políticos, religiosos e, sobretudo, de gênero, o que, a nosso ver, configura o seu efeito pedagógico assim como inova a forma da escrita ficcional dessa autora.

Do lado formal, convém reiterar que, nesta narrativa, com a inserção de uma protagonista duplamente marginalizada para o contexto social daquela época: ser mulher e ser pobre, Lúcia aproxima-se da vertente social dos anos 30. Nesse sentido, trabalhado de forma crítica, o pertencimento a uma classe marginalizada e desprivilegiada pode ser visto como um agravante para que Maria Aparecida não alcance a sua plena realização. Para ser condizente com o contexto, efetivar a verossimilhança e chamar a atenção para a questão do gênero *versus* a questão social, a conclusão a que se chega é a de que sendo pobre, a personagem central se torna uma escrava, como mulher, ela culmina duplamente escrava, inclusive de seus sentimentos. É essa escravidão afetiva que faz com que Aparecida termine conformada e desiludida de suas aspirações, numa condição tão indefinida, nem esposa, nem prostituta, quanto a política e a ideologia daquele tempo. A trama apresenta então um final condizente com o contexto, que ainda não permitia grandes avanços para a mulher. Dessa forma, podemos pensar com Candido (2000) que, o condicionamento que nutre a ficção é,

neste caso, a crítica ao não rompimento das normas impostas pelo momento que a autora assimila e transforma em arte.

Com isso em vista, para Cristina Ferreira Pinto, a advertência que o romance *Amanhecer* deixa para quem o lê é que “a personagem não conseguirá romper com sua dependência e passividade” (PINTO, 1990, p. 60). Diante das observações relatadas, pode-se pensar ainda no fato da personagem querer-se romper ou se são as amarras sociais, políticas, religiosas e, sobretudo as de gênero que tiveram decisiva importância nesse processo de libertação, de manutenção da ordem social através do discurso literário. Porém, é como se as idéias novas fossem parciais para uma sociedade que precisasse de transformações mais intensas, mais profundas em sua estrutura. Daí, se a autora é ‘receosa de mudanças’, como garante Bernardo de Mendonça (1992), ela mesma quer nos mostrar a necessidade do questionamento da tradição, assim como também das novas condutas para não ficarmos no meio termo, na indecisão, característica também do momento. Pelo exposto, o didático critica a manutenção da ordem através da influência da cultura dominante sobre as camadas populares.

Provocando uma desordem intelectual, como observa Luís Bueno (2006), a personagem Antônio parece apresentar propostas inconcebíveis para uma sociedade como aquela. É ele mesmo quem sugere a Maria Aparecida para se casar com um rapaz daquele lugarejo e se afastar dele, pois “talvez seja para o seu bem” (PEREIRA, 1938, p. 99). Indicando a necessidade de mudanças maiores com relação ao trato com o feminino, vê-se então que os benefícios das idéias difundidas por Antônio são duvidosos até para ele mesmo. Dando seguimento à vulnerabilidade de suas idéias, segue seu discurso dizendo que mulher quer mesmo é se casar. Assim, fazendo uma crítica à existência de teorias e práticas como é o caso daquelas difundidas por Antônio, nota-se que elas não se aplicam às mulheres, principalmente àquelas pobres. Por esse lado, a desilusão da protagonista diante de sua nova realidade pode encontrar correspondência na importância dada pela autora à atuação da mulher tanto nas relações pessoais quanto no mercado de trabalho naqueles tempos.

Nessa direção, convém esclarecer que o enredo vai criando forma à medida que a protagonista resolve contar sua vida, nesses dois anos, desde o conhecimento de Antônio até a sua total entrega a ele. A nosso ver, diante das condições encontradas pela protagonista, esta mesma não pôde mudar o seu destino de mulher porque, num processo metalinguístico, estava inscrevendo suas memórias, portanto, para ser verossímil, não seguiu a trajetória desejada, mas alcançou um caminho possível

para uma menina na sua condição. E escrevendo a história de uma mulher, não poderia contar uma história com ambições diferentes daquelas contadas, pois era, ou deveria ser, assim, a sua realidade. Como esclarece Cristina Ferreira, “o herói do ‘*bildungsroman*’ passa por um processo durante o qual se educa, descobre uma vocação e uma filosofia de vida e as realiza, a protagonista feminina que tentasse o mesmo caminho tornava-se uma ameaça ao *status quo*, colocando-se em uma posição marginal” (PINTO, 1990, p. 13). É o que consegue a protagonista ficando à margem tanto de uma quanto de outra forma de proceder já que se afasta dos princípios tradicionais, mas também não atinge a liberdade através da união ‘livre’.

Para destacar a conformidade aos padrões ou a realidade da maioria das mulheres da época, Lúcia Miguel Pereira critica, através da personagem, a tradição imposta pela sociedade diante do pertencimento a uma classe ou ao gênero feminino. Com o objetivo de destacar o ‘saber viver’, como ela mesma escreve em texto crítico já citado no capítulo I, esse romance de formação manifesta a preocupação com a recepção de um texto pedagógico para um público, em sua maioria feminino, que precisa de uma reação diante dos parâmetros conservadores dos modos de pensar e de agir. A necessidade de fazer pensar sobre a questão pode ser relacionada ao pensamento de Antonio Candido sobre a preferência do público leitor, “mesmo quando pensamos ser nós mesmos, somos público, pertencemos a uma massa cujas reações obedecem a condicionantes do momento e do meio” (CANDIDO, 2000, p. 32). Logo, como o contexto condiciona as experiências da vida, seja através da instância do autor e do leitor, também orienta ou (des) orienta, em maior ou menor grau, a composição da arte.

4.2. O mistério da ficção e da história na metáfora da ‘casa verde’

[u]m poeta pode meter-se nas vestes do historiador, de modo que seu próprio texto não permita mais qualquer determinação de limites, que ele eventualmente procura disfarçar. Pode servir-se de fontes autênticas ou fingidas. Ao fim e ao cabo, pode dar melhores informações sobre as situações ou conflitos históricos do que um historiador jamais conseguiria dar.

Reinhart Koselleck

Para o historiador alemão Reinhart Koselleck (2006), tanto o texto histórico quanto o texto ficcional apresenta estreitos limites entre a verdade e a imaginação. Discutindo a oposição retórica “entre a poesia que finge e a história que relata”, Koselleck acrescenta ainda que o historiador logo se viu forçado a construir com arte sua história, a dar-lhe fundamentos morais e racionais. Para isso, o historiador passou a depender dos recursos da ficção do mesmo modo que o ficcionista passou a nutrir-se do contexto para revestir sua imaginação.

A partir desse postulado, entende-se que a realidade possui a sua ficcionalidade assim como a ficção possui a sua realidade. Através desse dinamismo, Lúcia Miguel Pereira cria certo sentimento de verdade em seu legado romanesco. Em *Amanhecer*, a observação dos elementos oferecidos pela realidade e a imaginação da autora, vão, dialeticamente, organizando a estrutura interna da obra. Nela, o modo de pensar e de agir das personagens, sutilmente, provoca-nos reflexões mais amplas que aproximam a história do fenômeno literário.

Um mergulho no emaranhado do texto permite aclarar a questão. A presença de uma mansão, a melhor casa de São José, segundo as observações da protagonista que a chama de a ‘Casa Verde’. Nela, havia ocorrido, anos atrás, o suicídio de uma jovem após descobrir que seu marido era o pai do homem que ela amava, desde momentos anteriores ao casamento. Assim, a mansão “não só era a propriedade mais importante de São José, como tinha uma história romântica” (PEREIRA, 1938, p. 08), explica a narradora. Nisso, aquele local e os acontecimentos ocorridos ali encerram fundamental importância na condução do enredo da narrativa.

Oscilando a religiosidade através da crença em sua madrinha Nossa Senhora da Aparecida e o misticismo em acreditar ser a ‘morta da casa verde’ como era chamada por Aparecida, também sua protetora, a protagonista acredita que seu futuro e a realização de suas aspirações estavam ligados à casa verde. Preenchia seu tempo em imaginar situações românticas, que viriam a partir daquela casa “o meu noivo seria o moço da Casa Verde, estudante de medicina, e eu teria criadas, vestidos bonitos, leria romances sentada numa poltrona” (PEREIRA, 1938, p. 08).

Também Aparecida acreditava que viria uma mocinha que se tornaria sua grande companheira, “e depois apareceria o seu irmão, que se apaixonaria por mim; e eu me casaria, e iria morar no Rio, numa casa cheia de cortinas e tapetes. Mais bonita que a Casa Verde” (PEREIRA, 1938, p. 06). Segundo ela mesma, a ‘salvação’ viria pela família da Casa Verde. De fato, as eventuais mudanças ocorridas em sua vida

decorreram da vinda de uma família do Rio de Janeiro que se instalou na referida casa. No plano da imaginação da protagonista tudo se daria com perfeição, ela alcançaria os seus desejos nos modos burgueses. Para Cristina Ferreira Pinto,

a necessidade de identificar-se com algo fora da realidade dos pais faz com que Aparecida situe imediatamente as novas personagens no mundo da fantasia. A diferença, a oposição, é assim bem clara: realidade: casa dos pais, cidadezinha x fantasia: Casa Verde, mundo exterior. Este é então o mundo do desejo, realizado na imaginação (PINTO, 1990, p. 52).

Como uma heroína romântica, no plano da imaginação tudo era perfeito, e Aparecida aspirava a sua plena realização através da nova família que se instalaria na Casa Verde. E as mudanças aconteceram, porém não se pode afirmar que tenham sido na direção esperada pela protagonista. A família agregada na casa verde era composta por pai, mãe e uma filha com as características imaginadas por Aparecida. Ela se tornou uma grande companheira, porém tinha idéias bastante diferentes da sua. Conforme Luís Bueno, Sônia “é uma espécie de oposto perfeito dela: rica e ‘moderna’, em tudo alheia aos anseios de Aparecida” (BUENO, 2006, p. 513). A protagonista encontra aqui uma primeira frustração. Ela se identificava melhor com a mãe de Sônia, sobretudo pelo seguimento dos protocolos da moral patriarcal e pela crença na religião.

Outro impasse criado a partir da Casa Verde que fragiliza as aspirações da protagonista diz respeito à ação efetiva do sobrinho da família sobre o lado afetivo e intelectual. Diferentemente do que imaginou a protagonista, Antônio não era o irmão da mocinha que conheceu, mas primo, tampouco seria o príncipe encantado com quem concretizaria o seu projeto de um casamento por amor, cujo resultado seria a maternidade. É ele o principal mentor das mudanças intelectuais pelas quais passa a protagonista. Aliás, a mudança se dá, não na ordem das idéias porque ela não passa a desejar uma situação diferente, mas ocorre no plano da prática, ela não termina com um casamento por amor, como desejava, porém numa condição indefinida, nem na condição de prostituta, nem de esposa. Luís Bueno (2006) relata que o que há é uma total descrença em que a religião não é substituída por outra, nem mesmo por uma fé política. Se Maria Aparecida termina mesmo descrente de sua religião, parece ambígua a postura da mesma quando na última frase da obra questiona sobre seu destino intercedendo a Nossa Senhora da Aparecida, sua madrinha, como ela mesma considera.

Com essa atitude, mesmo contrariando a opinião da própria protagonista parece que a religiosidade é o que resiste, fortalece e dá esperança à protagonista.

Do lado afetivo, Antônio, na imaginação da heroína de *Amanhecer*, era exatamente o que esperava. “Antônio era para mim uma novidade completa, um mundo novo. Fascinava-me. Não me fartava de olhá-lo. E cada vez achava mais estranha, mais misteriosa a sua semelhança com o herói do drama da Casa Verde” (PEREIRA, 1938, p. 58). Porém, as idéias incutidas nela sobre o amor livre, a liberdade feminina, a maternidade consciente, o aborto, a monogamia contrária à natureza do ser humano eram teorias que negaria os princípios da educação tradicional que Aparecida procurava negar, mas que, ironicamente, no fundo, desejava para si. É ela mesma que, decorridos dois anos de relacionamento com Antônio, resolve contar, através da escrita do livro de suas memórias, a distinção dos dois Antônio: o de agora e aquele que se revelou no dia em que se conheceram.

Não haveria duas horas que eu conhecera Antônio, e já me sentia ligada a ele. Desde esse momento lhe pertenci, num encantamento, como hoje, desencantada, lhe pertença. Como o Antônio daquela noite inesquecível, o Antônio que me pareceu a vitória da vida sobre a morte, o Antônio cheio de mistério e de promessas, é diferente do que agora espero todos os dias, inquieta e humilde... Naquela noite, ao contrário, a impressão que ele me comunicou foi de segurança. De confiança na vida. De confiança em mim (PEREIRA, 1938, p. 59).

O discurso da protagonista critica o que apontamos páginas atrás sobre a parcialidade das idéias de Antônio para resolver a vida da mulher naquele contexto. A princípio, elas despertaram esperanças tanto no leitor quanto na protagonista de mudanças na direção esperada por esta última. Entretanto, após experimentar a prática daquelas, Aparecida evidencia o desencanto que não a fez mais feliz. O que resta dela no final da história é uma menina com apenas vinte anos, desencantada da existência humana e do papel social feminino resultando-se escrava de um homem e submissa a seus próprios sentimentos. Luís Bueno constata bem que “a grande transformação por que passa Aparecida só fica visível no confronto entre essa moça de dezoito anos e a outra, dois anos mais velha, que narra sua própria história” (BUENO, 2006, p. 515-516). Bueno destaca ainda a presença de duas Aparecidas: uma que vive os fatos, que ainda possui crenças e esperanças, e aquela do final, que conta a história, totalmente desencantada da sua existência. Assim, ela finaliza o capítulo V dizendo:

eu não imaginava que Deus me tivesse posto no mundo só para comer e dormir. Apesar de tudo, eu ainda esperava que alguma coisa se passaria, pensava que um destino me fora traçado, muito cheio de acontecimentos. Traçado por Deus que, a despeito das minhas fraquezas, de Antônio, velava por mim e me levaria ao caminho, nem que fosse por linhas tortas. Não sabia que a vida é uma longa, longa espera, sem nada no fim. Hoje sei... (PEREIRA, 1938, p. 98).

Esse desabafo da protagonista pode ser relacionado aos sentimentos de muitas mulheres denotando o teor de desilusão e pessimismo em que a personagem se encontra no final da narrativa e no qual algumas mulheres passam a sua trajetória de vida. Construído sobre ambiguidades e paradoxos, o desfecho da história também faz com que o leitor cultive uma sensação de repúdio ao ‘mentor’ das transformações passadas pela protagonista, já que torce por seu final feliz. No plano didático, a desilusão da personagem central pode ser interpretada, de modo geral, como o desencanto das mulheres com a inserção social feminina no mundo do trabalho e ainda do trato dado pela sociedade moderna para a família. É preciso destacar também que alguns avanços encontrados naqueles tempos não se aplicavam às mulheres das classes baixas, como é o caso de Aparecida.

Se todas essas mudanças operacionalizadas mantêm alguma relação com a casa verde, resta-nos constatar a relevância dela para a narrativa. É dela e por ela que passa a maioria das ações da trama. Nesse sentido, ela figura não apenas como espaço físico, mas praticamente como personagem, inclusive sendo identificada com letras maiúsculas, um instrumento de crítica através do qual será filtrado o comportamento de cada um. Pensando então que, na ficção de Lúcia Miguel, as correspondências com os sucessos históricos não figuram apenas como informes, mas como estrutura integrante da imanência do texto importante para tecer o fio narrativo merece relacionar o sentido adquirido pelo adjetivo “verde” no contexto do qual estamos falando. Tendo em vistas as aspirações da personagem, e genericamente, das mulheres ainda nos anos 30, facilmente o termo seria interpretado com um significado de ‘esperança’. Cabe aqui também essa significação já que Maria Aparecida atribui à Casa Verde toda a esperança em alcançar uma vida diferente daquela vivida por sua mãe e pelas outras mulheres de São José. Para ela, a chegada da família naquela mansão seria um convite “para a vida, para alguma coisa que ia acontecer, que não podia deixar de acontecer, e que estava misteriosamente ligada à família da Casa Verde” (PEREIRA, 1938, p. 07). Por um lado, as transformações pelas quais passou a vida, não somente de

Aparecida, mas também de Sônia apresentam íntima relação com a existência da Casa Verde.

Por isso, o seu significado na trama é tão intenso que afeta, além da protagonista, outros personagens como é o caso de Sônia. Esta, ao voltar do Rio de Janeiro, após o carnaval, passa a sofrer delírios em consequência da realização de um aborto, e lá, na Casa Verde, imagina que a ‘morta’ viria para buscá-la. Passados os delírios, Sônia transforma-se em outra mulher. Passa a refletir mais no estilo de vida desregrada que levava e nas teorias de Antônio passando a ver nisso tudo uma forma de perdição. Então, busca se purificar através da religião, entrando, quando retorna ao Rio de Janeiro, para o convento.

Convém esclarecer que, a nosso ver, não é sem propósito a utilização do adjetivo ‘verde’ para qualificar a casa que imprime tanta importância na vida das personagens. Maria Aparecida é nutrida pela esperança nas transformações de sua vida em direção a seus propósitos que, segundo ela, viria a partir daquela Casa. De modo alegórico, como vimos falando do mecanismo da autora de chamar a atenção para as mudanças pelas quais precisavam passar as mulheres e a sociedade de modo geral, cabe, na narrativa, um elemento que alimente essa esperança na protagonista.

Como vimos interpretando, narrador, personagens outras, espaço e os outros elementos internos da ficção de Lúcia são utilizados como estratégias para que a própria autora se posicione diante dos modos de pensar e de agir da sociedade daqueles tempos. Evidenciando, mais uma vez, a criticidade existente em seus escritos, vale anotar o esclarecimento de Antonio Candido quando sugere que Lúcia rejeita a política integralista, contudo a mesma

vê o integralismo como partido que tinha o mérito de se organizar em torno de idéias e convicções definidas, rejeita a sua política, é resolutamente antifacista e não aceita o centralismo autoritário, convencida de que no Brasil só a democracia federativa, atenta à diversidade do país, pode funcionar bem (CANDIDO, 2004, p. 131).

Neste ponto, é perceptível que a autora trata a questão ideológica com muita sutileza, sobretudo quando se protege declarando não ser seguidora de nenhum credo religioso, político ou de movimentos como o feminismo, como destacamos no capítulo I. Também vale anotar que, na data da publicação de *Amanhecer*, o partido integralista já havia se desintegrado, ficando apenas traços de sua ideologia que a facção de direita havia assumido para si. Por isso também, não caberia se assumir como

integrante de um partido que não mais existia. Ademais, na direção apontada por Antonio Candido, percebe-se que Lúcia faz críticas a qualquer forma de predileção ideológica, o que reitera o seu engajamento, a sua preocupação com o papel da literatura, materializando, na ficção, a transformação do social em elemento interno.

4.3. A viagem como estratégia de libertação

Longo ou curto, narrando um episódio ou toda uma existência, o romance tem que penetrar fundo nos mistérios da vida, ter um sentido de busca, de tentativa de compreensão. Sem isso, nada vale, seja embora bem realizado como obra de arte.

Lúcia Miguel Pereira

O trecho acima relatado por Lúcia Miguel Pereira para a *Revista do Brasil*, dois anos após a publicação de *Amanhecer*, indica a preocupação com o conteúdo da ficção, sobretudo com a sua função na existência das pessoas. No mesmo artigo, Lúcia avança no sentido de explicar que o papel do romance, mais acessível que o drama e a poesia, pode satisfazer “à necessidade, numa época como a nossa [o final da década de 30] praticamente sem padrões morais, de pôr em equação todos os problemas, de procurar soluções para os conflitos humanos” (PEREIRA, 1992, p. 126).

Talvez por essas preocupações, pela ação do romance sobre o indivíduo que pode influenciar a desordem evidente no contexto, a artista construa um enredo bastante contraditório, porém, que faz um chamamento a pensar. Traduzindo essa complexidade do tempo, principalmente no plano ideológico, ela põe em evidência duas distintas personagens Maria Aparecida e Sônia. A primeira, embora seja a protagonista, narradora de suas próprias memórias, divide atenção com a coadjuvante Sônia, que passa a ocupar lugar privilegiado na cena ficcional. Uma é o oposto da outra. Enquanto Maria Aparecida é a representação da tradição, através de seu discurso religioso, embora um pouco místico também, sonha com um casamento por amor e sua completa realização através dele, Sônia é emblemática da modernidade. Moradora da cidade grande, sem muitas crenças e superstições, namoradeira, não segue os protocolos e os padrões morais da família tradicional.

O encontro com Sônia está, para a protagonista, previsto em sua imaginação fantasiosa. Também a chegada da nova moradora da Casa Verde põe

Aparecida diante da possibilidade da realização de seus sonhos, como o casamento com um burguês, o exercício do trabalho, a mudança para a cidade grande. Talvez aqui seja indicada a inevitabilidade do contato com as novas posturas, com a modernidade, traduzida na oportunidade da realização pessoal e profissional da mulher, o que, ironicamente, configura outra frustração da protagonista. De certa forma, é a viagem tanto de uma quanto da outra que começa a operacionalizar as transformações na vida das duas. É através da viagem de Sônia para o lugarejo de São José que Aparecida tem contato com novas ideologias e novas práticas, do mesmo modo que Sônia, naquele lugar, contata uma nova realidade e a partir dali, passa a buscar novos objetivos para sua vida. Ainda, é com a viagem para o Rio de Janeiro que se dá a concretização da mudança das duas.

Se o embate que nutriu esses escritos se revela bem condizente com uma crítica aos pressupostos patriarcais, Sônia era o símbolo da desordem, da liberdade, enquanto Aparecida realça os parâmetros, de certa forma, da regrada educação patriarcal. Nádia Batella Gotlib (1998) esclarece que as personagens de Lúcia apresentam alguns traços da religiosidade católica possuídos pela autora. Do lado da autoria, Antonio Candido acrescenta que, nos registros de Lúcia, há a preocupação com o espiritual. “Trata-se de uma católica preocupada em ver a sociedade resolver os seus graves problemas à luz de uma transformação espiritual marcada pela fidelidade aos princípios religiosos” (CANDIDO, 2004, p. 130). Consoante estamos explicando, mesmo que revele a preocupação com a presença de Deus, através da religião católica na ficção, a autora não deixa de criticar algumas posturas de religiosos. Falando ainda dessa presença nos textos da década de 30, Candido prossegue: “Para Lúcia, havia no panorama do seu tempo uma esterilidade e um dilaceramento que a faziam tender à busca da unidade pela fé” (CANDIDO, 2004, p. 130).

Do plano da ficção, essa educação, sobretudo religiosa adquirida num colégio de freiras, era, para Sônia, uma falta de civilização. “_ Você está muito cheia de babozeiras... quando formos para o Rio, há de ir passar uns tempos comigo para se civilizar” (PEREIRA, 1938, p. 38). Sob uma ótica irônica, as palavras da personagem Sônia indicam que as crenças, superstições e costumes daquele lugar eram entendidos como ‘babozeiras’ e a vida que levava no Rio de Janeiro, ‘casinos e grills’, festas, passeios ‘de baratinhas com os namorados’, eram para ela práticas de uma pessoa civilizada. A viagem para o Rio de Janeiro era para Aparecida e, também pela visão de Sônia, uma forma daquela se libertar de uma série de ‘preconceitos’. A religião passa

então a ser uma forma de libertação. Também, para Aparecida que, no final da história, acredita-se sem fé, é a Nossa Senhora da Aparecida a quem ela recorre na última frase do livro.

Apesar de vislumbrar algumas mudanças e certa liberdade, Aparecida tinha consciência da diferença existente entre as duas. Explica a protagonista que “sentia-a mais livre, mais dentro da vida do que, mais capaz de gozar, de aproveitar tudo. Sônia era um animalzinho novo e feliz, obedecendo sempre ao capricho do momento, fazendo tudo que lhe passava pela cabeça” (PEREIRA, 1938, p. 34). A vida regrada da educação recebida por Aparecida é para ela um afastamento dos prazeres da vida, procurando então aproximar-se de Sônia para alcançar também a sua liberdade. Apesar dessa constatação e dessa aspiração, a protagonista, parece não concordar com a amiga que achava um ‘absurdo que a mulher dependesse do casamento para conhecer a vida’. O destaque a este pensamento é bem providencial para fazer pensar as mulheres e, a sociedade de modo extensivo, sobre a ocupação e a conduta estigmatizada da mulher ainda naquele momento. Contraditoriamente, e estrategicamente sarcástico, após abandonar a vida desregrada e passar a obedecer alguns protocolos do tempo, sobretudo no plano espiritual, Sônia se sente mais livre e feliz que a protagonista. E é com base nessa transformação também que Sônia atribui à religião o final infeliz de Aparecida, e mostra isso quando esclarece, “_ Antônio matou a sua fé, por isso é que você não é feliz, apesar de estar com ele” (PEREIRA, 1938, p. 228).

A expressão ‘conhecer a vida’ assume significados diferentes para cada uma. Para a ingênua Aparecida, isto representava viver como as heroínas dos romances românticos, enquanto para Sônia, o termo adquire sentido da prática sexual. Apesar da ingenuidade, a narradora de *Amanhecer* consegue definir bem a questão. “Sem deixar de invejar a liberdade de Sônia, eu sabia que não seria capaz de imitá-la. Viver era para ela uma coisa e para mim outra. Bem diferentes. Às vezes achava Sônia uma desmiolada, uma leviana. E prometia a mim mesma afastar-me dela” (PEREIRA, 1938, p. 35). O enunciado da narradora põe em destaque o conhecimento da ação transformadora de uma sobre a outra. Como buscava mudanças para sua vida, Aparecida mostra ainda uma incerteza se essa transformação seria benéfica para si, assim como se comportavam grande parte das mulheres diante do rompimento e da transformação de suas práticas. Neste sentido, o final desencantado da protagonista parece culminar na punição da mesma por ter tentado. Ao longo da narrativa, é-lhe permitido em vários momentos refletir sobre sua decisão. A constatação feita no trecho acima, por exemplo, não foi

realizada após a desilusão da mudança, mas no presente dos acontecimentos. Então, ela mesma tinha consciência da incerteza das consequências de seus atos.

Essa criticidade presente na romântica personagem a faz sentir também mais parecida com a mãe da amiga, pois ela “não tinha as teorias esquisitas da filha, vivia no mesmo mundo que eu. Era do Apostolado da Oração, cosia para os pobres todas as sextas feiras. Queria muito que Sônia se casasse” (PEREIRA, 1938, p. 36). Podemos localizar na explicação de Aparecida a chamada de atenção para a existência de mundos diferentes, em consequência disso também a existência de escolhas a serem feitas. Se as teorias são esquisitas se deve ao fato de não serem condizentes com a realidade daquele que a contata, logo improcedentes para uma personagem ‘sonhadora’ como Aparecida, vivendo numa sociedade ficcional que assume para si um tempo de desagregação de valores e de constante vigilância das idéias e das práticas no plano histórico. Do mesmo modo em que a sociedade daqueles tempos agregava distintas formas de tratamento para a mulher burguesa, camponesa ou proletária, a sociedade ficcional assume essa dinâmica e constrói dois universos incompatíveis entre si, o mundo de Aparecida e o mundo de Sônia. O clima de desencanto em que a obra é finalizada parece comprovar a dificuldade de integração entre ambos.

Esse descompasso entre os mundos de Sônia e de Aparecida pode ser notado quando se refere ao trabalho. Como burguesa, essa ocupação não faz parte dos planos de Sônia, enquanto para Aparecida, incentivada por Tia Josefina e por Antônio, o trabalho é entendido como forma de libertação. Porém, Aparecida não segue os conselhos da Tia se tornando professora em São José, ela deseja um emprego como datilógrafa no Rio de Janeiro. Enquanto o pai vê no trabalho uma forma de ‘humilhação parecer não poder sustentá-la’, a mãe indica os perigos do trabalho feminino que levam à perdição. Há aqui mais uma ousadia feminina, isto é, o caminho da subversão tomado por Aparecida que, de certo modo, se não a conduz ao desencanto final, também não é suficiente para a sua plena realização. Com uma iniciativa rara nas protagonistas dos romances de Lúcia, a protagonista põe em prática as idéias de Antônio que ela mesma considera ‘esquisitas’, com isso, srompe com o futuro previsto para uma menina na sua condição, ser professora.

No modo de ver historiográfico, Guacira Lopes Louro (1997) empreende que a sociedade semi-patriarcal, ainda nesses tempos, acreditava que toda atividade da mulher fora do lar poderia representar um risco. Para justificar o trabalho da mulher como professora, algumas vozes argumentavam que estas possuíam natural inclinação

para o trato com as crianças, sendo elas as primeiras educadoras. “Se o destino primordial da mulher era a maternidade, bastaria pensar que o magistério representava, de certa forma, ‘a extensão da maternidade’, cada aluno ou aluna vistos como um filho ou uma filha ‘espiritual’” (LOURO, 1997, p. 450), completa Guacira Lopes Louro. Por este lado, o trabalho passava a ser visto como uma extensão da maternidade, portanto da ocupação ‘por excelência’ da mulher. Também nesse discurso se inclui os baixos salários oferecidos à mulher o que permitia ao homem o provimento da família, já que “o trabalho externo para ele era visto não apenas como sinal de sua capacidade provedora, mas também como um sinal de sua masculinidade” (LOURO, 1997, p. 453). No ferir a ‘capacidade provedora e a masculinidade’ está a ‘humilhação’ temida pelo pai da narradora de *Amanhecer* e, mais uma vez o discurso literário, com ironia, critica as regras ao mesmo tempo em que se mostra condizente com o discurso histórico, criando, assim, a ilusão da verdade.

Intentando irromper a condição de submetimento feminino e alcançar a esperada liberdade, o que almeja Aparecida é ir para a cidade exercer o seu trabalho para, assim, fomentar o seu sustento. Embora já houvesse número significativo de mulheres engajadas nos trabalhos como os das fábricas, do comércio ou dos escritórios, essas mulheres ainda eram marginalizadas e essa prática considerada uma fatalidade. Sob essa questão, a ficção põe diante do leitor, a partir da percepção da própria protagonista, que é impossível a tranquilidade para quem faz certas escolhas. Tendo em vista que a posição crítica da autora concorre para acentuar os contrastes e interpretações da ficção, convém comentar a afirmação de Cristina Ferreira Pinto de que Lúcia Miguel Pereira “é partidária da ideologia que defende o direito da mulher ao trabalho, sem restrições de atividades” (PINTO, 1990, p. 50). Desperta atenção essa afirmativa já que, a autora, em texto escrito para a Revista *A Ordem*, em 1933, já mencionado anteriormente, confirma essa vertente histórica de que a mulher deveria trabalhar em atividades que não ferissem as suas ‘sensibilidades’ femininas e nem as ‘impedissem de exercer as suas atividades domésticas’. Esse pensamento é condizente com aquele do feminismo bem comportado daquela época, do qual Lúcia nega ser complacente, porque, pensava nas mulheres de elite que já haviam alcançado o direito ao voto, o ingresso às universidades, alguma ocupação social. Como esclarecia Bertha Lutz dois anos antes da publicação de *Amanhecer*, o envolvimento da mulher com as atividades da educação, do trabalho ou da política daria melhores condições para

exercerem o compromisso de mãe e esposa, já que, no lar, ela precisava tomar decisões que eram estabelecidas a partir dessas instituições.

Na instância literária, através da criatura de papel é criticada essa trajetória feminina, pois, negando o trabalho como professora que legaria ‘sua independência’ e a aproximaria das ‘atividades femininas’, a protagonista opta pelo serviço na cidade grande no qual, de toda forma, não consegue alcançar a sua total liberdade, mas fica também exercendo trabalho de datilógrafa para Antônio. Quem a conduz para este trabalho é o ‘mentor’ das idéias ‘dispersivas’ e esse trabalho, como esclarecido, não é bem visto para uma mulher.

A menina que, se estudasse, como diz Antônio, poderia virar gente através do trabalho, renuncia ao casamento, tornando-se apenas amante, à maternidade e “torna-se mera colaboradora de Antônio” (BUENO, 2006, p. 518), conforme diz Luís Bueno. Ela mesma conclui sua infelicidade, mediada pela total subserviência e aceitação quando relata “eu serei sua amante, Antônio, sua criada, sua escrava. Serei o que você quiser, contanto que você me dê um lugarzinho na sua vida” (PEREIRA, 1938, p. 213). Nesse momento, o romance ironiza e expõe o risco da mulher ingênua que almeja a liberdade, mas continua submissa ao masculino. Nem o relacionamento com aquele, nem o trabalho é, para ela, fator de libertação, mas de aprisionamento, é o argumento utilizado para viajar para o Rio de Janeiro e dedicar-se a ele, sem pedir nada em troca. São o trabalho e o afeto concorrendo para a escravidão consciente da protagonista. Por conseguinte, a nosso ver, como um mecanismo de mostrar que as mulheres devem vislumbrar mais do que já conseguiram, a personagem é vencida pela sociedade semi-patriarcal, pois o que impera no desfecho da trama é o ‘vazio’ desse tipo de vida que ela leva agora em comparação com aquela estabilidade que almeja.

A desagregação ideológica, política e moral, cuja influência se evidencia nos aspectos da vida coletiva são entrevistados, mormente, no seu reflexo literário. Essa desagregação afeta a vida de todos os personagens que passam de uma condição a outra ou de um modo de pensar a outro. Os três romances dessa autora, publicados na década de 30, revelam a desarticulação provocada pelas ‘idéias novas’ em contraposição à chamada ‘velha ordem’. Inclusive a fé católica de Aparecida é perdida após o contato com as idéias e práticas de Antônio. Explica a protagonista: “não me faz falta a fé, como a entende Sônia; queria sim, que Antônio não tivesse matado a minha alma, a minha personalidade” (PEREIRA, 1938, p. 228). Aparecida que antes acreditava em Deus passa a substituí-lo em sua vida por Antônio. Enquanto Sônia, que antes queria ser livre,

após o episódio do ataque do negro, em que acredita ser punição de Deus pelo aborto e pela vida desregrada, de liberdades, o assume para si e finaliza o livro fazendo um esclarecimento para Aparecida: “_ De nós duas, a mais livre sou eu... Deus exige muito, mas dá tudo. Antônio quer tudo de você, sem dar nada” (PEREIRA, 1938, p. 232).

Veja-se que as mudanças operacionalizadas nas personagens são intensas, capazes de conduzir o curso da trama e permitir o chamamento de uma reação feminina diante da passividade e do anonimato da mulher frente à sociedade. A postura de Antônio revela a vulnerabilidade de suas idéias comunistas, parece que nem ele acredita muito naquilo que faz, mesmo assim ele não muda, termina a narrativa do mesmo modo que começou nem mais nem menos feliz. Assim, a narrativa conclama ao leitor a pensar sobre a parcialidade dos discursos. Enquanto ele prega o princípio da liberdade, o resultado de sua ação sobre Aparecida é de aprisionamento. Se, como diz Antônio, o único trabalho que degrada é o do escravo, a vida de Aparecida é degradada porque ela termina vivendo em função dele e lhe servindo como datilógrafa, sem receber nada em troca, apenas com a recompensa de que “a história registrará o seu nome como minha colaboradora” (PEREIRA, 1938, p. 229), como completa Antônio.

A nosso ver, vale lembrar também que a condição social concorre para o final desencantado da narradora. Sônia deixa sua vida burguesa, de ‘modernismos’, para acreditar e seguir os princípios da fé católica. Para ela, isso a faz mais feliz que Aparecida, pois esta agora, descrente de tudo em que acreditava antes, começa a viver como amante de Antônio, servindo-lhe com seus trabalhos de datilografia, sem, como ela mesma diz: “um nome, um lar, uma situação estável” (PEREIRA, 1938, p. 230). A frase acima citada por Aparecida ratifica o desejo dela pela manutenção daqueles protocolos dos quais ela vai se afastando à medida que se aproxima das ‘novas’ idéias e faz a sua viagem. Nome, lar, situação estável traduz e inspira situação semelhante ao que se prega com “Deus, pátria e família”. Pensando no trabalho feminino como uma preocupação moderna, este é visto com certos receios, uma vez que contribui para a perdição da protagonista. Através dele, a mesma busca alcançar a liberdade, o que configura a sua dupla perda: da liberdade e do outro caminho, aquele constituído numa condição patriarcal. Nem de um modo nem de outro são plenamente realizadas. Trocando suas próprias experiências, como se trocassem de papel, Sônia e Aparecida vêem o fracasso da opção feita pela outra.

A protagonista termina no meio termo, pois além de não alcançar a liberdade, não rompe com as regras tradicionais porque mesmo não se casando se

submete aos mandos masculinos. Como uma perfeita romântica, embora não realize o casamento contratual, Aparecida se dedica a essa ‘união’ porque o sentimento que mantém por ele é maior que as razões para se afastar. Por esse lado parece que, mais uma vez, *Amanhecer*, embora critique as normas, reflete o pensamento falocêntrico quando põe em primeiro plano o lado emocional feminino sobre o racional. Sem escolha satisfatória, o estilo de vida desestabilizadora que encontra Aparecida possui para ela muitas implicações negativas. Se, de um lado, a viagem para Aparecida significa o encontro com o ‘novo’, para Sônia, ela simboliza o encontro com a tradição, com a religião e com as convenções de uma vida patriarcal. Também nesse ponto, quem parece ter um final satisfatório para aquele contexto é a mãe de Maria Aparecida que, sendo muito nova, após enviuvar-se, casa-se com o ex-pretendente da filha quando ainda morava em São José atinge o final ‘feliz’, se não feliz, pelo o esperado pelo discurso predominante, embora a contragosto da protagonista.

Com essas trajetórias femininas, Luís Bueno (2006) observa que as mulheres são convidadas mais à renúncia que à ação. Trabalhado artisticamente ao longo de todo o enredo até se decantar em vários sentidos para o leitor, vê-se que o conteúdo histórico que a obra ficcionaliza não funciona aqui como pano de fundo, mas como elemento trabalhado a fim de compor a razão de ser da narrativa. Apesar de um salto temporal, do ano de 1938 a 1954, data em que publica *Cabra-Cega*, seu último romance, a autora segue no mesmo caminho na tentativa de se espelhar no contexto, seja reproduzindo e/ou criticando para compor a trilha romanesca. Dentro dessa perspectiva, o capítulo que se segue traz uma leitura dessa última obra de Lúcia Miguel Pereira.

CAPÍTULO V- CABRA-CEGA – DO CONSERVADORISMO AO LIBERALISMO?

O que conseguimos ver em sua obra foi o desprendimento lento e progressivo daquela influência [moral católica x inquietação anárquica e revolucionária], que ocorria simultaneamente à integração da autora a um universo liberal do ponto de vista político e mais vasto de conhecimentos teóricos, do ponto de vista literário.

Márcia Cavendish Wanderley

Após a publicação de *Amanhecer*, em 1938, Lúcia Miguel Pereira investe na escrita de quatro narrativas infantis, alguns textos de crítica e de historiografia literária, além de intensa produção para jornais e revistas. Somente em 1954, volta a escrever narrativas de ficção, época em que vem a público o seu último romance intitulado *Cabra-Cega*.

Para Márcia Cavendish Wanderley (1999), no artigo “Lúcia Miguel Pereira: do conservadorismo ao liberalismo”, a escritora revela certo liberalismo no legado dos anos 40 e 50. Durante sua trajetória tanto crítica quanto literária, Lúcia apresenta certo conservadorismo que vai se dissipando ao longo da escrita, porém esse conservadorismo não chega a se extinguir totalmente no último romance, uma vez que há nele um balanceio de distintas opiniões e de valores experimentados pelos próprios membros familiares, o que realça um novo modelo de família.

O que há nesse último romance é uma abordagem diferente das demais obras. Nele, o embate entre a tradição e a modernidade põe em evidência, através de algumas personagens portadoras de condutas liberais, a hipocrisia da chamada ‘nova ordem’. Por outro lado, assim como em *Em Surdina*, a narrativa começa com a afirmação da protagonista de que “não se casará”. Sem deixar de lado as preocupações da ordem patriarcal que inspira os seus romances, neste último, a autora, em alguns trechos da narrativa, problematiza as relações de classe *versus* as relações de gênero.

As marcas do preconceito contra a mulata empregada dividem a atenção da protagonista que, de modo crítico, questiona a relação homossexual da irmã e o comportamento da mãe, alheia à vida doméstica. Neste ponto, mais uma vez, temos a figura do narrador que divide atenção com a própria protagonista que faz inferências através do discurso indireto. Neste livro, de maneira mais discreta, o narrador não chega

a intervir nos apontamentos e nas ações das personagens como o faz no primeiro romance, *Maria Luísa*.

Tendo em vista o estreito limiar entre a imaginação e a observação da autora, o romance *Cabra-Cega* é produzido no momento em que o Brasil começa a ver os resultados da modernização e da democracia. Entretanto, mesmo colocando em cena um novo modelo de família por meio do comportamento da mãe e dos irmãos, podem ser entrevistos os perigos que tais posturas podem desencadear. Através de um sutil panorama das experiências vividas no lar, a protagonista Ângela se depara com a total inadaptação à sua família, motivo que a instiga, através de um ato, a romper com o passado e assimilar uma conduta considerada da vida moderna.

5.1. A dinâmica do liberalismo e do conservadorismo na cena ficcional dos anos 50

O tempo constitui, pois o domínio próprio, o material específico do romance

Lúcia Miguel Pereira

Os romances publicados na década de 30, *Maria Luísa*, *Em Surdina* e *Amanhecer* revelam que o posicionamento das personagens, põe em evidência a desestabilização nas relações de gênero decorrentes em parte dos conflitos ideológicos. Nesse ponto, conforme esclarecemos, o escritor Jorge Amado, escrevendo naquele momento, observa que é a tendência ao modo de pensar do grupo de direita impediu o desenvolvimento de certos aspectos da criação artística dessa autora.

Discutindo como essa presença ideológica, transformada em elemento ficcional, conduziu a composição do legado romanesco, é pertinente apontar que em *Cabra-Cega*, as experiências do tempo são, novamente, amarras das quais a autora não consegue se desvencilhar. O trecho escrito por Lúcia Miguel Pereira, em 1957, para o Suplemento Literário do Jornal *O Estado de São Paulo*, destacado como epígrafe, evidencia que ela entende o tempo como a matéria prima da qual se configura o romance. E os reflexos do tempo parecem ser tão determinantes na concepção do texto ficcional que, entre a publicação do romance *Amanhecer* e este último *Cabra-Cega*, se passam 16 anos, “como se esse fosse o tempo necessário para que se preparasse o

ambiente em que se vai desenrolar a história”, afirma Patrícia da Silva Cardoso (CARDOSO, 2006, p. 505).

Se a protagonista da narrativa *Cabra-Cega* também possui 16 anos, ela nasceu naquele tempo de censuras e de controle social no qual viveram as personagens dos três romances anteriores. Trazendo um intenso vínculo afetivo com a avó, já que a mãe não se enquadra no modelo semi-patriarcal de família, Ângela é uma adolescente cheia de certezas do que é certo ou é errado. Carrega consigo o orgulho de seu sobrenome e a importância de sua família para a sociedade em que vive. Acreditando na ‘santidade’ de sua avó em detrimento das posturas condenáveis de sua mãe, da irmã Sílvia e do irmão Jorge, Ângela tem no pai uma figura moralmente exemplar, porém ausente dos acontecimentos do grupo parental.

Embora seja a filha mais moça, Ângela porta um comportamento semelhante ao de mulheres casadas sob uma condição patriarcal. É ela quem se preocupa com o destino dos membros da família, bem como com a posição social que ocupam. Apesar das certezas, Ângela é um estratagema da autora para pôr em discussão as influências da tradição. Esta trava um embate com a influência que o passado exerce sobre si, sobretudo porque mora em uma chácara habitada por várias gerações da sua família e que de lá emana muitas histórias dos comportamentos e das personalidades destes. “As colegas, que moram quase todas em apartamentos, invejam-na por ter um casarão imenso, meio escondido na chácara profunda, que ocupa um quarteirão inteiro” (PEREIRA, 1954, p. 06). Descrevendo o espaço em que está localizada a mansão, em quase todos os capítulos, a protagonista revela a necessidade que possui de brincar e de ter seus pés fincados na terra, na lama, atitude da qual se envergonha porque é ridicularizada pela mãe e pelos irmãos. Explica a protagonista, “quando se zanga, precisa ficar assim, sozinha na chácara, protegida pelas árvores, tão íntima da terra como se fosse uma delas” (PEREIRA, 1954, p. 08). Essa sutil integração da personagem à natureza num espaço que representa a tradição, a mansão da família, pode ser entendida como uma estratégia artística que pode simbolizar o nacional.

Tendo em vista a literatura como representação das inquietações e dos elementos sociais é bom lembrar que, é nesses breves contatos com a natureza naquele espaço ficcional que a protagonista consegue se desvencilhar do que ela chama de ‘mundanismo’ para encontrar-se consigo mesma e com os valores transmitidos por seus antecedentes que moraram ali. A vergonha sentida em se comprazer com algo, aparentemente sem significado, decorre dos valores atribuídos serem diferentes para

cada um, a mãe Sara, a irmã e o irmão valorizam o mundo do comércio, da exploração, da moda.

Deparando-se com valores, mormente morais tão distintos dos seus, Ângela passa a configurar um mundo totalmente maniqueísta em que se pode ver o lado mau e o lado bom em cada um integrante de sua família. Exceto sua avó paterna que, para ela, é a representação de uma ‘santa’, mas que parece ser uma crítica à tradição. A dissolução desse universo maniqueísta vai se dando, *pari passu*, a partir do momento em que, num processo investigativo do passado de seus parentes, ela vai se deparando com a existência de apenas bandidos, ao invés de mocinhos. Mesmo com os ‘vícios’ que vai descobrindo de sua família, orgulha-se tanto dela que a defende duramente de quem emita algum parecer negativo contra ela. Assim, é através do contato com os outros membros do seu grupo que a protagonista começa a diluir o mundo maniqueísta em que se viu integrante. A tia-avó Bilu, quem criara a mãe da protagonista, porque ela era filha de “uma perdida”, explicando sobre o jogo de aparências em que está calcada o núcleo familiar, sugere: “que adianta descender de figurões e viver escondendo podridões, como certas pessoas que conheço?” (PEREIRA, 1954, p. 34).

No plano social, a protagonista condena qualquer agressão ao nome dos Costa Ramos, mesmo que, no plano pessoal, passe a refletir ou concordar com o que foi dito. Vê-se, nessa atitude, uma intensa necessidade de manter as aparências, mostrando a relevância da posição construída socialmente ao mesmo tempo em que revela a hipocrisia das relações sociais mantidas naqueles tempos. As influências sociais sobre a vida daqueles sujeitos são mostradas pela reflexão da própria protagonista quando se olha no espelho “essas pequenas são bisnetas do Conselheiro Santos Andrade, que foi graúdo no Império, mas depois aderiu à República, porque era muito amigo do Benjamin Constant” (PEREIRA, 1954, p. 26). Veja que o jogo de influências sociais vai aqui, sobremaneira, pôr em relevo os valores atribuídos a cada indivíduo. Para Ângela, a história de sua origem era suficiente para torná-las ilustres, cabendo à sua geração manter aquela tradição. Porém, ela se depara com uma herança histórica familiar que, de certo modo, incide distintamente na constituição de cada membro do seu grupo. Para algumas pessoas daquele núcleo doméstico, essa herança, o ‘nome’ de família não implicava valores e respeito a serem seguidos, enquanto para Ângela, continha uma história de orgulhos que vai, ironicamente, sendo minada e dando lugar a uma trajetória de exploração e de ‘vergonhas’.

Conservadora dos pressupostos ensinados pela avó, pelo pai e pelas freiras no colégio, Ângela se sente deslocada do mundo da mãe e da irmã, portadoras de comportamentos muito diferentes dos seus. Trazendo inquietações próprias da adolescência no que se refere à sua integração social, a protagonista tem diante de si ainda uma inadaptação ao ambiente doméstico porque se vê diante de discursos muito contraditórios. Sobre suas aspirações de futuro, é a própria protagonista quem explica:

No fundo preferem que faça como Sílvia, que, saindo do colégio, não pegue mais em livro. Não se opõem abertamente ao seu desejo de formar-se em medicina, sem dúvida por imaginarem que não passará de projeto. A mãe não compreende que mulher possa gostar de outra coisa além de vestidos e festas, a avó acha que seu lugar é dentro de casa, criando filhos. E, no pai, sente um completo desprezo pelas sabichonas, como chama às poucas alunas que tem. Vai ter que lutar muito, para fazer a sua carreira (PEREIRA, 1954, p. 93).

Do trecho acima pode ser depreendido que, novamente, na ficção de Lúcia, a autora quer chamar a atenção para as mulheres buscarem um lugar privilegiado frente à sociedade. Nesse sentido, é indicada a ausência de formação intelectual feminina. No caso de Ângela, apesar de todas as contradições nas quais está inserida, a personagem central apresenta uma postura firme, decidida e consciente sobre a necessidade do conhecimento da mulher. Como essa personagem pode ser entendida como uma referência crítica à tradição há aqui um ponto de rompimento com o *modus vivendi* patriarcal já que procura, através da formação superior, tornar-se independente. Inclusive quando se trata da conservação, neste romance, podemos encontrar algum avanço em direção ao liberalismo identificado por Márcia Cavendish Wanderley (1999). É preciso ter presente que o discurso da obra é muito coerente com as inquietações do tempo de sua composição.

A autora de *Cabra-Cega* apresenta intensa preocupação de integrar as questões daquela sociedade ao enredo a fim de construir uma narrativa bastante verossímil, assim, essa absorção social não pode ser entendida como um dado isolado, mas são eles os promotores das dúvidas e da desagregação familiar da protagonista, motivo que conduz ao desenvolvimento da história. É bom ressaltar que a historiadora Carla Bassanezi (1997), estudando a dinâmica dos anos 50, esclarece que o liberalismo alcançado nas relações sociais, sobretudo nas de gênero, ainda dividia espaço com aqueles protocolos mais conservadores do modo de vida patriarcal. O fragmento da obra supracitado é exemplar dessa dinâmica social, bem como da integração desses

elementos à construção da narrativa. Desde as primeiras décadas do Século XX, as mulheres de elite já haviam conquistado o acesso ao ensino superior, porém, a historiografia nos revela que esse avanço feminino não era visto sem preconceitos.

Nota-se a crítica impressa nos diversos comportamentos como o pai e a avó, ainda bastante presos a esse modo de ver o ensino e o trabalho feminino, posicionam-se contrários à aspiração da protagonista ou se mantinham indiferente por não acreditarem na sua concretização. A mãe, atingindo a condição de burguesa após o casamento, acreditava que a vida de uma mulher se restringia a vestidos e festas. Aqui também encontramos uma correspondência histórica já que algumas mulheres, nesses tempos, já investiam nos ambientes públicos, no caso da ficção, sob a justificativa de acompanhar a filha. Entretanto, ainda como a avó, era muito numerosa a parcela de pessoas que não via essas atitudes femininas com ‘bons olhos’. Conforme salienta Bassanezi, “a mulher que não seguisse seus caminhos [a maternidade e a vida doméstica], estaria indo contra a natureza, não poderia ser realmente feliz ou fazer com que as outras pessoas fossem felizes” (BASSANEZI, 1997, p. 609-610). Pensando de igual forma sobre o comportamento da mãe da protagonista, a avó paterna exclama, “Ah! Como são perigosos certos exemplos!” (PEREIRA, 1954, p. 30). Por esses e outros apontamentos, podemos pensar com Candido (2000) que, mais uma vez, a ficção de Lúcia Miguel não apenas nos informa desses acontecimentos vividos pela sociedade dos anos 50, ela os ficcionaliza, ou melhor, recria-os e os integra aos outros elementos internos para, dessa forma, fazer deles o fio condutor do romance. Essa apropriação do histórico é essencial para a composição das intrigas no curso da narrativa assim como são direcionadores do desfecho da trama.

Dando seguimento à explanação sobre a inadaptação da protagonista ao seu meio doméstico, esta, diante da irmã “que acende um cigarro, indiferente à reprovação da avó, só não fuma na frente do pai”, acredita que a mãe e a irmã não a querem em seu mundo de festas, de vestidos bonitos, de cinemas, e prevê: “mesmo quando for moça, não participará da comunhão que as une”. Sílvia caçoa de seu namoro com Juquinha dizendo, “você nasceu mesmo para se casar cedo, ter uma enfiada de filhos, fazer doces, ir ao cinema do bairro uma vez por semana!” (PEREIRA, 1954, p. 41). Contudo, a protagonista argumenta que “melhor isso que ter má fama” (PEREIRA, 1954, p. 41). Vivendo no mesmo ambiente doméstico, mas portando modos de vida tão distintos, a protagonista se sente excluída, porque, para ela, o alicerce do indivíduo se

encontrava na família. E nesta, ela somente buscava apoio na avó, não a encontrando na fluidez das atitudes da mãe, do irmão, da irmã e na seriedade e abstenção do pai.

Apesar de prometer que não se casará, Ângela namora o Juquinha, que a alerta do perigo de andar com a mãe e com a irmã Sílvia, pois esta é mal falada por causa das más companhias, sobretudo pela companhia de Ernestina Pontes. Segundo observações de Juquinha, a atitude da mãe de Ângela era tão imatura quanto o comportamento da filha Sílvia, por isso não serviria como companheira para a namorada e para a irmã. Explica o rapaz, “sua mãe às vezes parece mais moça do que Sílvia, não pode tomar conta dela” (PEREIRA, 1954, p. 39). Como não admitia os vícios de sua família diante da sociedade, Ângela “na hora irritou-se, mas agora, recompondo a cena, admira a firmeza e a discrição do namorado, a autoridade da entonação, o ar másculo da fisionomia. Confessa de si para consigo que gosta de obedecer-lhe” (PEREIRA, 1954, p. 39). De maneira paradoxal e, certamente, para dar destaque às posturas femininas de não buscarem a sua própria libertação nas relações entre gêneros, o romance tece aqui a intenção da protagonista de querer-se independente através da formação superior, nota-se que a mesma revela ainda a passividade e a subserviência quando destaca as qualidades do namorado e a ação dele sobre si. Embora as relações sociais e de gênero já estivessem mais ‘livres’ nos anos 50, Mary del Priore esclarece que ainda se conservava os valores e preferências pelas meninas recatadas e, sobremaneira se desvalorizavam as meninas mal faladas para o casamento.

Mantendo a velha ordem, eram os homens que escolhiam e, com certeza, preferiam as recatadas, capazes de enquadrar-se nos padrões da ‘boa moral’ e da ‘boa família’. A ‘moça de família’ manteve-se como modelo das garotas dos anos 50 e seus limites eram bem conhecidos, embora as atitudes condenáveis variassem das cidades grandes para as pequenas, nos diferentes grupos e camadas sociais (PRIORE, 2005, p. 289).

Como uma crítica a esse padrão conservador de ‘moça de família’, Ângela seguia as normas de conduta religiosa a fim de evitar se tornar uma solteirona como Bilu. Com essa conduta, a atitude ‘inconveniente’ do namorado no escuro do cinema de intentar-lhe um beijo a faz romper totalmente com ele, reavendo aquela sua antiga promessa de nunca se casar. Contraditoriamente, questionava sobre a existência humana, sobretudo quando se comparava a Bilu, esta que “ilustra a história das solteironas que se restringem ao ambiente doméstico. Também ela foi rica e bonita, e

hoje é esse trapo humano que aí está, nem a bondade, que tanto gabam, conservou, porque, nela, tudo se azedou” (PEREIRA, 1954, p. 93). Conservando uma educação patriarcal, a protagonista exhibe pensamentos e posturas bastante preconceituosas no que se refere à relação furtiva do irmão com a mulata empregada, à relação homossexual da irmã com Ernestina Pontes e, sobretudo ao comportamento liberal da mãe. Temendo um futuro como o da solteirona, argumenta à mãe “pois se para ser boa é preciso ser como Bilu, prefiro ser ruim, ser uma... ser como sua mãe!” (PEREIRA, 1954, p. 35). A protagonista se refere aqui às vulnerabilidades dos relacionamentos da avó materna, que não possui participação na narrativa, senão para justificar a não aceitação do casamento dos pais de Ângela pela avó paterna em detrimento da origem da mesma.

Mais uma vez, o discurso crítico que demonstra o preconceito nutrido pela protagonista é condizente com o contexto histórico, pois, como explica Carla Bassanezi (1997), com o fim da guerra, campanhas estrangeiras influenciaram o Brasil a pregar a volta das mulheres ao lar e aos valores tradicionais da sociedade. Assim, Lúcia Miguel Pereira reinventa o desacerto encontrado pelas próprias mulheres daquele tempo, que, de certo modo, é o fio condutor do enredo de *Cabra Cega* porque a protagonista vive num contexto de modernismos, porém, quer fazer sobrepor os seus valores, a sua moral.

Essa moral a que aspira a protagonista não encontra correspondência em nenhum outro elemento nessa narrativa, pois o único apoio de Ângela é em sua avó paterna. Contudo, o encadeamento dos fatos exprime a hipocrisia em que se constituíram as suas atitudes e conseqüentemente, os conselhos dados à protagonista pela avó. Interessante anotar que são as personagens, a mais velha e a mais nova desse grupo familiar, quem simbolizam a chamada ‘velha ordem’. Em Ângela, temos as indefinições de uma adolescente que quer buscar as razões para cada atitude de seus familiares e assim formular um modo de vida propício para si mesma. Assim, a nosso ver, ela é apresentada mais como uma vítima da sociedade, das contradições que dão forma aos distintos comportamentos de seus parentes, não apenas no desfecho da narrativa, sobretudo ao longo da história em que a desintegração da protagonista na sociedade e na família se dá pela incoerência daquela educação recebida sobre as práticas de seu meio.

5.1.1. “Vovó é uma santa!” uma emblemática tradição

O que parece verdadeiro não precisa, por isso, e em grau algum, ser verdadeiro; mas deve positivamente parecer.

Schlegel

‘Vovó é uma santa’. É a justificativa da protagonista para as ações da avó para consigo e com os outros. Ironicamente, desde os aspectos físicos, as idéias, as práticas da avó, “flor seca que ainda guarda restos de perfume e de macieza” (PEREIRA, 1954, p. 27), concorrem para mostrar o seu efeito positivo sobre a personagem central e sobre a família. Com esse mecanismo, são despertados no leitor alguns sentimentos de aceitação à figura tradicional da avó e de reprovação em relação aos hábitos da mãe e dos irmãos. Esses sentimentos vão se desfazendo à medida que os fatos vão sendo esclarecidos no final. De certo modo, a formação de opiniões no leitor se dá porque a história, em grande medida, é conduzida pela personagem central, poucas são as passagens que aparecem, timidamente, o narrador. Nessa condução da narrativa, a adolescente leva o leitor a compactuar com suas dúvidas, escolhas e idéias.

Com a avó sempre presente no ambiente doméstico, é ela quem conta histórias, quem percebe as inquietações, quem se preocupa com a neta, de certa maneira, exerce a função de mãe. Para Ângela, cada membro de sua família possui um segredo o qual ela não pode partilhar porque a consideram muito criança, “só a avó é sempre igual, serena e por assim dizer transparente” (PEREIRA, 1954, p. 67). Na avó, encontra o apoio diante de suas indagações. Talvez aqui a narrativa queira chamar a atenção para o comodismo da mulher diante daquelas práticas conservadoras da tradição. Sobre a acusação do namorado à má fama da mãe e da irmã, resolve não contar a avó, pois presume que ela vá censurar a mãe pelas levandades da irmã Sílvia, e adianta o pensamento da avó, que diria, “eu já esperava por isso... Sílvia tem liberdade demais. Meu pobre filho devia ser mais enérgico. Mas um homem superior como ele não tem tempo para ocupar-se dessas coisas” (PEREIRA, 1954, p. 38). Ciente da previsível atitude da avó, Ângela procura evitar qualquer acusação, sobretudo à mãe que é duramente criticada pela avó e que atribui ao filho ser alguém superior. Pela expressão da avó, a superioridade do pai da protagonista se dá pela própria posição do homem, sob o entender tradicional, além de ser ele um matemático, professor de respeito social e,

mormente por ter uma origem ilustre e burguesa. Nessa direção, no entender da avó, e também do pai, a educação e o cuidado com os filhos seria dever da mãe.

Para esclarecer a relevância dessa personagem, faz-se necessário adentrar um pouco aos sucessos da narrativa. As saídas matinais para a igreja, as doações feitas ao internato de rapazes brancos, a visita diária a Regina, a irmã louca da avó que vive num chalé na mesma chácara em que vivem, enfim, o reconhecimento público da assistência social dada pela avó confirma para Ângela o seu pensamento sobre ela. Na ocasião do natal, Ângela sai com a avó para comprar presentes para a família. Comprando um vestido caro para a irmã louca, Ângela a questiona sobre o valor do presente, mas é justificada pelo fato de ser o único prazer de Regina. Numa das visitas diárias da avó ao chalé, Ângela nota que ela leva consigo muitos documentos importantes e selos. Como é proibida de visitar a louca e desconhece as razões por que não a interna, Ângela se sente muito incomodada com os gritos da louca. Nessas idas e vindas, o que conclui a protagonista é que a avó é muito carinhosa com a irmã, “aliás,... é bom tudo o que vem da avó. Coitada, tão velhinha, e sempre a cuidar dos outros. Ela, sim, é uma santa” (PEREIRA, 1954, p. 80). A aversão ao comportamento ‘mundano’ dos outros integrantes da família é para Ângela um fator instigante do conceito criado para a avó.

Inquieta com as contradições existentes em seu ambiente doméstico, a personagem central de *Cabra-Cega* acredita também estar se tornando louca, por isso visita o chalé para verificar se existe a semelhança física, sugerida por alguns parentes, entre ela e Tia Regina. Como ela é cuidada pela mulata Ritinha, esta vive fazendo acusações à família da moça. Criticada severamente pela avó por ter visitado o chalé e comprovada a semelhança a Tia Regina por Ritinha, a avó explica ser esta última também maluca. Mas justifica à neta, “para Regina, ela é muito boa, mas tem mania de perseguição. Julga-nos a todos culpados da doença de Regina. Por gratidão é que a admitimos aqui,...Peste! Megera! Hei de ensiná-la a ser tagarela! E você a ser desobediente!” (PEREIRA, 1954, p. 84). Neste ponto, a ingênua personagem, apesar de continuar acreditando na bondade desinteressada da avó, vê aqui os primeiros sintomas, ‘fisionomia descomposta e gestos violentos’, de uma personalidade desconhecida.

Diante do isolamento da neta que quer, após o conhecimento dos vícios de sua família, ficar cada vez mais com a avó que indaga “que tem você, minha filhinha? Na sua idade, não é tão natural viver isolada... eu não sou boa companhia para uma menina. Os velhos são tristes, e a mocidade deve ser alegre” (PEREIRA, 1954, p.

165). O distanciamento da mãe e da irmã a cada nova informação que adquire a protagonista faz com que ela vá se apegando e admirando mais as atitudes da avó. Mais uma vez, o texto literário destaca, sutilmente, a tendência ao comodismo, à aceitação das regras pelas mulheres. O reconhecimento da ajuda dada às freiras enche a neta de orgulho, pois, para ela, pelo menos havia uma pessoa perfeita em sua família, a quem deveria seguir como exemplo.

Um leitor atento ao idealismo da protagonista duvidará, já nas primeiras páginas do livro, da ‘santidade’ da personagem avó, explicada pela irmã Sílvia nos capítulos finais da narrativa. Preocupada com o constante afastamento da filha de si, Sara, a mãe da protagonista, a interpela dizendo que está com medo da sogra fazer com ela como fizera com o pai. Resistindo às justificativas da mãe, Ângela se nega a visitá-la na noite de natal quando esta não quer jantar junto da família. Para Ângela, a tristeza da mãe se dá pela morte de seu suposto amante num acidente aéreo, mas a partir das explicações de Sílvia tem contato com uma nova versão da história de seus parentes. Numa viagem feita à casa de Bilu, que criara sua mãe, Sílvia tem conhecimento dos segredos alimentados pelo pai e pela avó, e as razões que os motivaram.

Mais uma vez, é importante explicar o enredo do romance. Negando os casos amorosos da mãe, Sílvia explica à irmã que os erros cometidos por ela foram porque era infeliz. Sílvia argumenta que a avó implicava com ela, “Se ela [a avó] tinha coragem de ser implicante com uma criança, imagine o que não fez com mamãe” (PEREIRA, 1954, p. 176). Dá seguimento às explicações contando que quando a mãe se casara com o pai, a avó não queria o casamento de um moço rico com uma menina pobre, porém muito bonita. A avó tinha uma pretendente para o filho que ‘tanto tinha de feia, como tinha de rica’. O avô General, vendo a beleza da nora, ficou entusiasmado com o casamento. Enquanto a sogra, não combatia a nora de frente, mas vivia com indiretas. A nova personalidade da avó vai sendo construída diante de Ângela pelos esclarecimentos de Sílvia sobre a mudança de comportamento do pai Alberto. Sílvia explica que após a morte do avô General, seu pai descobriu que estava pobre, que o pai General havia gastado tudo nos jogos.

O avô Conselheiro, pai da avó Maria e de Tia Regina havia deixado uma boa herança para a filha doente. Como o marido da avó Maria havia acabado com a sua herança, ela se apoderou do dinheiro da irmã. Sílvia explica que, segundo Bilu, isso era um crime porque precisariam prestar contas do dinheiro gastado, e a avó sabia, por isso fez do filho o novo procurador, “Você não vê que vão de vez em quando ao chalé com

papéis para fazer tia Regina assinar? Que não a põem em casa de saúde, nem chamam médico para tratá-la? Por isso é que papai ficou assim esquisito porque vive com medo de que alguém descubra tudo” (PEREIRA, 1954, p. 179). Essas e outras revelações desestabilizam totalmente a protagonista que tinha o seu ponto de apoio na avó, isto é, na aparente tradição de sua família.

Porém, novos horrores ainda são revelados pela irmã. Pouco depois da morte do bisavô, o avô General, marido de Dona Maria, a avó considerada santa pela protagonista, havia abusado sexualmente de Tia Regina, que ficara grávida. Ritinha, a mulata que cuida de Tia Regina tentou matá-lo, por isso foi internada como louca. Saiu do hospício porque um médico desconfiou da verdade e, nesse momento, o filho de Tia Regina já havia nascido e sido encaminhado ao Asilo dos Expostos. Ângela fica assustada com todas as informações que estava recebendo. Então, as associa ao presente natalino caro dado a Tia Regina, à doação a rapazes brancos que queriam estudar e que moravam internos. Para inflamar a questão, comenta Sílvia, “com o dinheiro dela é que vovó faz tantas esmolos, que nós vivemos à larga, que antigamente davam festas e recepções, enquanto a dona de tudo mora no chalé, entregue a Ritinha” (PEREIRA, 1954, p. 179).

Com o propósito da desconstrução, as declarações seguem revendo a orgulhosa origem criada na imaginação da protagonista. O livro nos mostra uma crítica ao teatro social regido pelas falsidades e hipocrisias. A mãe vivia feliz, pois procurava evitar discórdias. O pai começou a receber cartas que continham algumas informações reais, mas associadas a dados inventados que feriam a índole da mãe. Somente alguém que conhecesse bem os lugares frequentados e as atitudes dela poderia inventar. Dessa forma, Bilu, que criara Sara, a mãe, desconfiou do ciúme excessivo de Dona Maria e descobriu, em sua secretária, papéis idênticos àqueles utilizados para escrever as cartas anônimas. Bilu então esclareceu a questão e quis denunciar o caso de Regina à polícia. Foi colocada para fora de casa, Sara, a mãe da protagonista, queria ir junto, só não foi por causa dos filhos. O pai, preso às amarras, sobretudo financeiras da avó, passou a não acreditar na esposa, destinando a ela apenas a responsabilidade das filhas.

A longa declaração evidencia que, contraditoriamente ao mostrado pela avó, ao invés de querer ajudar os outros, ela queria era para si. A presença da hipocrisia nas ações dessa personagem revela a inexistência de um sujeito totalmente bom ou mau, como pensava a personagem central. Tanto aqueles que buscam a conservação de

alguns valores quanto os que vivem desprovidos de muitas regras, de liberdades, o que há são interesses individuais que procuram ser alcançados.

Presa à história contada acerca de sua família, Ângela se sente deslocada da geração do passado e também da geração do presente em que os fatos são contados. Os fatos presenciados por ela é que concorrem para pintar o quadro da perfeição da avó. No universo imaginário da personagem central, o exemplo de ‘mocinho’, de perfeição encontra-se na avó. O termo ‘santa’ relacionando às mulheres acolhedoras da família e da maternidade, ao exemplo da virgem Maria, como afirma Nelly Novaes Coelho (2002) é corrente em textos que colocam em relevo as famílias patriarcais. Em *Cabra-Cega*, a expressão realça a falsidade do comportamento da personagem avó.

O livro que reúne os quatro romances de ficção de Lúcia Miguel Pereira, publicado por Patrícia da Silva Cardoso, em 2006, traz um conto intitulado “Uma Santa”. Em nota editorial é explicado que esse conto foi publicado em 1933, na revista carioca *Literatura*, dirigida por Augusto Frederico Schmidt e Manuel Bandeira. Neste conto, são-nos revelados os momentos finais de uma solteirona que, entre dizeres e lembranças dos sobrinhos, indicam a santidade da mesma em cuidar dos sobrinhos e dos irmãos tal qual uma mãe. Nisso, ela mesma vê os seus prazeres e a sua completa realização na vida. Por ter cumprido no lugar de outros esse papel, conclui-se, inclusive o padre, ser ela uma santa. Já nos anos 50, o discurso encontrado em *Cabra-Cega* parece ser portador de outra conotação. Cabe aqui um sentido irônico, uma estratégia de fazer ver, de chamar a atenção para o falseamento de algumas práticas tradicionais. Como vimos discutindo sobre a crítica que a autora faz ao não rompimento de algumas normas sociais, o discurso proferido em 1933 admite um sentido adequado para aquele momento. As transformações pelas quais vai passando a sociedade, já nos anos 50, permite à ficção mostrar uma nova versão sobre tal forma de vida. Cristina Ferreira Pinto (1990) concorda que a ironia em textos ficcionais seja uma estratégia feminina de chamar a atenção para alguns aspectos da obra.

Por esse lado, podemos apreender essa estratégia narrativa que, ao fazer da avó um emblema da tradição, parece sugerir que a ‘velha ordem’ apresenta aspectos positivos e negativos, se analisados os pequenos detalhes. É pela atitude investigativa da personagem central que esses aspectos vão sendo esclarecidos. Quando ela acredita na honestidade da avó, esta ainda não conhece as minúcias das relações familiares, pois quando passa a conhecer, ela mesma procura romper com essa tradição. O despertar para esse rompimento se dá quando, ao sair da delegacia que fora decidida a denunciar

sua família, é atropelada por um homem, que, conforme ela mesma conclui, é a sua salvação. Ambos se salvam já que ele ia destinado a matar o amante de sua namorada, e a partir da conversa com Ângela, entende que ela ‘não é a única mulher bonita neste mundo’, portanto, se prefere o outro, deve ficar com ele. Assim, João procurará outra namorada também. Partilhando com ele os dramas morais, as incertezas e a sua aflição, esse é o único momento da narrativa que a protagonista encontra a possibilidade de interlocução com alguém. Explica o narrador, “os dois dramas, o que vive e o que ouve, entrelaçam-se, confundem-se, completam-se” (PEREIRA, 1954, p. 199). Conforme acrescenta Patrícia da Silva Cardoso, “nesse momento único na obra romanesca de Lúcia Miguel, a tão almejada interlocução acontece e homem e mulher vêm-se frente a frente não para defender seus interesses, mas para dividir uma experiência” (CARDOSO, 2006, p. 506).

Como um dia decisivo na vida de ambos, João, o ‘salvador’ de Ângela, explica que ‘neste mundo, cada um tem que é que se defender sozinho’. Esclarece que ela “devia ter sido razoável, procurando entender os outros” (PEREIRA, 1954, p. 200). Esse diálogo do desfecho da narrativa tematiza, com muita coerência ao tempo de sua publicação, a aceitação das liberdades individuais do cidadão. O embate travado ao longo do texto pela protagonista, mais uma vez, deixa ver que, algumas dessas liberdades, eram consideradas avançadas para aquela época.

Acusada por João de que “nem parece mulher moderna. Está pelo menos cinquenta anos atrasada” (PEREIRA, 1954, p. 201), Ângela aceita o convite para ir ao apartamento de um amigo dele ouvir músicas e é aconselhada a “ter audácia, saber mentir, quando se tem uma família tão complicada” (PEREIRA, 1954, p. 202). Assim, ela constata que a vida é simples e boa, e se questiona por que se atormentou tanto? A entrada de Ângela na vida moderna e, conseqüentemente, a integração à sua família se dá, através da concretização de alguns vícios, se comparados à moral patriarcal. Vê-se, como ela mesma constata que, para João, “nada tem importância, tudo é natural. Diz tudo ao contrário do que sempre ouvi, do que sempre pensei. Fala como se não houvesse nem bem nem mal. Já não sei em que acreditar” (PEREIRA, 1954, p. 201). A protagonista tem dissolvido diante de si o mundo maniqueísta construído sobre os alicerces tradicionais, e dessa dissolução resulta o seu ingresso no mundo de sua família, construindo também o seu segredo e garantindo então o jogo de aparências em que se viu formada a sua personalidade.

Essa tentativa de construir o seu próprio segredo denota, mais uma vez, na ficção de Lúcia Miguel Pereira, o embate travado da mulher diante da sociedade predominantemente semi-patriarcal, só que aqui, não mais pela unidade de uma família patriarcal, mas percebendo distintas personalidades de uma família moderna. Se por um lado, essa atitude revela um rompimento com seus próprios princípios, por outro, denota a conservação daquele jogo de aparências, pois depois de descobrir-se pobre, essa aceitação de certos vícios familiares permite o continuísmo daquela vida hipócrita que ela mesma criticava. Nessa questão, o romance critica a aceitação feminina das limitações legadas à busca feminina pela realização pessoal, o prazer e o exercício do trabalho, negados por aquela sociedade ainda semi-patriarcal. A opção de não denunciar a sua família à polícia, faz com que ela passe a compactuar com esses segredos, construindo então uma estratégia para manter a sua vida burguesa sem desfazer do conforto e do prestígio gozado até então. Nesse ponto, a possibilidade da escolha é, pela sugestão de João, vista sem nenhuma responsabilidade para a protagonista. Conforme acrescenta Patrícia da Silva Cardoso,

a única responsabilidade que João atribui a Ângela é a de ser alguém de seu próprio tempo, um tempo em que, ao contrário do que diz a menina, o bem e o mal existem, mas cabe a cada um identificá-los, usando para tanto a capacidade de ponderação que só atinge por experiência própria e não baseando-se em valores impostos (CARDOSO, 2006, p. 506).

Partindo da perspectiva de que a experiência ensina a lidar com o bem e com o mal, ou com a virtude e com o vício, convém ressaltar que a personagem central encontra-se desprovida de condições para alcançar o entendimento das razões e considerá-las naturais, porque como uma adolescente que é, não possui a experiência nas avaliações dos comportamentos tampouco pode se desprender dos condicionamentos parentais na imposição de valores. O desequilíbrio da protagonista é tão intenso que algumas palavras e explicações de um desconhecido são suficientes para fazê-la aceitar a sua proposta e entender que a vida é boa. Por essa atitude, percebe-se que ela precisa de um ‘esteio’, de uma orientação. Se João critica a imposição de valores a que se submete a protagonista, mais uma vez, ela se submete àquela sua orientação. Nisso, encontramos a crítica à ingenuidade e a passividade feminina frente às experiências predominantes da sociedade.

Se Márcia Cavendish Wanderley (1999) percebe alguns avanços em direção ao liberalismo na trajetória literária de Lúcia Miguel Pereira, nota-se que, na obra *Cabra-Cega*, esse liberalismo é traduzido como uma crítica à imposição de valores. Dessa forma, põe em cena o descentramento da unidade familiar patriarcal para mostrar cada membro como portador de valores e individualidades bem diferentes. Com isso, as distintas personalidades sugerem, a nosso ver, que as vulnerabilidades dos comportamentos modernos são nutridas pelos falseamentos nos quais estava estruturada a tradição. Com um discurso que procura ser condizente com o tempo em que foi escrito, o discurso narrativo não aparta de muitos protocolos patriarcais ainda vigentes o que vem criticar tanto uma quanto outra forma de viver, se moderna, se tradicional.

5.1.2. Do lar às festas em público- a representação da mulher e mãe

Mais do que orgulho, o seu dever é mais forte [...] passe uma esponja sobre um desvio, uma leviandade tão própria dos homens. Caso contrário, quando ele a abandonar, acha que seu ataque de nervos, a sua crise de orgulho secará sua lágrimas?

Jornal das Moças, 03 março de 1955

Nos anos dourados, a urbanização modificou alguns padrões culturais. A popularização do automóvel, as possibilidades de diversão diurnas e noturnas, como frequentar piscinas ou praias, ir ao cinema, a festas dançantes ouvindo rock'n rol não foram suficientes para alterar a moral sexual nem o modelo-família patriarcal. Embora não fosse raro encontrar famílias que desagregassem esses protocolos tradicionais, em grande medida, o que preponderava era a manutenção daquela velha ordem.

O trecho acima, extraído por Carla Bassanezi (1997), de uma das mais lidas revistas femininas dos anos 50, pressupõe a autonomia masculina sobre a relação e a dominação daquele sobre a mulher. Funcionando como um instrumento de educação feminina algumas revistas dessa época destacavam os pressupostos dominantes das relações de gênero. As aventuras extraconjugais eram consideradas naturais, 'próprias' dos homens, devendo ser esquecidas pelas mulheres que, se reclamassem a fidelidade ao marido, poderiam ser abandonadas restando-lhes as lágrimas. Do lado feminino, as esposas infiéis não deveriam esperar compreensão social e poderiam ser duramente punidas.

Se algumas revistas e jornais dos anos dourados pregavam o discurso falocêntrico incentivando a subserviência feminina, o romance *Cabra-Cega* reflete, critica e problematiza essas relações familiares, e sobretudo, as de gêneros. Conforme é possível notar, os menores detalhes ficcionais apresentam correspondência histórica e são propositadamente inventados para compor a materialidade e a essência estética do livro. Nele, o leitor não deparará com um núcleo familiar modelo das culturas tradicionais em que as ações e os valores são conduzidos pela figura do pai seguido pelo poder da mãe. O que há, em *Cabra-Cega* é um modelo de família mais condizente com alguns avanços em direção às liberdades individuais que não são bem assimiladas por todos no convívio parental. O exemplo disso é a repressão do pai e do irmão sobre a escolha sexual de Sílvia. Também a crítica da avó às saídas da nora mostra que certas atitudes eram avançadas para a mentalidade de algumas personagens. Mesmo a adolescente Ângela, muito presa a regras, é considerada por João como ‘cinquenta anos atrasada’ em relação às convicções e às atitudes.

Se a protagonista figura como emblema crítico do conservadorismo, a mãe figura como um ponto de rompimento, de subversão a esse modelo simbolizado pela filha, como assegura Sílvia, ‘o acesso de juízo não lhe [à mãe] assenta absolutamente’. Esse novo modelo de mãe parece ocorrer diante da ação da tradição representada pela avó, já que o discurso narrativo nos leva a crer que são as atitudes desta que conduz aquela a mudar de postura. Também aqui, vejamos que a questão das origens participa como um agravante na figuração do problemático papel de mãe e de esposa. Sara, a esposa e mãe, vem de uma família desestruturada, aos olhos dos valores comuns da sociedade, sendo filha de ‘uma perdida, uma china de soldados, e de um malucão’, como esclarece Bilu. Contudo, a dedicação de mãe desta faz com que Sara cresça em educação e muita beleza, o que desperta o sentimento de Alberto Ramos, o pai da protagonista. Esta, já na primeira página da narrativa, explica gostar mais do pai e da avó, pois a mãe e a irmã fazem caçoadas de suas infantilidades. Com essa atitude, o leitor já é previamente preparado para desconfiar e recear a presença materna na obra.

O pai, um professor de sucesso, muito ausente, recluso em seu escritório, impõe o cuidado das filhas à mãe. Ao analisar Revistas educativas destinadas ao público feminino nos anos 50, Carla Bassanezi descreve trecho da Revista *O Cruzeiro*, de 1959, em que é possível perceber que o fato criticado na ficção ainda faz parte do discurso predominante daquela década.

É da natureza do homem, principalmente daquele que é bem-sucedido em seu trabalho, viver mais para a carreira do que para o lar. Procure suprir com o seu equilíbrio e seu bom senso a lacuna deixada pela falta de assistência do marido. Não lhe guarde rancor [...] ele não faz isso para magoá-la [...] e certamente confia muito [em você] (BASSANEZI, 1997, p. 631).

Novamente, uma breve associação com o discurso predominante daquele tempo pode nos auxiliar a entender melhor as razões apresentadas pela ficção. A ação do pai de legar à mãe a educação dos filhos denota que ele confia nela para tal ofício. Pensando a ficção a partir do discurso da história, pode-se imaginar então que, dado o seu caráter moralista e conservador, Alberto não acredita nas sugestões, principalmente da avó sobre a infidelidade da esposa Sara, caso contrário, não confiaria a ela tal papel. Pensando nessa sequência de ações, se o pai acredita na esposa, mesmo assim, ele opta por acatar as ‘ofensas’ de sua mãe para, com o apoio dela, assumir a herança de Tia Regina. Por conseguinte, esse mecanismo também manteria a condição econômica e a posição social mantida até os tempos da enunciação. Por esse lado, a ficção mostra as negociações utilizadas, inclusive pela protagonista no final do romance, a fim de manter, embora aparente a posição social que ocupa. Tanto conformando com o discurso coletivo predominante, é notado que as faculdades afetivas masculinas ficam deslocadas para o segundo plano, em detrimento da sua ocupação na hierarquia da sociedade.

Frente ao pedido das filhas de saírem sozinhas, o pai impõe a condição de irem com a mãe. Esta reclama não gostar de excursões e é interpelada pela sogra: “Faça por suas filhas um sacrifício, que talvez nem seja muito grande, Sara. Você é moça, gosta de divertir-se, por que não há de acompanhar as meninas, coitadinhas?” (PEREIRA, 1954, p. 24). A interferência da avó desagrada à protagonista que percebe certa insinuação no prazer da mãe nas saídas de casa. Contraditoriamente, Ângela também sugere contentamento em ter uma mãe tão bela e moça, que possui hábitos considerados modernos, como a prática de trajar roupas alegres e que despertam a atenção no meio em que convive junto à irmã. “Alegria de verificar que a mãe pode vestir calças masculinas sem nada perder do seu encanto tão sugestivamente feminino” (PEREIRA, 1954, p. 27).

Oscilando entre o ‘peso’ da tradição da família, na chácara na Gávea, onde mora e o mundo novo que encontra em companhia da mãe e da irmã, “tudo lhe dá a impressão de entrar num mundo novo, luminoso, brilhante, privilegiado, impermeável

às sombras e às tristezas” (PEREIRA, 1954, p. 27). Pela expressão ambígua da protagonista, ela mesma se sente num balanceio de prazeres e críticas entre o que simboliza o novo e o velho. Em outro momento no decorrer da narrativa, ao mesmo lugar ‘luminoso’ que ela põe em confronto com a ‘melancolia’ da casa em que vivia, ela refere-se à Copacabana como o cafundó, “parece que todo mundo é sem-educação, vulgar, cafajeste!” (PEREIRA, 1954, p. 101). Alguns aspectos são capazes de mudar completamente o modo de ver da protagonista. Esse outro olhar sobre o novo se deve ao fato de Ângela relacionar esse espaço à tentativa do namorado de dar-lhe beijos no cinema.

É com esse mesmo balanceio que a protagonista mantém sua relação com a mãe, entre o orgulho, a admiração e, às vezes, a raiva. Como argumenta uma personagem de nome desconhecido a Ângela, sobre sua mãe Sara, “a gente se sente tão bem perto dela que até se esquece de que é uma senhora. Olhem só se não parece uma garota!... Alguém lhe dá mais de vinte e cinco anos?” (PEREIRA, 1954, p. 28-29). A aproximação física e comportamental da mãe às outras moças, como diz a protagonista, ‘que se estréiam nas práticas mundanas’ é a causa do afastamento entre mãe e filha. Nessa relação, o papel legado à mãe é o de companheira nas experiências do espaço público, e não o de acolhedora no espaço privado do lar. Essa função claramente perceptível no costume patriarcal é exercida, nessa ficção pela avó que, de certo modo, a usurpa da mãe.

Depois de ouvir as acusações do namorado Juquinha às companhias da irmã Sílvia, mormente aquela mantida com Ernestina Pontes, Ângela sente profunda ofensa à sua família e precisa do apoio da mãe. Mas, não a encontra em casa. E reflete:

Tôla fora ela de imaginar que a encontraria em casa. Está nalgum *cocktail* ou nalgum cinema com Sílvia. Como todos os dias. Mas este não é um dia igual aos outros; precisa da mãe, precisa encostar-lhe a cabeça no ombro redondo e macio, precisa sentir-lhe o perfume, precisa contar-lhe tudo. E ela está ausente. Depois, queixa-se, chama-a de bicho de concha. De quem a culpa, se no momento em que sente necessidade de confiança não tem a quem falar? (PEREIRA, 1954, p. 38).

O trecho supracitado coloca em discussão as fragilidades e as indefinições adolescentes da protagonista que se orgulha de ser consciente e madura. Com um comportamento que reflete, com coerência, as oscilações das experiências dos velhos e dos novos costumes, Ângela apresenta uma constante necessidade de ser

amparada pelo outro. Ela se une a quem lhe permite falar no momento de frustração, é essa a sua partilha com a avó, que está presente nas ausências da mãe e que a faz aproximar-se cada vez mais dela. É assim também que se dá com João, no desfecho da história. Se por um lado, a possibilidade de explorar o espaço público dá à mãe a liberdade e a cumplicidade da filha Sílvia, por outro lado, em consequência da diferença de valores e de comportamentos das filhas, afasta-a da adolescente Ângela.

Orgulhosa da beleza e da notoriedade da mãe sempre presente nas capas das Revistas de ‘grã-finos’, Ângela debate consigo mesma sobre o comentário das pessoas sobre a ausência do pai como companhia à mãe. Reflete a personagem central que aquelas pessoas invejam a lendária beleza de sua mãe, a sabedoria de seu pai e a importância de sua família. Um dos poucos momentos de participação do pai na obra se dá diante da repressão deste à esposa e à filha Sílvia por estarem andando em companhia de Ernestina Pontes. Ao explicar ao marido que apenas pegaram uma carona de volta para casa com a referida amiga de Sílvia, Sara se depara com a expressão inesperada do marido. “Já se foi o tempo em que me interessavam as suas relações, Sara. E não é isso que importa. Trata-se de Sílvia, é minha filha, tenho o dever de defendê-la”, diz Alberto (PEREIRA, 1954, p. 57). Após a iniciativa do pai, embora discorde da postura da mãe de apoiar a Sílvia, Ângela passa a sentir repulsa e respeito pelo pai, para ela cruel e digno.

Tendo em vista a apropriação do discurso preponderante na sociedade para enveredar o tecido narrativo, para dar seguimento à depreciação do papel da mãe e da esposa em *Cabra-Cega*, vale reportarmos à questão das origens da personagem Sara. De modo muito sutil, podemos perceber ao longo da narrativa, breves referências às origens da esposa e mãe. Conforme explica Sara, a procedência de Ângela se assemelha à avó por achar que só é bom quem for brasileiro ‘de quatro costados’, isto é, não possuir nenhuma descendência de imigrantes. Mal vista pelas personagens conservadoras da narrativa, Sara é interpelada pela filha questionando o fato de ser descendente de portugueses e de alemães. Porém, a mesma também confirma ter em sua origem sangue brasileiro pelo lado da sua mãe. Como esclarece Sílvia, “deixe de tolices, Ângela, que importância tem descender de brasileiros ou de estrangeiros, de ricos ou de pobres?” (PEREIRA, 1954, p. 96).

A discussão entre as personagens sugere que a depreciação daquela personagem pode ainda estar relacionada à sua origem, o que nos remete para fora dos limites do texto a fim de localizar a importância dos imigrantes para o contexto em que

a obra veio a público. Tendo em vista que o papel dos imigrantes no Brasil é de suma importância para a construção do Brasil e de sua identidade, vale ressaltar que, perseguidos em seus países por questões religiosas, por racismo e mesmo por necessidade de novos investimentos, os estrangeiros desembarcam constantemente em territórios brasileiros. Além de tais motivações uma questão central é a vinculação da imigração às guerras. Nesse viés, na primeira metade do século XX, as imigrações vinculam-se ao advento dos conflitos mundiais. Tal situação se associa ao processo de modernização que marcou a história brasileira no mesmo período.

A relação modernização e imigração caracterizaram muitos imigrantes como investidores e outros tantos com organizadores de reivindicações sindicais e operárias. Sobre este segundo ponto, ressalta-se que, desde o século XIX, inúmeros imigrantes eram associados aos movimentos “esquerdistas” influenciados pelo marxismo e pelo anarquismo, o que desemboca em lutas sindicais. Boris Fausto (2008), explica que, é com tal premissa que, em 1907 com a “Lei Adolfo Gordo”, o Estado brasileiro procurou perseguir os imigrantes operários para coagir a participação política dos estrangeiros ‘subversivos’. Apesar de, no início da República, a Constituição brasileira de 1891 permitir a naturalização de estrangeiros, a presença destes no Brasil ameaçava, na maioria das vezes, as elites brasileiras. É nesta situação que muitos eram tratados como ‘caso de polícia’.

Nos tempos de varguismo, desde as constituições de 1934, 1937 e mesmo na Constituição de 1946, operários esquerdistas e muitos imigrantes se mantiveram em uma condição de perseguição. Além disso, o sucesso empresarial e agrário de outros estrangeiros também incomodava os representantes das elites brasileiras latifundiárias ou não. Entre os anos de 1951 e 1954, o clima continuava tenso para os imigrantes. A tentativa de reação sindical, a crise do varguismo em 1953 e os interesses estrangeiros de exploração do petróleo, principalmente proveniente dos intuítos americanos, deixam o clima em relação aos imigrantes, em muitos casos, hostil. Em suma, a relação de Vargas com o estrangeiro foi um fator marcante de seu suicídio, relatado inclusive na Carta Testamento de 1954.

Com esses esclarecimentos no âmbito histórico, podemos localizar na ficção a crítica a esse ‘preconceito’ aos imigrantes uma vez que, a personagem que mais se orgulha de ser nacional, isto é, de não originar-se de estrangeiros é a avó, e é dela que emanam quase todas as desagregações sofridas pela família. Nesse caso, ironicamente, a trama desperta para a questão quando põe a personagem Sara como uma descendente de

estrangeiros e sugere a sua infidelidade ao marido, criando um novo modelo de mãe, que vai sendo desconstruído no curso da narrativa.

Para acentuar a crítica sobre o trato aos imigrantes, vê-se aqui a questão das classes, pois Sara, além de ser uma descendente de imigrantes, não possuía uma condição financeira privilegiada. O casamento era uma forma de ascensão social para Sara, enquanto para a família conservadora ela se tornava uma ameaça, pois o casamento com alguém de uma mesma classe social que o filho agregaria mais bens e os manteria numa posição elitizada. Esta estratégia também garantiria a condição econômica perdida com a falência do avô General, marido da avó, condição sustentada posteriormente pelos bens da Tia louca Regina. Ainda aqui, podemos interpretar o fato como um estratagema da autora para nos mostrar as fragilidades do pensamento predominante pondo em questão a conduta da personagem Sara, descende de imigrantes, com suas posturas reprováveis ao olhar tradicional. Sem se desprender totalmente das questões ideológicas, a narrativa sugere que a questão da liberdade feminina envolve iniciativas que vão além da revisão dos comportamentos entre homem e mulher.

Pelo olhar crítico mostrado até então, pode-se depreender que, da relação entre brasileiros e estrangeiros e seus descendentes, pode ser entrevisto o prazer que o contato com a terra dava à protagonista no princípio da narrativa em contraposição à melancolia que de lá emana, cada vez que a protagonista tem contato com um novo vício de seus antecedentes. Em termos gerais, a chácara, bem como a mansão habitada pela família a mais de 80 anos e a natureza existente ali simboliza o nacional, a tradição, enquanto os lugares festivos, movimentados pelo tráfego de carros, ônibus e pessoas, como Copacabana é interpretado como sinônimo de modernidade, conforme discutimos. Diante dessa situação, a mãe da protagonista Ângela constitui uma integrante deste último espaço, pois é o de 'fora', do espaço público, de origens estrangeiras. Sendo assim, ela figura como elemento estranho dentro desse núcleo familiar conservador, não se integrando à filha, ao marido e à sogra.

Revelando a ação dessa tradição sobre o novo, embora seja uma mulher com hábitos distintos daqueles de uma esposa e mãe patriarcal, Sara não reage às ofensas da avó, talvez por acreditar não conseguir mudar essa mentalidade orientadora de várias gerações. Com essa atitude, o romance parece demonstrar a passividade feminina diante da tradição. Por outro lado, ao sobrepor à razão, a emoção, Sara negocia o sentimento nutrido pelo marido a fim de buscar a sua estabilidade econômica através

da ascensão social. Do lado masculino, uma questão que se impõe, a nosso ver, sobre a figuração feminina na relação construída do casal de *Cabra-Cega* diz respeito à formação intelectual do esposo. Considerado socialmente como um sábio, o pai é sempre desculpado das atitudes ‘mundanas’ dos filhos porque, segundo justificativa da sua própria mãe, “um homem superior como ele não tem tempo para ocupar-se dessas coisas” (PEREIRA, 1954, p. 38). Mais uma vez, o cuidado com a casa e com os filhos é entendido como uma ocupação feminina e, contudo, como um trabalho menos importante que o exercício intelectual masculino. A mesma protagonista revela em outro trecho da obra seu desejo de investir nos estudos, porém carece de incentivo da família, sobretudo do pai que não acredita no futuro dos estudos das mulheres.

Se na ficção, a formação intelectual constitui um motivo de inferioridade para a personagem Sara em relação ao marido, esse assunto já era tema de preocupação da autora desde a década de 20. Segundo esclarece Antonio Candido, Lúcia Miguel Pereira vinha publicando desde 1927, em *Elo*, revista na qual, no número 4, aborda uma questão que figurou como preocupação em toda a vida da escritora: *O problema feminino*. Nesse artigo, conforme argumenta Candido,

o argumento central é que a mulher era educada com base no desenvolvimento da afetividade, em detrimento das atividades intelectuais, sendo necessário reverter a situação e dar a ela um equipamento mental condizente com o papel que lhe cabe na sociedade contemporânea. Lúcia chega a imaginar um curso de quatro anos (equivalente ao nível superior), destinado, não a fornecer um grau ou criar uma profissão, mas simplesmente a proporcionar o desenvolvimento da cultura feminina por meio de um currículo com muita ciência exata e experimental, ao lado das disciplinas humanísticas (CANDIDO, 2004, p. 129).

A partir da observação de Antonio Candido, é recorrente da autora desde a década de 20 a preocupação com a formação intelectual feminina. Vê-se que, com essa proposta, Lúcia revela a preocupação com o nível cultural feminino, e não pretende com aquela proposta alcançar a igualdade profissional entre homem e mulher. Para Candido, conhecer a intenção de Lúcia Miguel Pereira mostra como foi precoce o interesse por um dos temas centrais que mediou a sua escrita crítica e ficcional, “valendo a pena mencionar que quando morreu estava preparando, com afinco e probidade que punha em todos os seus trabalhos, um livro alentado sobre a condição feminina no Brasil, em perspectiva histórica” (CANDIDO, 2004, p. 129).

Mediada pela assimilação dos ares daqueles tempos, é bom ressaltar que em 1949, a feminista francesa Simone de Beauvoir havia lançado em dois volumes o livro *O Segundo sexo*. Nele, a ensaísta aborda os fatos e mitos da condição da mulher nas diversas dimensões: a sexual, a psicológica, a social e a política, fazendo uma proposta de caminhos que podem levar à libertação não só das mulheres como, sobretudo, dos homens. Como se vê, a preocupação com o papel social e o destino feminino era tematizado nos meios de comunicação. Contudo, uma inferência constante era a de que os avanços alcançados ainda não integravam completamente a mulher. Nesse mesmo livro, Simone de Beauvoir descreve, “a estrutura social não foi profundamente modificada pela evolução da condição feminina; este mundo, que sempre pertenceu aos homens, conserva ainda a forma que eles lhe imprimiram” (BEAUVOIR, 1980, p. 450).

Por essas reflexões, entende-se que a escritora Lúcia Miguel Pereira encontrava-se sintonizada com as questões sociais, pois não apenas destaca, na ficção, as preocupações do universo feminino que afetavam toda a base familiar, mas as colocam em discussão. Se do lado feminino, o que é notado pelo leitor é o novo estilo de vida da mãe de família, é perceptível também que, nesta mesma personagem, há a crítica instituída à tendência predominante da submissão da mulher. É a filha Sílvia quem chama a atenção para a questão: “veja o exemplo de mamãe... vive adulando papai, como se tivesse medo dele” (PEREIRA, 1954, p. 69). A aceitação do condicionamento da sogra e do marido de Sara contrasta com a sua postura, aparentemente liberal. O que parece revelar a ficção é que, para cada atitude do sujeito, deve-se escolher a conduta e o momento adequado.

Para isso, as personagens agem como liberais ou conservadoras diante de suas conveniências. Do ponto de vista masculino, o que nos é mostrado pela interpretação do filho Jorge, é que a mulher, com suas estratégias, conduz o relacionamento a seu favor. Diante da afirmação de Sílvia de que as mulheres eram escravas e que a mãe tinha medo do pai, tem-se a contestação do irmão Jorge: “Isso é o que vocês dizem! Na realidade, os homens é que são governados... Ora, Sílvia, não se finja de inocente... você sabe tão bem como eu que mamãe, com muito jeitinho, só faz o que quer” (PEREIRA, 1954, p. 69). Mais uma vez aqui, podemos interpretar a aceitação de Sara como sendo resultado do sentimentalismo feminino ou como um meio de se beneficiar da vida burguesa proporcionada pelo marido. O embate travado entre homem e mulher sobre a influência feminina na relação de gêneros revela as visões

contraditórias e, conseqüentemente a dificuldade de integração feminina e o seu papel nos diversos meios sociais daqueles tempos.

Frente à agressão do esposo sobre a filha Sílvia que o pai julga andar em más companhias, a mãe se mostra forte e enfrenta o marido dizendo que “para defender minha filha, sou capaz de tudo, Alberto!” (PEREIRA, 1954, p. 117). Ao pedido da sogra de ter pena de seu filho, ratifica, “tenho compaixão sim, D. Maria, de minha filha. Hei de ampará-la, custe o que custar, sofra quem sofrer” (PEREIRA, 1954, p. 118). Nessa atitude, a mãe deixa sobrepor aos seus medos, o instinto materno da proteção e do acolhimento à filha. Entende-se que, de ambos os lados, é o espírito protetor dos pais que conduz a ação tanto do pai quanto da mãe. A reação à agressão do marido sobre a ‘má conduta’ da filha Sílvia é o único momento da narrativa em que ele age. Outras participações são apenas contadas pela protagonista ou pelo narrador. No caso da mãe, embora esteja sempre nos ambientes e bailes públicos acompanhando as filhas, agindo como uma ‘moça’, ela aceita as ofensas da sogra sem reagir. Os motivos, como indicamos, podem ser vários, o sentimento nutrido pelo esposo, a conservação da posição social alcançada ou mesmo porque poderia não ser uma ofensa, mas um caso real, da ficção. Pois, o texto não deixa evidente a traição feminina, mas de qualquer modo a pune, vitimiza a personagem sob as condições da velha ordem. Entretanto, independente das razões encontradas, Sara não reage às acusações. Somente se mostra ativa quando da necessidade de, a seu modo, proteger a filha. Com condutas diferentes, o que temos aqui são pais que tentam defender a filha.

Diante dos esclarecimentos dados pela irmã Sílvia para os acontecimentos em sua família, Ângela se depara com um momento de frustração. A infelicidade da mãe, o medo desta de que a avó roubasse a atenção e o seu carinho como o fez com o pai, o conhecimento da ação da avó sobre a desunião entre os pais, o domínio do pai sobre os bens de Regina, a louca desequilibra a dignidade e a doçura antes atribuída ao pai e à avó. Nessa revisão de posturas e de idéias, a narrativa termina quando atinge o seu clímax. Aceitando o convite de um estranho para ir a seu apartamento, pelo que vamos conhecendo da personagem ao longo da narrativa, esta parece entrar também para o ‘mundo dos vícios’, das atitudes mundanas, como ela mesma sugere. Entende-se que, dessa forma, a integração se dará porque, possuindo também um segredo, não verá o outro como diferente dela. Por esse ponto de vista, aceitar os ‘crimes’, no ver da protagonista, é aceitar outro modelo de mãe que, “com seu carinho, só fizera escamotear a realidade” (PEREIRA, 1954, p. 131). Essa versão da

mãe fora criada devido à ação da avó, ou dos falseamentos da tradição. Além disso, a aceitação significa também manter o equilíbrio e a liberdade antes conseguidos através de uma condição econômica que não era a sua, mas que precisa ostentar para não depreciar a posição social de sua família.

Se, para Candido (2000), as influências exercidas pelo meio sobre a arte acontecem de modo efetivo, em *Cabra-Cega* há a retratação de aspectos gerais e de pormenores daqueles tempos, refletidos na criação através de um pequeno recorte das relações familiares, sem deixar, contudo de levar em conta o diálogo entre o modo de vida moderno e suas relações com o discurso dominante.

5.1.3. Sílvia Costa Ramos x Ernestina Pontes- em busca do prazer individual

A mulher é um existente a quem se pede que se faça objeto; enquanto sujeito, ela tem uma sensualidade agressiva que não se satisfaz com o corpo masculino: daí nascem os conflitos que seu erotismo deve superar.

Simone de Beauvoir

Como vimos ressaltando, o enredo de *Cabra-Cega* põe em confronto o discurso predominante ainda tradicional e algumas liberdades possíveis ao sujeito. Nesse embate, tais liberdades enquanto práticas consideradas ‘modernas’, às vezes, são criticadas de modo a configurar os vícios sociais.

Materializando essa problemática, temos, nessa ficção, a personagem Sílvia que, diferentemente da irmã Ângela, não se prende às regras e, como diz, “às vezes invejo quem é só no mundo, quem não precisa prestar contas a ninguém. A família me pesa” (PEREIRA, 1954, p. 70). É latente a diferença da personalidade das duas irmãs. Ângela, seguidora dos dogmas religiosos aprendidos no colégio e mantidos aparentemente por sua avó, orgulha-se da família, travando um embate com esta e consigo mesma para fazer sobrepor seus princípios conservadores às atitudes consideradas por ela mundanas. Convivendo no mesmo ambiente doméstico, deparamos com Sílvia, considerada mais ‘descolada’ que a irmã porque não vivia a pensar no passado e no futuro como esta última, mas fazia aula de ginástica, de música, cantava samba e tocava violão, atuando sempre no espaço público, nas festas, no cinema em companhia da jovem mãe.

Por essas breves considerações, pode-se perceber a heterogeneidade das personalidades encontradas naquele espaço doméstico. Enquanto uma precisa de apoio,

dos valores herdados de sua história pessoal, a outra quer se desprender dos protocolos que a vida familiar lhe impõe. Livre das convenções que inibem as ações da protagonista, Sílvia, “é o tipo da camarada, topa qualquer brincadeira” (PEREIRA, 1954, p. 28).

O comportamento de Sílvia assemelha-se ao da mãe, ambas são companheiras, como exige o pai, para frequentar festas e para atuar no espaço público. Procurando viver livre de censuras, Sílvia se depara com a preocupação do pai e do irmão Jorge objetivando afastá-la das más companhias. Ratificando a sugestão que Juquinha havia feito a Ângela sobre a má companhia de Ernestina Pontes, o irmão Jorge interpela a mãe e a irmã de que não deveriam ter vindo para casa no carro com ela, exclamando, “aquilo não é mulher com quem se ande” (PEREIRA, 1954, p. 43). Como um mecanismo de defesa, Sílvia não reage às acusações e deixa que a mãe explique por ela. Provavelmente, Sílvia sabe que, apesar dos pequenos avanços em relação à condição social da mulher, era corrente o discurso sobre a proteção da moças de família que se preparavam para o casamento contra aquelas mal faladas. O olhar histórico sobre os anos dourados permite ver que “era grande o medo de que as mocinhas se desviassem do bom caminho, a educação moral e a vigilância sobre elas se faziam necessárias” (BASSANEZI, 1997, p. 610), comenta Bassanezi.

Para a mãe, Sílvia e Ernestina não eram íntimas, apenas se viam nas aulas de canto, portanto não acreditava que pudesse exercer tanta influência sobre a filha, já o pai foi enfático em declarar que não ‘tolerará mais relações como esta’. É com essa postura decidida a evitar a má companhia de Ernestina Pontes que o pai explica à filha, “tem dois caminhos a escolher: ou submeter-se e cortar para sempre essas relações vergonhosas, ou deixar esta casa” (PEREIRA, 1954, p. 117). Como a moralidade defendia o modelo de boa família ou o modelo dominante de família, o zelo por ela se tornava ocupação de todos, os pais, vizinhos, amigos, educadores, comenta Bassanezi (1997). Na sociedade ficcional de *Cabra-Cega*, a preocupação é tão intensa que chega a ocupar atenção da freira do colégio em que estudou Sílvia. A freira comenta a Ângela que Sílvia “tem muito bom coração. Precisa ser guiada, não gostei de saber que anda muito mundana” (PEREIRA, 1954, p. 64). A mesma freira comenta que, se a mãe está sempre em sua companhia, “é provável que esteja iludida, não veja mal nas relações de sua irmã” (PEREIRA, 1954, p. 65).

Há aqui uma crítica à tradição já que, além de atrair para si a má fama, fica entrevisto, nessa relação, a preocupação com a sexualidade de Sílvia, que numa

relação entre iguais, feriria duplamente a moral patriarcal. Segundo Inês, a amiga da protagonista, Ernestina Pontes tem “o vício de namorar moças, como se fosse homem” (PEREIRA, 1954, p.125). A narrativa levanta a questão de modo irônico, já que Ângela confessa ser para ela tão absurdo que nem consegue crer naquela conduta, claramente colocada como um vício. Para o pai Alberto, a filha estava a se ‘desgraçar-se’, pois não podia mais negar ‘a natureza das relações’ entretidas com aquela moça. A sua reação à postura da filha é de agressividade, enquanto a mãe esclarece ser capaz de tudo para proteger a filha. Nas palavras da personagem Sílvia, o casamento entre homem e mulher é uma forma desta se tornar escrava daquele. Por isso, explica que nunca se casará para não ser controlada pelo marido. Dialogando com o entender de Simone de Beauvoir (1980), a ficção imprime o pensamento desta quando afirma que, dentre outras condições, a mulher pode buscar o prazer em outra mulher por recusar o domínio do homem.

Censurada pela família, Sílvia formula algumas alternativas para se encontrar com Ernestina Pontes. Finge visitas matinais à igreja, convida a irmã Ângela para ir ao cinema e lá dá outro nome a Ernestina para não ser descoberto o seu encontro. O que nos é revelado aqui são as estratégias de subversão feminina dos protocolos que restringem a mulher ao casamento, à maternidade e à subserviência doméstica, em busca da sua libertação e do prazer individual. Mary del Priore acrescenta em perspectiva histórica que,

regras e advertências não foram suficientes para barrar algumas pioneiras que fugiam ao padrão estabelecido. Essas transgrediam fumando, lendo coisas proibidas, explorando sua sexualidade nos bancos dos carros, discordando dos pais e, abrindo mão da virgindade e, por vezes, do casamento, para viver um grande amor (PRIORE, 1997, p. 288).

Segundo o citado, embora a prática predominante seja a da subserviência feminina, é possível notar que tanto no plano histórico quanto no literário, vemos a mulher ou sua representação rompendo limites e investindo na busca de sua liberdade. Dessa forma, extraindo da observação elementos que garantam a verossimilhança da sua invenção, a romancista, cria uma personagem que traduz características reais, pois como observa Candido “isto confere acentuada ambiguidade às personagens, pois elas não correspondem a pessoas vivas, mas nascem delas” (CANDIDO, 2005: 67).

Pelo olhar crítico da protagonista, a irmã Sílvia é considerada como uma ‘criatura estranha, diferente das outras, isolada’. Para Ângela, como ela mesma diz, não consegue entender como as pessoas podem ser diversas, portadoras de personalidades tão diferentes. Pela explicação de João, o homossexualismo pode ser explicado como uma alteração patológica, em que “cada um procura o prazer como pode. Afinal de contas, que culpa tem ela de ser anormal? Parece que isso é um negócio de glândulas, uma doença como qualquer outra, entendeu?” (PEREIRA, 1954, p. 200). A aceitação da ‘anormalidade’ da irmã se dá para Ângela através da conformidade do homem, é pela visão dele, que mesmo explicando não compreender o gosto de Sílvia por uma mulher, indica aceitar essa diferença.

Parece que a autora quer colocar no pequeno espaço em que transitam as criaturas de papel, um recorte da dinâmica da sociedade, o que vem por em relevo os conflitos decorrentes entre essas diversas personalidades que coexistem mutuamente naqueles anos 50. Como explicamos no primeiro capítulo, nessa representação, é colocado em cena a dinâmica daqueles tempos, mostrando o resultado dos embates ideológicos, sobretudo da revolução freudiana, pois como explicou Eduardo Schiffer (2006), esses seres ‘modernos’ delineiam um ser ‘descentrado’, ‘descomplexado’, isto é, desprovido de regras morais que conviveu sem grandes espantos com a liberdade sexual dos jovens antes do casamento, com o aborto, o homossexualismo. É a preparação para esse resultado que temos na sugestão de João, o ‘salvador’ de Ângela no desfecho da trama. Isso faz com que a protagonista entenda que, no teatro da vida, ‘cada um representa o seu próprio papel’. Dessa representação resulta a integração e a diferenciação das personagens no processo de socialização. Com o intuito de explicar melhor sobre essa integração e diferenciação das personagens que vimos comentando nessa obra, recorreremos ao crítico Antonio Candido.

Pensando com Candido, a arte, ao modo da sociedade, se equilibra sobre essas duas tendências, a integração e a diferenciação. A nosso ver, é a dinâmica dessas tendências que constitui a essência de *Cabra-Cega*. A integração se dá pelo “conjunto de fatores que tendem a acentuar no indivíduo ou no grupo a participação nos valores comuns da sociedade. A diferenciação, ao contrário, é o conjunto dos que tendem a acentuar as peculiaridades, as diferenças existentes em uns e outros”, argumenta (CANDIDO, 1954, p. 21). Sob esse matiz, a protagonista Ângela embora seja um emblema do discurso predominante na sociedade com o propósito da revisão, da ironia, para se integrar ao meio doméstico em que vive, precisa romper com os seus princípios

porque, naquele meio, sobretudo diante da mãe e da irmã sobressai condutas mais ‘modernas’. Por esse motivo, Ângela sente que não participou do passado da família e tampouco do presente acentuando assim as diferenças no convívio parental. O balanceio entre a tentativa de integração, acentuada pelas diferenças pessoais, também se dá com Sara e Sílvia se comparadas com a conduta histórica daquele grupo familiar.

Por essas observações, vale pensar que o romance ressalta, em primeiro plano, a questão das origens, da aceitação das diferenças, do outro, o que imprime certa contemporaneidade à obra. Se por este ponto, esse romance pode ser lido como atemporal, por outro, convém destacar que a sutileza com que a autora trata tais questões e com a qual finaliza o texto remete-nos ao contexto do enunciado, os anos 50. A cena final do romance ocorre de modo muito simplista. Apenas por partilhar conflitos com um desconhecido, a protagonista parece aceitar o seu passado e o seu conflituoso presente entendendo ser a vida leve e boa. A percepção de que cada pessoa tem uma forma de ver as coisas a alivia de seu passado ‘negro’ e tudo se torna ‘alegre, festivo’.

Tendo em vista o contexto histórico que veio fomentando a concepção dos romances dessa autora, parece que, ao tocar em questões consideradas modernas, a autora, por meio de seus personagens, prefere não se posicionar com juízos de valor sobre um ou outro modo de pensar. Pois como salienta Carla Bassanezi, “a literatura também estava sob suspeita e os pais e educadores deveriam controlar as leituras das moças recomendando obras edificantes ou, ao menos, inofensivas à moral e aos bons costumes” (BASSANEZI, 1997, p. 610). Com essa forma de ficção, a narrativa sugere que deixe livre as escolhas, cada membro da família tem a liberdade de fazer suas próprias escolhas. Estaria aqui o liberalismo?

5.2. Das relações de gênero às relações de classe- o caso da empregada

O realismo na literatura não é novidade da escola realista. Toda literatura tem o seu grau de realidade e de fantasia.

Antonio Candido

O legado romanescos de Lúcia Miguel Pereira, inspirado nos tempos de sua composição, mescla imaginação e realidade a ponto de criar a ‘ilusão da verdade’. O que vimos notando é que, sob o tecido ficcional, fica expressa uma crítica à visão da classe dominante em cada enredo.

Neste último romance, *Cabra-Cega*, as tensões são geradas a partir do contato das múltiplas vozes que falam e inovam idéias e posturas sobre o discurso hegemônico daquela sociedade. Assim, figurando-se como o mediador na identificação dos comportamentos qualificados como virtudes ou vícios, a protagonista avança no sentido de aceitar os diferentes modos de vida no final. Dessa forma, a narrativa, por um lado, mostra as problemáticas decorrentes desse confronto entre o velho e o novo externando a vulnerabilidade e, talvez, a hipocrisia de ambos.

Condizente com a dinâmica dos anos 50, conforme explicamos anteriormente, as relações de gênero são reconfiguradas ao passo em que a trama, através do sugestivo relacionamento de Sílvia Costa Ramos e Ernestina Pontes põe em evidência outra forma de alcançar o prazer pessoal feminino, a homossexualidade. Essa restrita sociedade ficcional é capaz de agregar distintas formas de relacionamento entre homens e mulheres, assim como cabe também, não sem algumas discussões, o relacionamento entre iguais. Frente às problemáticas levantadas pela questão na sociedade de *Cabra-Cega*, convém citar essa outra importante experiência ficcional.

Tratando de uma família com práticas burguesas, mesmo que a situação seja mantida através da usurpação dos bens da Tia Regina, a louca, o que se vê é que, sobretudo a protagonista é regida por muitos preconceitos, vale citar os de ordem social e racial. Acreditamos que a referência feita aos preconceitos percebidos na narrativa, ironicamente, também são mecanismos utilizados pela autora fazer ver esse problema social. Inclusive a ‘descolada’ Sílvia que orienta a irmã acerca de não existir inferioridades em descender-se de imigrantes, revela seu temor em descender de ‘pessoas de cor’. Associado à questão racial sobressai o preconceito sobre pessoas de classes inferiores à condição daquela família. A questão é apresentada ao leitor já no princípio da história quando a protagonista, descendo ao porão pela manhã a fim de chamar a copeira, depara-se com o irmão Jorge saindo do quarto dela. O sentimento da adolescente altera do orgulho que sentia pelo irmão, estudante de engenharia cobiçado pelas moças, ao nojo e à repugnância a ele e à mulata.

É tão intensa a repulsa da protagonista que esta inventa uma história de roubo e agride a mulata para que seja demitida do emprego. Ao refletir sobre a questão, Ângela conclui que “em seu juízo perfeito, nunca tocaria em criatura que tanto lhe repugnava” (PEREIRA, 1954, p. 18). Além do preconceito à mulata Nazaré, a personagem central também exhibe o mesmo receio pela mulata Ritinha, a acompanhante da tia louca. Diante da parálitica Sinhazinha, a sensação da protagonista não é diferente.

Percebida o sentimento de repugnância da menina, contesta Sinhazinha, “compreendo o seu procedimento: parente pobre fede” (PEREIRA, 1954, p. 33). Sobre a negra Ritinha, Ângela confessa que quer aproximar-se dela para saber mais sobre a louca, “apesar da repugnância que lhe causa o corpo escuro” (PEREIRA, 1954, p. 44). As expressões utilizadas pela protagonista para referir-se a esta última indicam a aproximação da mulata a um animal, ‘a negra rosna’ ou ainda sugerem o distanciamento dela por possuir um braço ‘rugoso e áspero’, a sua face ‘inexpressiva e dura’. Ao pedido da mulata de sair do chalé, argumenta que de novo, sofre o contato do corpo negro. O verbo ‘sofrer’ é, propositadamente, utilizado denotando a reação da protagonista a aquele contato.

A revolta a que sentiu quando da tentativa de Juquinha de beijá-la no cinema se dá, sobretudo, porque ela relaciona a ação do namorado à do irmão para com a copeira. Para ela, Juquinha a nivela àquela ‘mulatinha copeira’. Veja-se que, para a protagonista, existia uma grande distinção entre o valor dado a ela e à empregada de cor negra. Então, o gesto do namorado gerou nela humilhação e ódio. Fugindo dele, pega um ônibus e reconhece na sua vizinha de assento a negra copeira Nazaré que fizera ser expulsa de casa, roçando-lhe uma barriga pontiaguda, ‘indecente’. Tem ímpeto de descer quando é segurada pela negra que lhe segura o braço e diz: “é isso mesmo, estou com um filho na barriga. Quem pôs foi seu irmão. E não venha com essa cara de nojo, não, que você é mulher, e pode lhe acontecer a mesma coisa” (PEREIRA, 1954, p. 103).

Conforme esclarecemos, se o pressuposto dessa literatura, assim como o romance proletário é o da crítica social, é preciso ter presente que, novamente, a ficção bebe na fonte da realidade para manipular e criar a sua matéria poética. Estudando sobre a história das mulheres, Michelle Perrot esclarece sobre o tratamento dado às mulheres empregadas domésticas ainda no curso do século XX.

Alimentando-se de restos e dormindo no sexto andar dos prédios, em quartos sórdidos e mal aquecidos, verdadeiros ninhos de tuberculose. Inexperientes, são presas fáceis, em casa ou fora dela, facilmente seduzidas pelo filho dos patrões ou por um sedutor bem falante que conheceu no baile de sábado à noite, que as deixa de ‘bucho cheio’, segundo a expressão popular. O pior é que são mandadas embora quando ficam grávidas (PERROT, 2007, p. 117).

Para despertar para a realidade, a ficção que vimos analisando traduz com intenso ‘sentimento de verdade’ o esclarecimento da historiadora. Observando a repercussão na protagonista da relação do mocinho com a empregada, pode-se notar que

o preconceito racial e social ganha contornos aqui mais evidentes que se comparado às problemáticas decorrentes das relações de gênero. De maneira sutil, Ângela parece ser menos chocada com a relação homossexual da irmã Sílvia com Ernestina Pontes que com o caso do irmão com a empregada. É a protagonista mesma quem constata que à relação da irmã “não se acompanha de nenhuma imagem chocante, a revelação, se a espanta, não a perturba; permanece vaga, incompleta, muito menos sensível e escandalizante do que os amores de Jorge com a copeira” (PEREIRA, 1954, p. 126). Veja-se que o trato dado à mulher pela sociedade semi-patriarcal ainda é condicionado a um problema social mais amplo que é a questão das classes, do lugar ocupado pelo pobre e pelo negro naquela sociedade. Vale lembrar também que mesmo sendo mulher como Sílvia, Ernestina possui sobrenome importante, o que não acontece com a empregada. Esse paralelo ratifica a predileção e a preocupação com as aparências diante do social.

Sobre a condição das empregadas domésticas, Perrot (2007) destaca que, além de serem demitidas do emprego, são acusadas de ter feito a propósito para conseguir dinheiro do patrão. É o que argumenta a avó, ao afirmar à neta que deixasse com ela a questão, pois a mulata provavelmente nem sabia que era o pai, e se atribuía a paternidade ao neto era com outros propósitos. A notícia de que uma jovem tentava atirar o corpo de um menino morto embrulhado no jornal à lagoa Rodrigo de Freitas, justificando não ter dinheiro para o enterro, surpreende à protagonista. O nome da menor, Nazaré da Silva, que fora detida para averiguações. Ao relatar o fato para a mãe, esta explica à filha que não pode duvidar do irmão por causa de uma ‘reles mulatinha’, indicando ser essa ‘gentinha’ capaz de tudo. Os termos empregados pela mãe para se referir à empregada são chamativos, despertam para a depreciação da condição humana das pessoas de classes sociais inferiores à sua.

Ao saber de que a mulata havia se enforcado na prisão, escuta do empregado de sua casa que Nazaré era uma pessoa muito boa, não andava a falar dos outros como a maioria dos empregados da casa. No velório, Ângela, põe-se a ouvir, entre rezas, as declarações sobre aquela moça a quem ela havia caluniado e o irmão a feito perdida. Segundo explicações dos amigos, ela havia ficado meio maluca após ter perdido o filho e ser acusada da morte. Também, era uma moça bem criada, mas como a ‘beleza é a desgraça de moça pobre’, perdeu-se com um moço de família. A protagonista, assim como o leitor, tem, nesse fato, a oportunidade de repensar sobre a condição imposta à mulher pobre e negra, trabalhadora nas casas de família. Ao rever a

sua postura diante da negra Nazaré, a protagonista se aproxima da madrinha da moça e oferece algum dinheiro dizendo ser mandado da mãe. A madrinha agradece à esmola dizendo vir tarde, pois deveria ser feita em vida para o anjinho. De maneira contraditória ao que previa a avó, a mulata, ciente da paternidade de seu filho não recorre a eles para pedir ajuda. Nesse ponto, o discurso ficcional deixa ver certa transparência e dignidade nos modos de proceder nas classes menos favorecidas em relação àquelas das elites burguesas.

A preocupação de Ângela se detém, em grande medida, no fato do irmão ter sido chamado à polícia para depor no caso da empregada. Logo, o prestígio do pai faz com que a situação seja esquecida pela polícia. A questão é exemplar do jogo de influências e aparências nos quais estava assentada aquela sociedade ficcional. Para a protagonista, o que importa “é a humilhação de um Costa Ramos ser chamado à polícia, como amante de uma mulata” (PEREIRA, 1954, p. 148). Neste gesto, ao lado do preconceito racial está a preocupação com a posição social da família. Os valores que Ângela atribui aos fatos não são os mesmos que os outros membros de sua família. A inquietação que esses fatos trazem, através do preconceito ou a visão conservadora existente na protagonista que percebe nunca será como as outras meninas, ratifica a criticidade emanada do texto. “Pode ser mais bonita, mais inteligente, de família mais ilustre, mas que adianta tudo isso, se tem uma tia louca, um irmão moralmente responsável por duas mortes, uma irmã viciada, inseparável de uma moça pior do que qualquer rapaz?” (PEREIRA, 1954, p. 162).

Inquieta com todos esses ‘crimes’ de sua família, Ângela vai até a delegacia denunciá-los, mas desiste porque não quer contar todos os seus segredos àquele delegado, que ela julga possuir ‘ar superior’. Com esse gesto, para não se inferiorizar ainda mais, ela pretende manter o jogo de aparências nas quais está estruturado o reconhecimento social da família. Por esse lado, ela prefere acreditar em João, que, no final da narrativa, assegura-lhe que Jorge é um “arqui-inocente. A mulata é que quis ser esperta e saiu-se mal, porque mulher só apanha filho quando quer” (PEREIRA, 1954, p. 200). A crítica existente na narrativa leva a autora a imprimir, nessas personagens pobres e negras, um final coerente com o exigido pelo discurso preponderante. Se, ao abordar a questão, a criadora quisesse romper o discurso hegemônico, dando um final feliz aos dois, estaria, nesse caso, rompendo a verossimilhança encontrada ao longo do enredo. Assim, ao escrever um discurso que ‘protege’ o homem e o isenta de responsabilidades, na fala de João acima apresentada,

está criticando a própria condição da mulher e, de modo geral, dos marginalizados como a empregada doméstica, a negra, o pobre.

De uma forma ou de outra, nos romances que vimos analisando, de modo geral e, especificamente em *Cabra-Cega*, às mulheres é mostrado que as mudanças a que devem recorrer são intensas e tão amplas que devem envolver vários segmentos sociais. Aqui, a nova experiência de Ângela parece não fazer mudar os seus pensamentos, já que o seu ato sugere uma aceitação da vida de aparências que levava e que, ela mesma revela seguir levando. Dessa forma, os romances de Lúcia Miguel Pereira dialogam com um discurso histórico bastante falocêntrico em que a mulher, embora aspire a uma condição social mais equivalente à atuação masculina, precisa de mais esforço para alcançar a posição almejada. Com um efeito crítico, de modo bem sutil, nesses textos, é despertado para o fato de que, além das relações de gêneros, a condição sexual de ser mulher ou de ser homem determina a possibilidade das idéias e das práticas sociais. Mormente nessa narrativa, mais formas de segregação são reveladas, aquelas provenientes das condições de ser pobre ou de ser rica, de ser branca ou de ser negra. Isso, a nosso ver, também concorre para acentuar a visão hegemônica daqueles tempos criticada nas páginas da ficção balizada pelo discurso histórico.

VI- CONCLUSÃO

A literatura é essencialmente uma reorganização do mundo em termos de arte.

Antonio Candido

A leitura apresentada sobre o legado romanesco de Lúcia Miguel Pereira destaca a vinculação da literatura ao contexto histórico, bem como a presença das tendências ideológicas que motivou várias transformações no âmbito social e, sobretudo no aspecto literário. As distintas abordagens dessas transformações é que deram origem aos dois tipos de textos que tiveram seu auge na década de 30, o romance proletário ou social e o romance intimista.

Seguindo a trilha de Luís Bueno em *Um história do romance de 30*, um dos mais alentados estudos sobre a produção desse período no Brasil, podemos observar que esses distintos modos de ver e representar a realidade provocou a valorização de uma forma de escrita sobre a outra, pela crítica literária. Analisando os aspectos, mormente exteriores bem como a relação do homem com o ambiente, o romance social, no decorrer do século XX, foi cedendo lugar às abordagens psicológicas, àquela forma de romance considerada como ‘de segunda via’, ‘desinteressada’ ou ‘não empenhada’, por parte da crítica de 30, sugere Bueno (2006). Atuante no campo da crítica literária e da ficção, Lúcia Miguel Pereira conduz os seus romances mantendo amplo diálogo com as suas idéias impressas nos artigos de jornais e revistas. Realçando a orientação ideológica constatada por Jorge Amado na década de 30, os escritos ficcionais de Lúcia foram operados com uma abordagem ora de crítica ora de reafirmação daquelas ‘velhas estruturas’.

Esse balanceio entre a tradição e os ‘novos’ valores, a nosso ver, dão forma às contradições que emanam desse legado ficcional. Antonio Candido (2000) esclarece que as ambiguidades provenientes da literatura daquele período se dão devido a uma necessidade de reação no sentido de preservação ou de reajustamento de valores, sobretudo morais, ameaçados pelas manifestações modernistas. Na revisitação dos quatro romances, sendo três deles publicados na década de 30 e o último, vindo à luz na década de 50, mas que carrega ainda a tônica daquele momento, podemos notar como a autora dá forma a essas contradições. A própria escritora, em texto crítico na década de

30, explica que ademais de encontrar desagregações no plano social, o homem se depara também com as desordens no plano espiritual. Para ela, esse deslocamento tanto no plano social quanto espiritual fez com que o homem se refugiasse dentro de si, e é de lá das mais íntimas inquietações provocadas em virtude daquele contexto conturbado dos anos 30 que a autora extrai a inspiração de suas narrativas. Diante disso, ela mesma, também em texto crítico já citado, constata que a mulher é a mais afetada por essas transformações senão sociais, pelo menos ideológicas. Assim, as histórias dos núcleos familiares contadas por Lúcia Miguel Pereira em *Maria Luísa*, *Em Surdina*, *Amanhecer* e *Cabra-Cega* colocam em primeiro plano as inquietações das mulheres. Figurando como protagonistas, essas ‘criaturas de papel’ não alcançam um lugar privilegiado na esfera social. Apesar de desejarem mudanças significativas terminam sempre se deparando com os impasses provenientes da inserção social da mulher naqueles tempos.

Tendo em vista a importância do papel da Igreja católica sobre as transformações políticas da década de 30, convém reiterar a participação ativa de Lúcia Miguel Pereira como escritora para a revista *A Ordem*, um dos mais relevantes meios de difusão dos pensamentos daquela doutrina. Apesar de negar-se integrante a qualquer credo religioso ou a partido político, vimos, através dos artigos e da ficção, que a autora vai conscientemente traçando um paralelo entre o ser e o dever ser. Vê-se que em *Maria Luísa*, o primeiro dos romances escritos, a presença da religião é muito marcante na conduta da personagem central. De modo crítico, a religião aparece aqui como um mediador da postura de Maria Luísa. Embora ela seja uma seguidora dos dogmas pregados porque observa que eles sejam necessários para a manutenção da ordem familiar e social, não acredita neles. Mesmo que vejamos aqui uma crítica à hipocrisia de algumas práticas da religião, podemos também pensar que Maria Luísa comete um ato pecaminoso diante da tradição católica: o adultério. Ironicamente, a própria personagem, com a concordância do narrador que intervém na condução da narrativa destacando a tradição, esclarece que fora fraca ao permitir ser seduzida por Flávio. Como o narrador esclarece que a protagonista teve uma religião superficial, parece nos sugerir que, por isso fora tentada e aceitou a tentação, concretizando a traição ao marido. Após a transgressão à conduta de esposa, na visão de Maria Luísa, as mulheres que não erraram se deve ao fato de não terem sido tentadas. Nesse ponto, apesar das falsidades de certas condutas de religiosos expostos no texto, a religião pode ser

interpretada como o fator de manutenção da velha ordem que, apesar de ser mantidas através de aparências, parece manter, hipocritamente, o controle social.

Enquanto em *Maria Luísa*, a ocorrência do adultério em um casamento prescrito pelos valores religiosos é o *leitmotiv* das reflexões existenciais da protagonista, em *Em Surdina*, o que vai mediar às inquietações de Cecília é a possibilidade do casamento. Esta personagem, pelas próprias condições sociais que ostenta, sendo de ‘boa família’, de classe social elevada, gozando de bela aparência física, tem diante de si vários pedidos e opções de casamento, podendo manter a tradição semi-patriarcal casando-se e se dedicando ao marido e aos filhos. Mas, convive com a experiência do casamento da irmã Heloísa frustrando-se diante dos truques utilizados por esta para conseguir dinheiro do marido. Para agravar a sua avaliação sobre o casamento, descobre, já nos capítulos finais da história, o adultério cometido de ambos os lados o que vem revelar a hipocrisia daquele tipo de relação. Diante desse quadro, a personagem central de *Em Surdina* almeja a sua independência através do trabalho. Impedida de tentar o trabalho, pois o pai, figura emblemática do discurso hegemônico da época, vê no trabalho feminino uma perda das mulheres e uma humilhação do pai provedor mostrando a sua decadência diante da sociedade. Também, para Paulo, o amigo e incentivador intelectual da protagonista, que entende o trabalho feminino apenas por necessidade, não compreende uma moça da classe de Cecília querer trabalhar. Veja-se que as atitudes de Cecília concorrem para criticar as possibilidades de vida permitidas para uma mulher na sua condição. O comportamento de Paulo a desestimula a aceitar o pedido de casamento de Paulo até que uma viagem para curar-se da gripe feita ao interior do Rio a faz refletir sobre a questão. Lá, ela entende que, na vida, é importante se submeter, e é por isso que ela não é feliz, por não se submeter a nada.

Voltando à cidade determinada do casamento com Paulo, encontra este já casado com outra. Negando outros pedidos, a protagonista opta pela condição temida na época pelas moças, a de solteirona. Aos trinta e poucos anos, Cecília não se casa, mas mantém uma vida com as atribuições de uma dona de casa tradicional quando se contenta em cuidar dos sobrinhos e do pai, ficando então desprovida apenas do exercício do sexo. Para justificar essa ausência na vida da protagonista, o narrador insere uma citação de Rilke no final da trama inserindo assim a religiosidade, que não apareceu no corpo da narrativa. Como ao longo da história, a protagonista revela não

estar certa de crer, mas também não está certa de não crer em determinadas religiões, ficaria arbitrária nesse ponto, alguma referência à religião católica, mas o narrador não se exime da preocupação espiritual quando justifica a ‘vida incompleta’ da protagonista com um trecho que se refere apenas à existência de Deus.

Mais uma vez, no legado ficcional de Lúcia Miguel, a crítica à condição imposta à mulher naqueles anos 30 vem à tona com a negação do casamento por Cecília. A opção de solteirona é, por outro lado, um mecanismo da personagem para não aceitar o domínio do homem. Sobre o receio com que a autora produz os seus textos tanto críticos quanto os de ficção, Bernardo de Mendonça (1992) assegura que Lúcia apresenta certo conservadorismo para que a mulher não perdesse algumas conquistas. Tendo em vista a verossimilhança com a qual o texto é construído, a fim de despertar a sociedade para a condição feminina, o final dessas personagens é coerente com o que se esperava. Isto é, a mulher brasileira ainda não alcançou o seu lugar social. Nessa perspectiva, as duas protagonistas apresentadas tanto de *Maria Luísa* quanto de *Em Surdina* se enquadram nessa questão, não exercem um trabalho assalariado e, sob distintas condições, mantêm as atividades no ambiente do lar em prejuízo de sua realização pessoal.

Com um pequeno salto em direção ao final da década, temos em 1938, a publicação do romance *Amanhecer*, que trás uma abordagem um pouco distinta dos demais, porém, a nosso ver, sem muitas novidades no final. Distinta das demais protagonistas por pertencer a uma classe desprivilegiada economicamente, a Maria Aparecida repugnava-lhe a vida sofrida do casamento da mãe e das outras mulheres de São José, uma cidadezinha do interior do Rio. Por essa constatação, Aparecida mantinha aspirações condizentes com aquelas das heroínas românticas, um casamento por amor com um ‘príncipe encantado’. Por sugestão da própria protagonista que nos conta a história através de memórias, o contato com moças ricas do colégio de freiras a faz desejar um final incoerente para uma moça na sua condição. A nosso ver, a narrativa chama a atenção aqui para o fato de que, além das questões de gênero, é preciso ser olhado para a questão social, já que Aparecida é uma moça pobre que possui aspirações de menina burguesa. Para agravar a situação imposta por sua condição natural, ela passa a ter contato com as idéias anarquistas de Antônio, personagem por quem se apaixona. Por passar toda a sua trajetória num processo de aprendizagem, mas terminando podada no desfecho da trama, Cristina Ferreira Pinto (1990) caracteriza essa obra como um

bildungsroman feminino. Mas, aqui, não é dada voz a um narrador, é a própria protagonista quem externa suas histórias.

Maria Aparecida é quem, frente a seus próprios pensamentos, vai criando os seus juízos sobre a ação das idéias de Antônio sobre si. A negação do casamento contratual e monogâmico, a maternidade consciente, o trabalho como forma de liberdade são parâmetros defendidos por Antônio e que concorrem para a desestruturação da ordem burguesa. Não conseguindo se realizar nem com o trabalho nem com as tradicionais funções femininas de esposa e de mãe, a protagonista termina a história, com apenas vinte anos muito desiludida da vida e, totalmente submissa a sua condição e a seu amor por Antônio. Novamente, a ficção critica a ingenuidade feminina e o condicionamento da mulher à ordem tradicional estabelecida. Como destaca Luís Bueno (2006) o que há nessa narrativa é um convite mais à renúncia do que à ação feminina.

Passando de 1938, da publicação de *Amanhecer*, a autora traz ao público em 1954 o seu último romance intitulado *Cabra-Cega*. Apesar de dar um grande salto temporal, a trama narrativa não apresenta muitos avanços em relação às narrativas da década de 30. Nela, é evidente a inadaptação da protagonista Ângela em relação a seu meio familiar. Procurando manter a posição tradicional e o reconhecimento social de sua família garantidos pelas gerações anteriores à sua, a protagonista trava um embate com as novas posturas mantidas pelos irmãos Jorge e Sílvia e pela mãe Sara. Sob o acordo da avó, que através de hipocrisias e de segredos, juntamente com o pai, intentam manter a tradição semi-patriarcal. Mediada pela tensão decorrente da conservação *versus* o liberalismo que permite novas condutas como o relacionamento homossexual da irmã, a vida social da mãe, a relação sexual do irmão com a empregada bem como os segredos de família que vai descobrindo ao longo da trilha narrativa e que a faz perceber integrante de um universo de ‘mentiras’. Desistindo de denunciar sua família pelas ações que ela considera como ‘crimes’ a fim de entrar para um mundo sem censuras, em que cada um busca o prazer individual, a vida que o satisfaz, a solução sugerida por João no final da história é construir também o seu segredo. Para isso, vai com ele para o apartamento de um estranho e, sem nenhum compromisso depois disso pretende continuar sua vida sem que isso interfira em seus princípios morais e em sua vida cotidiana. Marcada pela crítica, a estratégia utilizada pela protagonista para integrar ao

grupo parental enreda uma crise de valores exposta pelas atitudes das personagens tanto o falseamento dos modos de vida tradicionais quanto os da vida moderna.

Por outro lado, essa atitude pode revelar uma iniciativa feminina, uma negociação, pois Ângela, ao construir também um segredo 'imoral, cultivava um meio de manter a sua postura burguesa, de não perder os privilégios adquiridos por aquela condição social ostentada por sua família, mas que, de fato, não é a sua. Há aqui também o temor de ser comparada às mulheres do povo. Nesse sentido, a ruptura aqui critica uma forma de manutenção da ordem burguesa na qual estava assentada a sua família. Nesse ponto, deparamos com a mulher negociando para manter os seus privilégios.

Um trecho escrito por Lúcia, em 1934, para o *Boletim de Ariel*, citado no primeiro capítulo, nos orienta a pensar no que vimos afirmando sobre o desfecho das narrativas. Segundo a autora, neste texto, o romance é “uma experiência para ver se a vida é possível em determinadas circunstâncias” (PEREIRA, 1992, p. 30). Diante desse esclarecimento da autora, podemos pensar que o conteúdo dos romances sugere, mais uma vez, a longa trajetória que as mulheres ainda precisam trilhar para conseguir as suas conquistas, já que elas não se realizam completamente no final. Apesar de tentarem, de experimentarem novas posturas, a narrativa mostra que elas precisam de certa negociação com o homem ou com a sociedade, de modo geral, para alcançar, pelo menos parcialmente, os seus anseios, os seus objetivos.

Diante desses pressupostos, acreditamos que esses finais mostrados na ficção são, a nosso ver, mais do que o condicionamento a uma doutrina, como afirma Jorge Amado, mas uma estratégia da autora para despertar para o papel social ocupado pela mulher naqueles anos, a falência da sua educação, a falta de intelectualidade e a necessidade da cumplicidade e o companheirismo do homem. Para ver isso, podemos deparar com uma voz um tanto fraca da mulher que procura, mas que não chega a externar e concretizar as mudanças. Nesse viés, os romances criticam a própria postura feminina diante da busca de uma condição privilegiada, o que revela certa consciência domesticada, preparada pelo discurso narrativo para a crítica à aceitação.

Além da preocupação com o papel social feminino, a ficção nos remete, sutilmente, a pensar na condição do pobre, do negro, do empregado, que figurou com mais destaque nos romances proletário e social. Assim como o desfecho da mulher, o

final dado à negra Nazaré e a seu filho parece querer mostrar que pessoas daquelas linhagens, pobres e negras, não teriam um final feliz numa sociedade tão preconceituosa como aquela, pois não encontraram um lugar reservado para eles.

Com isso, o que pretendemos, sobremaneira, é trazer à luz um estudo que se dedique exclusivamente à escrita de Lúcia Miguel Pereira que, apesar de ter sido muito citada por seus textos críticos, foi até hoje pouco lida e pouco estudada no que concerne a suas narrativas de ficção. Nessa direção, convém citar a ousadia da autora em colocar como protagonistas as mulheres e revelarem o seu inquieto universo dentro de um processo histórico e literário em que figurou como coadjuvante. Para isso, se detém na retratação de aspectos da vida social, mesmo feita no âmbito familiar. Logo, remete-nos a uma recriação que não possui nenhum compromisso com a verdade, mas que consegue nos mostrar mais do que a história revelou até então.

VII- REFERÊNCIAS

7.1. DE E SOBRE LÚCIA MIGUEL PEREIRA

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

CANDIDO, Antonio. Lúcia. In: *O albatroz e o chinês*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004. p. 127-132.

CARDOSO, Patrícia da silva. Os nomes e o nome da mulher (Posfácio). In: PEREIRA, Lúcia Miguel. *Ficção reunida*. Curitiba: Ed. da UFPR, 2006. p.497-507.

DUARTE, Constância Lima (Org.) *Dicionário biobibliográfico de escritores mineiros*. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2010.

GOTLIB, Nádia Batella. A literatura feita por mulheres no Brasil. In *Boletim do GT ANPOLL/MULHER E LITERATURA*, 1998.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de, ARAÚJO, Lúcia nascimento (Orgs.) *Ensaístas brasileiras- mulheres que escreveram sobre literatura e artes de 1860 a 1991*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

MENDONÇA, Bernardo de. A leitora e seus personagens: profecias e memórias dos anos 30. In: PEREIRA, Lúcia Miguel. *A leitora e seus personagens: seleta de textos publicados em periódicos (1931- 1943), e em livros*. Prefácio, Bernardo de Mendonça; pesquisa bibliográfica, seleção e notas, Luciana Viégas- Rio de Janeiro: Grafia Editorial, 1992. p. xii-xx.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *A leitora e seus personagens: seleta de textos publicados em periódicos (1931- 1943), e em livros*. Prefácio, Bernardo de Mendonça; pesquisa bibliográfica, seleção e notas, Luciana Viégas- Rio de Janeiro: Grafia Editorial, 1992.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Amanhecer*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1938.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Cabra-cega*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1954.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Maria Luísa*. In: PEREIRA, Lúcia Miguel. *Ficção reunida*. Curitiba: Ed. da UFPR, 2006.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Em surdina*. Rio de Janeiro: Ariel, 1933.

PEREIRA, Lúcia Miguel. As mulheres na literatura brasileira. *Revista Anhembi*. São Paulo, dezembro de 1954, Vol.XVII, n. 49.

PEREIRA, Lúcia Miguel. As Mulheres na Literatura Brasileira. In: DUARTE, Paulo. *ANHEMBI*. Vol. XVII, nº49. São Paulo: 1954.

PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

SAMPAIO, Newton. *Uma visão literária dos anos 30*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1979.

WANDERLEY, Márcia Cavendish. Lúcia Miguel Pereira: do conservadorismo ao liberalismo. In: RAMALHO, Christina (Org.) *Literatura e feminismo*. Propostas teóricas e reflexões críticas. Rio de Janeiro: Elo Editora, 1999. p.73-84.

7.2. TEXTOS CRÍTICO-TEÓRICOS

ALVES, Branca Moreira, PITANGUY, Jacqueline. *O que é feminismo*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ARISTÓTELES. *A poética clássica*. (Trad. Jaime Bruna). 12. ed. São Paulo: Cultrix: 2005.

ANSART-DOURLEN, Michèle. A noção de alteridade do sujeito segundo a razão iluminista à crise de identidade no mundo contemporâneo. In: NAXARA, Márcia. MARSON, Izabel. BREPOHL, Marion. (orgs.) *Figurações do outro*. Uberlândia: EDUFU, 2009. p.23-35.

BADINTER, Elisabeth. *XY: sobre a identidade masculina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

BASSANEZI, Carla. Mulheres dos Anos Dourados. In: DEL PRIORE, Mary. (Org.) *História das mulheres no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 1997. p.602-640

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: a experiência vivida*. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1985.

BRAIT, Beth. *A personagem*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra*. Ensaio. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1993.

BRASIL, *Constituição*, 1937.

BRASIL, *Constituição*, 1946.

BUENO, Luís. Guimarães, Clarice e antes. In: *Tereza*. Revista de literatura brasileira. Departamento de Ciências Clássicas e Vernáculas FFLCH/USP, n. 2. São Paulo: Ed. 34, 2001.

CANDIDO, Antonio, CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira*. São Paulo/ Rio de Janeiro: Difel, 1979. v.3.

CANDIDO, Antonio. A personagem no romance. In: CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 8 ed. São Paulo: T. A. Queiroz; 2000; Publifolha, 2000.

COELHO, Nelly Novaes. A literatura feminina no Brasil- das origens medievais ao século XX. In: DUARTE, Constância, DUARTE, Eduardo de Assis, BEZERRA, Kátia. (Orgs.) *Mulher e literatura: I- gênero e representação*. Teoria, história e crítica. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002. Coleção Mulher & Literatura.

DACANAL, José Hildebrando. *A literatura brasileira no Século XX*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984.

DIMAS, Antônio. *Espaço e romance*. 2. ed. São Paulo Ática, 1987.

DUARTE, Constância Lima. História da literatura feminina: nos bastidores da construção de gênero. In: SCARPELLI, Marli Fantini, DUARTE, Eduardo de Assis (Orgs.). *Poéticas da diversidade*. Belo Horizonte: UFMG/FALE: Pós-Lit, 2002.

DEL PRIORE, Mary. *História do amor no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2005.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. (Trad. Waltensir Dutra) 6ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FAUSTO, Boris. *História Concisa do Brasil*. 2 ed. 1ª reimpr. São Paulo: Edusp, Imprensa Oficial do Estado, 2008.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: *Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema* (vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p.264-298.

FREUD, Sigmund. A feminidade. (Trad. Odilon Galloti, Isaac Izecksohn e Gladstone Parente) In: FREUD, Sigmund. *Obras completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Delta, s.d. p.117-141

GIULANI, Paola Cappellin. Os movimentos de trabalhadoras e a sociedade brasileira. In: DEL PRIORE, Mary. *História das mulheres no Brasil*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 1997.

HARDING, Sandra. A instabilidade das categorias analíticas na teoria feminista. *Revista Estudos Feministas*. n.1. Ano 6, 1993. p. 7-31.

HELLER, Bárbara. Vossas filhas sabem ler? In: DUARTE, Constância, DUARTE, Eduardo de Assis, BEZERRA, Kátia. (Orgs.) *Mulher e literatura: I- gênero e representação*. Teoria, história e crítica. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002. Coleção Mulher & Literatura.

KOSELLECK, Reinhart (2006) *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos* (Trad. Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira) RJ: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006. p. 248-249

LIMA, Luiz Costa. Documento e ficção. In: LIMA, Luís Costa. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986, p. 187-242.

LIMA, Luís Costa. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2000.

LOURO, Guacira Lopes. Mulheres na sala de aula. In: DEL PRIORE, Mary. (Org.) *História das mulheres no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 1997. p.443-481.

LUCÁKS, George. *A teoria do romance*. (Trad. José Marcos Mariani de Macedo) São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2000.

NOLASCO, Sócrates. *De Tarzan a Homer Simpson: banalização e violência masculina em sociedades contemporâneas ocidentais*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2000.

NYE, Andrea. *Teorias feministas e as filosofias do homem* (Trad. Nathanael C. Caixeiro) Rio de Janeiro: Record: Rosa dos tempos, 1995.

PERROT, Michele. *Minha história das mulheres*. (Trad. Ângela M. S. Correa). São Paulo: Contexto, 2007.

PINTO, Céli Regina Jardim. *Uma história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003. (Coleção história do povo brasileiro)

RAGO, Margareth. *Anarquismo e feminismo no Brasil: audácia de sonhar*. 2 ed. Rio de Janeiro: Achiamé, 2007.

RAGO, Margareth. Trabalho feminino e sexualidade. In: DEL PRIORE, Mary. *História das mulheres no Brasil*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 1997.

RAGO, Margareth. *Do cabaré ao lar. 1890-1930*. São Paulo: Paz e Terra, 1985.

RAGO, Margareth. *Entre a história e a liberdade: Luce Fabbrri e o anarquismo contemporâneo*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

RAGO, Margareth. Epistemologia feminista, gênero e história. In: PEDRO, Joana Maria, GROSSI, Míriam Pillar. (Org.) *Masculino, Feminino, Plural*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1998. p.21-41.

RAMOS, Graciliano. Caminho de pedras. In: *Linhas tortas*. São Paulo: Livraria Martins, 1962.

RODRIGUES, Cândido Moreira. *A Ordem- uma revista de intelectuais católicos 1934-1945*. Belo Horizonte: Autêntica-Fapesp, 2005.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio e et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SALEM, Tânia. *Do Centro D. Vital à Universidade Católica*. Publicado em Simon Schwartzman, organizador, *Universidades e Instituições Científicas no Rio de Janeiro*, Brasília, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), 1982, pp.97-134. http://www.schwartzman.org.br/simon/rio/tania.htm#_Toc527522832 acessado em 05 de agosto de 2009 às 16: 58 h

SCHIFFER, Eduardo. Freud, propulsor da revolução sexual. In: <http://www.catolicismo.com.br/materia/materia.cfm?IDmat=FBC495F9-3048-560B-1C4D6A6A199CF4AD&mes=maio2006>, Acessado em 24 de agosto de 2009 às 16: 21h

SEGAL, Naomi. Eco e Narciso. In: BRENNAN, Teresa (Org.). *Para além do falo: uma crítica a Lacan do ponto de vista da mulher*. (Trad. Alice Xavier) Rio de Janeiro: Record: Rosa dos tempos, 1997. Coleção Gênero Vol. 4. p. 225- 249.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República. 2 ed. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*. 2 ed. Uberlândia: EDUFU, 2008.

SOIHET, Rachel. Mulheres pobres e violência no Brasil urbano. In: DEL PRIORE, Mary. *História das mulheres no Brasil*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 1997.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. (Trad. Sandra Gardini Vasconcelos) São Paulo: Boitempo, 2007. 464p.

WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. (Trad. Vera Ribeiro). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.